

Tão longe é aqui e a música dos ruídos:
aproximações teóricas sobre aspectos do som no cinema
contemporâneo

Kira Pereira¹, Suzana Reck Miranda²

¹ *Kira Pereira é docente da Unila (Universidade Federal da Integração Latino-Americana) e doutoranda em Multimeios (Unicamp), com pesquisa sobre a criação sonora na etapa da montagem fílmica. Atua no audiovisual desde 2000, como editora de som e técnica de som direto, tendo entre suas principais produções o desenho de som dos filmes De Menor e Tão Longe é Aqui, a captação de som direto de Jardim Europa, e a participação na equipe de finalização de Dois Coelhos, Os Amigos, Garotas do ABC, Carandiru, Lisbela e o Prisioneiro, Durval Discos, entre outros.*

e-mail: kirapereira@gmail.com

² *Suzana Reck Miranda é docente do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS), ambos da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É graduada em música (piano) pela UFSM, doutora em Multimeios (cinema) pela Unicamp e autora de vários artigos/capítulos de livros sobre a relação da música com o cinema.*

e-mail: suzanareck@gmail.com



Resumo

No intuito de refletir sobre possíveis transformações dos papéis “tradicionais” da música e dos ruídos no cinema, este ensaio se debruça sobre o desenho de som do documentário *Tão longe é aqui* (Eliza Capai, 2013) a partir de um objetivo específico: observar em que medida os ruídos, no cinema contemporâneo, ao mesmo tempo em que escapam de um vínculo exclusivo com a verossimilhança, acabam operando funções que tradicionalmente são legadas à música de cinema. Para tanto, usaremos conceitos oriundos dos estudos da música no cinema narrativo ficcional como ponto de partida, embora nossa reflexão, conforme o leitor poderá notar, propositalmente esteja voltada a um exemplo contemporâneo e - *a priori* - não ficcional.

Palavras-chave: Teoria da música no cinema; Desenho de som; Som e música no documentário; Documentário brasileiro contemporâneo.

Abstract

In order to investigate possible transformations of traditional functions of music and noises in films, this essay focuses on the sound design of *Tão longe é aqui* (*Here is so far*, Eliza Capai, 2013) from a specific point of view: what extent noises in contemporary cinema, while escaping from an exclusive bond with likelihood, can carry out functions that are traditionally linked to film music. Therefore, we will use concepts from film music studies applied to Hollywood classical narrative films as a starting point, although our reflection, as the reader may notice, purposely is facing a Brazilian contemporary essay documentary.

Keywords: Film music theory; Sound design; Sound and music in documentary; Contemporary Brazilian documentary.

Desde os primórdios do cinema sonoro, os elementos da trilha sonora fílmica costumam ser separados em diálogos, música e ruídos³. Supostas funções são comumente alocadas a esses três elementos, ao menos no cinema que costumamos chamar de “narrativo clássico”. Os diálogos, além de possuírem informações que movem a narrativa adiante, expressam (verbalmente) sentimentos, ideias e ações dos personagens. Já a música costuma indicar como devemos ler cada cena emocionalmente, além de poder dar pistas pontuais como, por exemplo, o local e a época em que se passa uma narrativa. Os ruídos, por sua vez, contribuem para uma apreensão verossimilhante do mundo ficcional narrado, podendo também chamar a atenção do espectador para ações ou aspectos específicos da imagem.

De fato, durante o cinema silencioso essas “funções” já eram discutidas, como bem apontou Stephen Bottomore:

Sound effects were seen as an additional attraction at film shows, and *Views and Film Index* suggested that patrons would really miss effects in some films, for example in a film that showed objects being smashed. *Views* added that well thought out effects might even help to clarify a film's plot. By 1909, the *Bioscope* was talking of the unnaturalness of seeing events such as explosions, typhoons, and battles without their accompanying sounds, and of the need to break this 'silence of death' in films.⁴ (BOTTOMORE, 2001, p. 130).

Entretanto, sabe-se que as experimentações que ocorreram nesse período foram inúmeras e que ruídos foram usados de diferentes formas. François Jost,

³ Alguns autores preferem o termo *sons*, ou ainda *efeitos sonoros*, mas utilizaremos aqui o termo *ruídos* para reforçar a aproximação que proporemos entre efeitos sonoros pontuais (geralmente síncronos à imagem), sons ambientes (pássaros, vento ou carros ao fundo, em geral contínuos e assíncronos) e sons potencialmente musicais.

⁴ “Efeitos sonoros eram vