

Processos do som: montagem e música de *Ensaio Sobre a Cegueira*

Kira Pereira (Centro Universitário SENAC)

Mestre em Comunicação pela Universidade de São Paulo

Resumo:

O presente artigo apresenta parte de uma pesquisa de mestrado sobre o processo de criação de som no cinema brasileiro contemporâneo. Inicialmente, é apresentado um breve panorama histórico do uso do som em obras cinematográficas. Em seguida, promovemos o estudo de caso de algumas das etapas da criação sonora do filme *Ensaio sobre a cegueira*. Apresentando em detalhes alguns dos procedimentos adotados na montagem e na composição da trilha musical do filme estudado, o artigo destaca práticas que favorecem a utilização estrutural do som dentro de uma narrativa audiovisual.

Abstract:

The present article is part of a thesis wich investigates the creation process of sound at Brazilian contemporary cinema. Initially it presents a brief history of the use of sound in cinema. After that, is promoted a study of some steps of sound creation at the film *Blindness*, enfocusing at the editing and the music composition. The thesis aims to elucidate ways of audiovisual construction where sound participates actively in narrative.

Os sons utilizados nos filmes, sejam eles palavras, ruídos ou músicas, podem estabelecer múltiplos tipos de relação com a imagem. Desde o início da relação audiovisual no cinema, consolidada tecnicamente em 1928, foram sendo estabelecidas algumas funções a serem desempenhadas pelos sons: trazer estabilidade e unir a fragmentação de imagens, bem como trazer concretude à imagem. Neste início do sonoro havia um deslumbre do público por sincronia labial, alimentado principalmente pela indústria norte-americana. O frenesi inicial se dissipou, no entanto o uso da palavra como elemento sonoro primordial, quase onipotente, continuou e fez com que os outros elementos formadores da trilha sonora se subjugassem a ele. Isso gerou um padrão onde a música reforça o que é apresentado pela imagem e/ou pelas palavras, e os ruídos basicamente têm uma função de indicação de tempo e espaço da diegese. Foi reiterada, portanto, uma idéia de que a função primordial do som seria trazer solidez ao que é apresentado nas imagens, e deixá-las contínuas, consolidando um padrão de redundância entre imagens e sons. Os ruídos, em especial, raramente constituem elementos indispensáveis na narrativa cinematográfica, apesar de fazerem parte da *trilha sonora* desde os seus primórdios. No presente artigo, serão apresentados alguns dos procedimentos tomados na montagem e na composição musical do filme *Ensaio Sobre a Cegueira* (2010), percebidos como positivos para o resultado final do seu som, no sentido de explorar e ampliar as diversas possibilidades criativas do som numa obra audiovisual. As citações textuais aos profissionais envolvidos referem-se a entrevistas realizadas pela autora entre julho de 2009 e julho de 2010.

O trabalho de Daniel Rezende como montador certamente foi uma das etapas fundamentais na criação do som do filme. Em entrevista, o diretor Fernando Meirelles fala sobre essa etapa da construção sonora:

O Daniel adora som, ele trabalha com 2 pistas de imagem e umas 9 de som. Muita coisa captada e muitas outras que ele vai pedindo para o Laroca durante a montagem. Ele vai passando emails o dia todo: 'Me manda uma motocicleta acelerando, me

manda um cachorro lá longe.... ' O bom disso é que quando a montagem está pronta o som também já está quase lá.

Rezende comenta sobre sua relação com som e sua forma de montar:

Montagem é, antes de tudo, ritmo. (...) Acho que muitas vezes, penso primeiro no som, antes de fazer o corte na imagem. Penso, se ouvimos esse som antes da imagem, será que o corte pra próxima cena não seria mais interessante, e tento realizar isso no AVID da maneira mais próxima que consigo com os recursos que tenho.

O som pensado já na montagem torna o desenho de som muito mais orgânico ao filme. O som não é uma camada externa que procura se aderir às imagens ou encontrar espaços entre os diálogos, mas imagem e som fazem parte da mesma estrutura fundamental à construção do filme.

Alessandro Laroca, supervisor de som do filme, comenta sobre a especificidade de trabalhar com Rezende e a diferença para os montadores em geral:

Em geral existe esse abismo, o cara monta o filme sem pensar o som, joga pra gente e a gente remenda né?

Com o Dani é diferente, primeiro porque ele tem essa sacação de som (...) uma sacação musical, tem um *feeling* para usar o som no corte. Um som que se transforma no outro... Alterna cenas de muito barulho com outras de muito silêncio. Exemplo é a cena em que infectados estão sendo espremidos numa porta. Há um desenho de crescimento do som até que o vidro quebra, e aí vem um silêncio.

A cena citada é um belo exemplo de utilização da dinâmica sonora em favor da narrativa. Começa com uma intensidade sonora mediana, iniciando com a música que aos poucos dá lugar ao vozerio dos infectados e ao som do megafone, que transmite comandos ao grande grupo de cegos. Há esparsos ruídos de motor e ruídos de portão em segundo plano. A intensidade do

ambiente e música cai um pouco quando um guarda avista um dos cegos se desgarrando do grupo nossa atenção foca sua voz suave repetindo “Stay in line...” (“fique na fila”). Logo ouvimos, sobre a imagem de uma das alas, um tiro, em primeiro plano sonoro seguido de breves gritos. Os cegos estão congelados, na expectativa. Por alguns instantes ouvimos o silêncio e apenas uma frequência aguda. São disparados mais dois tiros em *off*, e o caos se instaura. Muitos gritos e batidas numa confusão crescente. É mostrado um plano de um dos corredores onde um grupo tenta passar por uma porta, na intenção de fugir dos tiros, enquanto outro tenta impedir a passagem. A gritaria cresce de intensidade culminando num ruído forte de vidro quebrando. Num corte abrupto de imagem e som, ouvimos um silêncio sepulcral sobre a tela branca. Conforme a imagem vai se ajustando e vemos um plano geral estourado do pátio, passamos a ouvir alguns pássaros e grilos. Ainda no branco se inicia em *off* o som de um megafone que anuncia que “a pá solicitada está no pátio” Quando finalmente vemos o pátio com clareza, vemos e ouvimos uma pá sendo jogada.

Nessa breve descrição podemos notar, em uma cena que dura menos de dois minutos, diversas mudanças na intensidade sonora. Essas nuances, aliadas intrinsecamente à montagem de imagem e à narrativa, conduzem com eficiência o espectador por diversas emoções – expectativa, medo, tensão, aflição, vazio, tristeza. É notável especialmente a transição do corredor para a cena do pátio, onde sem ter que mostrar sangue ou violência explícita, a morte é trazida de forma extremamente delicada.

Essa variação dinâmica, que se repete por diversas vezes ao longo do filme, proporciona uma permanente renovação de informações sonoras e evita a monotonia auditiva. Faz com que o público esteja o tempo todo escutando¹, se atentando para os sons. Ao utilizar a favor da narrativa diferentes possibilidades sonoras, variando intensidades e densidades e ligando tipos de sonoridade a momentos específicos da história, o filme faz com que o som se estabeleça

¹ Utilizo aqui a definição de escuta de Pierre Schaeffer, apresentada em seu *Traité des objets musicaux*, de 1966.

² Programa de edição de som e música.

como elemento importante na construção da diegese, não sendo apenas um acessório redundante à imagem. Sem um planejamento anterior, não é possível criar essa dinâmica na edição de som. Por este e outros motivos é fundamental que o som possa ser pensado como elemento narrativo desde o início do projeto.

No processo de formação da sonoridade do filme, a decisão de Meirelles de convidar o músico Marco Antônio Guimarães, do grupo Uakti, para fazer a trilha musical, teve fundamental importância. O diretor, em entrevista concedida à pesquisadora, justifica da seguinte forma sua escolha:

Uma coisa que pensei desde o início foi usar a música do Uakti, pois ela é toda percutida em canos, latas e objetos e achei que ficaria menos como uma intervenção musical, e mais como um ambiente sonoro. (...) As melodias vêm de som de água, de madeira batendo. Isso estava dentro da idéia de uma atmosfera sonora diferenciada para o filme. Em geral os filmes têm a voz, os ruídos e a música. Achei que os ruídos e as músicas pudessem ser mais parecidos. Da mesma família.

De fato, é notável no filme essa aproximação da música com os ruídos, alterando a hierarquia de importância e o papel clássico desempenhado por cada tipo de som no filme, onde normalmente a música desempenha um papel fundamental na leitura emocional da cena, e os ruídos, como dito anteriormente, ancoram e tornam “mais reais” as imagens. Neste filme esses papéis estabelecidos são modificados, aproximados, criando alguns resultados bastante interessantes.

Na sequência de abertura, por exemplo, a percussão se assemelha à batida no vidro do carro, e a pulsação das cordas tem timbre similar ao das buzinas. Em entrevista, Guimarães revela que sua intenção era justamente essa aproximação timbrística:

Na abertura do filme, quando o primeiro cego não pode mover o carro, os outros motoristas, irritados, tocam as buzinas. Para a música nessa parte, optei por usar um instrumento que tem

alguma semelhança com o som de buzinas de carro. A sonoridade desse instrumento vai surgindo de dentro do som das buzinas e segue até a parte em que o primeiro cego é abandonado no meio da rua e seu carro roubado.

A proximidade de timbres entre música e ruídos é conseguida também devido à utilização destes instrumentos “não convencionais”, que segundo a descrição de Guimarães “são instrumentos que produzem sonoridades inéditas e não são, necessariamente, afinados em relação a algum diapasão ou temperados” (Opolski: 2009, 90). Essa aproximação timbrística provoca uma sensação de que a tensão é toda gerada a partir de sons da cena, emanando da situação real e não sendo imposta por uma música onipresente. Além disso, a proximidade ajuda a criar um efeito bastante interessante: a não-hierarquização entre ruídos e música, com ambos contribuindo, como pode ser percebido pela descrição acima, organicamente para a construção da cena. A falta de hierarquia é determinada também pela forma como esses sons foram mixados, com suas intensidades se alternando em primeiro plano, sem que a música assuma em definitivo a condução sonora da cena, como seria mais usual. A não-hierarquização, como dito anteriormente, diferencia-se do uso comum à música nos filmes da indústria americana e dos que se inspiram em sua forma de trabalhar. Nesses filmes, segundo Claudia Gorbman (1987), há uma clara hierarquia entre os tipos de som: o diálogo reina como som primordial, seguido de perto pela música. Os demais sons estariam num terceiro lugar muito distante, sendo usados timidamente, ocupando o primeiro plano por poucos instantes e apenas em momentos de grande impacto, como explosões ou tiros. É também evitada, como se pretendia, a zona de conforto gerada pela condução explícita das emoções, que normalmente traz para um filme uma música orquestral tradicional.

Uma questão curiosa a respeito do processo de criação da trilha musical é o fato das gravações terem sido concluídas ainda no início do processo de montagem, em cima do segundo corte. Geralmente a trilha não é fechada antes da conclusão do último corte, de maneira a se adaptar às necessidades da montagem. Algum tempo antes havia sido enviado para Guimarães um DVD do

primeiro corte, que usava como referência algumas músicas do Uakti. Meirelles descreve como foi sua primeira reunião com o músico, em Belo Horizonte:

Achei que nesse encontro iríamos falar sobre idéias para a trilha e ouvir alguns rascunhos de música. Foi só no caminho para o estúdio que fiquei sabendo que eles já haviam gravado 60 faixas e que o trabalho estava praticamente concluído. (...) Já vi criadores eficientes e independentes, mas o Marco Antonio bateu todos os recordes. Por confiar nas hábeis mãos do músico, a notícia de que a trilha do filme ficou pronta antes mesmo da montagem não me deixou em pânico. (...)

Como havíamos combinado a criação de uma trilha mais minimalista, sem temas grandiloqüentes, ele mostrou seis músicas para serem colocadas em cenas específicas, com pontos de entrada e saída definidos; depois, me apresentou mais um pacote de 54 temas compostos para tubões, trilobitas, tri-lá, torre, balão, garrafão, tambor d'água, tambor metálico, lata-de-leite-em-pó-em-dó, tubo-grande, peixe, tampanário, garrafa soprada, únicordio, etc.

Após uma rápida introdução para cada composição, ouvíamos tentando imaginar para qual cena do filme funcionaria. Evidentemente o Marco tinha suas sugestões, mas percebi que ele estava mais interessado em criar um universo sonoro particular para o filme, deixando a nosso critério (meu e do Daniel) a decisão final sobre onde iria cada uma daquelas composições. Independentemente de onde colocássemos cada música, a sonoridade que criou para o filme estaria garantida. Ter tal liberdade de uso da música me surpreendeu, mas não desagradou. Faixas que o Marco imaginou para algumas cenas específicas inevitavelmente iriam parar em outras. Gosto de deixar uma cena ir para um lado e vir com a música falando quase o oposto. Música leve para cena dramática. Um velho truque infalível. Aquela audição foi como receber de presente um jogo de armar. Música para armar. Um processo muito diferente que eu jamais havia feito. Voltei para São Paulo com o pacote de canções debaixo do braço, ansioso para começar a colocá-las no filme.

A escolha da sonoridade que as composições de Guimarães poderiam trazer ao filme, associada à orientação do “minimalismo”, foram o primeiro e fundamental passo para a definição da trilha. A partir daí, baseado principalmente na leitura do livro e sem se prender tanto ao filme, Guimarães ofereceu um “menu” de opções, que no citado “jogo de armar” foi sendo associado às imagens pelo montador. Rezende fala sobre essa etapa:

Foi um processo bem diferente dos meus outros trabalhos. Marco Antonio havia criado vários temas. (...) Havia muitos sons e ritmos minimalistas que foram se juntando para a formação da trilha.

Ele criou toda a música do filme, compôs e gravou, mas esteve muito pouco presente no processo de edição da música no filme. Trabalho que tive que fazer muito no AVID e depois teve de ser refeito numa sessão de PROTOOLS² com muito mais qualidade e cuidado. Mas os pontos musicais foram quase todos decididos na ilha de edição

A citada "sacação musical" de Rezende certamente foi fundamental para que a combinação trilha musical-imagem funcionasse nesse sistema particular de composição. Para que essa associação conseguisse acompanhar os movimentos da narrativa, no entanto, Rezende teve que ir além. Meirelles conta:

A montagem já estava em sua sexta versão. Muitas cenas precisavam de uma música que as fizesse crescer em tensão, ou que fossem mudando de clima pouco a pouco. Mas como a maioria das músicas eram mais minimalistas, conforme o combinado, percebemos que às vezes o esforço dos atores ou da montagem para colocar ou tirar energia de uma cena estavam sendo atenuados pela música.

Para conseguir estas mudanças de clima, começamos então a combinar mais de uma música numa mesma cena. Às vezes somávamos três ou quatro pistas.

Com relação ao casamento entre música composta e ruídos da edição de som, houve algumas discordâncias durante o processo. Guimarães afirma que considerou a edição de som para compor as músicas: "Todos os DVDs que recebi durante o processo de filmagem vieram com uma pré-edição de som". Mas Laroca cita problemas em diversas cenas para harmonizar música e desenho de som:

O que ele ouvia era o que o Dani tinha (o som da montagem, e não o da edição de som). Mas isso é geral, não é um problema com ele. Os músicos não têm idéia do que é o trabalho de edição de som. Muitas vezes a gente vai conhecer um o trabalho do outro na mix final. O cara (se refere aos músicos em geral) bota a música, não considera nem diálogo. Sai fazendo. E a gente sai remendando. (...) No Cegueira a gente recebeu a

²

Programa de edição de som e música.

referência da trilha, muitas músicas ‘compostas’ pelo Dani, que pegava 3 músicas e fazia uma nova.

Laroca traz alguns exemplos de cenas onde houve problemas com a trilha:

Pedi pro David (editor de diálogos) gravar várias vozes para a saída do hospital. Em *off*, vozes isoladas. Você começa a ouvir ruídos e vozes. Coisas pontuais. Aí os caras colocam uma trilha cheia de percussão, que faz perder tudo. A gente redesenha. Aí, eles mudam a trilha, e perdemos de novo... Aí eu escrevi pro Fernando e falei ‘Olha, cada vez que vocês mudarem, a gente vai perder esse desenho’. E aí ainda há negociação, porque os ruídos são espaçados e a trilha deles era espaçada. Em outros lugares não tem negociação. Por exemplo, na cena do incêndio, ou fica um ou fica outro. Porque a trilha é grave, na mesma região dos nossos sons. Aí o Dani colocou outro *layer* agudo. Esse pinta.

(...) Ali (cena do supermercado) tem um problema de trilha. Eu falei pro Fernando. Você tem uma força dramática naquelas latas, aquelas coisas caindo, todo aquele som... Acho que o som daquilo dá uma força, não faz sentido ficar usando percussão médio-aguda naquela cena, junto com lata, virava um bolo só. A gente não tem como fugir. (na mixagem) O Lou mexeu nessa trilha. Ficou percussão, mas saiu da região.

Laroca quando fala em “região” se refere a uma propriedade da audição humana que se deve ter em mente ao se pensar desenho de som: quando sons de frequência muito parecida são tocados juntos, o cérebro tem dificuldade em distingui-los, e o resultado auditivo pode ser uma “embolação” de sons indistintos. Se os sons do fogo, do desmoronamento e a música têm o mesmo timbre, não conseguiremos ouvir nenhum deles claramente, e o seu conjunto perderá toda efetividade expressiva. Acrescentando outra camada de música, ou alterando a frequência fundamental da percussão com intuito de criar uma diferenciação timbrística mínima entre os sons, ambos – música e ruídos - ganham em expressividade e eficiência. Idealmente, essa diferenciação deve ser conversada e estabelecida nos estágios iniciais do trabalho de som. É, no entanto, ainda bastante raro que esse diálogo entre músicos e editores funcione no cinema brasileiro.

Na citada cena do supermercado, as percussões médio-agudas, muito próximas do som das latas caindo, teriam diminuído, segundo Laroca, a força dramática dos ruídos. De fato, mesmo com a citada alteração de mixagem que distanciou um pouco os timbres, as sonoridades ainda estão bem próximas. A percussão pode ser ouvida quase como uma alegoria para o movimento sonoro das latas, e o ruído do *foley* certamente perde presença e significado. O resultado sonoro final, no entanto, é bastante interessante e colabora para a emoção da cena. O movimento percussivo acelerado se associa com o movimento frenético das personagens e objetos, gerando tensão. A segunda camada de música, um zunido contínuo e cíclico que se assemelha a um enxame de abelhas, parece se aproximar da sensação de sufocamento da Mulher do Médico ao ser apossada pela horda de cegos que tenta roubar sua comida. Os gritos e latas caindo, apesar de não ocuparem posição de destaque, intensificam o caos sonoro, aumentando a aflição do espectador.

É possível que a cena pudesse ser igualmente impactante se o ruído das latas ocupasse o primeiro plano sonoro e a música seguisse por outro caminho, mas geraria outros efeitos perceptivos. São opções feitas, que num trabalho coletivo nem sempre agradam a todos. Novamente, as “dificuldades no entrelaçamento de individualidades” (Salles: 2007,51) se apresentam. Um processo mais orgânico e com maior diálogo poderia, que sabe, ter gerado resultados ainda mais interessantes esteticamente. Não foi possível perceber, no entanto, as opções da música como prejudiciais ao desenho sonoro do filme, como levantado por alguns dos artistas envolvidos.

Outra questão de interesse na relação entre música e ruídos é a utilização, pela equipe de edição de som, de técnicas musicais na composição dos efeitos sonoros. De fato, muitos dos efeitos sonoros, e notadamente aquele que acompanha a tela branca, foram lidos como parte da música por alguns

espectadores. Opolski cita o texto escrito pelo jornalista Renato Silveira³ como exemplo dessa confusão (grifos meus):

Colabora também a trilha sonora concebida pelo grupo Uakti, basicamente feita de ruídos que, a partir de certo momento, se tornam dissonantes das imagens. Conseguiu-se ainda a proeza de criar um som que representa a cegueira, um som fino e agudo, que ouvimos quando a tela se embranquece por completo.

Há, portanto, na composição do design sonoro de Ensaio Sobre a Cegueira, não apenas uma aproximação da música em relação aos ruídos, mas também a aproximação dos ruídos em relação à música. Isso pode ser percebido por essa técnica de composição dos efeitos, e igualmente através da recorrência de sons apresentados, buscando uma retomada de sua significação original, como num *leit motiv*. Exemplo é o próprio som da cegueira, repetido não apenas nos trechos brancos, mas também nas situações que remetem à cegueira. Segundo Opolski (2009:59):

Aos 54', quando o rei da ala 3 começa a cantar no microfone, o agudo da cegueira está ali transmitindo a mensagem de que ele está reagindo dessa maneira porque está cego e, que essa é uma situação que poderia não ocorrer no mundo fora do isolamento. À 1h04', no refeitório, quando o menino estrábico tromba na mesa, obstáculo que não pode ser visto naquele momento pelo espectador, o som agudo da cegueira aparece intrigando e questionando o espectador sobre a veracidade das imagens que pensamos enxergar.

As citadas alterações de dinâmica e de densidade sonora que acompanham a narrativa, pensadas na montagem, também apresentam similaridade com técnicas de composição musical.

De qualquer maneira, o desenho de som apresenta uma coerência no uso dos diversos recursos sonoros, de tal maneira que pode ser percebida como uma obra única.

³ Blog Cinematório: <http://www.cinematorio.com.br/2008/09/ensaio-sobre-cegueira.html>, acessado em 07 de março de 2009. In Opolsky 2009:91

REFERÊNCIAS

- BRESSON, Robert. 2005. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras.
- CHION, Michel. 1994. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press
- EISENSTEIN, Sergei. 1990 *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor
- GORBMAN, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press; and London: BFI Publishing
- MENDES, Eduardo Simões dos Santos. 2004. *Pensando a relação imagem-som*. In: Críticade Cinema v5 . Porto Alegre: Teorema
- _____. 1992. *Trilha sonora nos curta-metragens de ficção realizados em São Paulo entre 1982 e 1992*. Tese (mestrado) ECA/USP. São Paulo, ECA/USP.
- _____. 2000. *Walter Murch: A revolução no pensamento sonoro cinematográfico*. Tese (doutorado) ECA/USP. São Paulo, ECA/USP,
- MANZANO, Luiz Adelmo. 2005. *Da edição de som ao sound design - evolução tecnológica e a produção brasileira*. Tese (doutorado) ECA/USP. São Paulo, ECA/USP
- SALLES, Cecília Almeida. 2004. *Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume.
- _____. 2006. *Redes da Criação: Processo de criação artística*. Vinhedo: Editora Horizonte
- _____. 2008. *Crítica Genética – Fundamentos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC.
- SARAMAGO, José. 2008. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das letras.
- WEIS, Elizabeth e John Belton. 1985. *Film sound: theory and practice*. New York, Columbia University Press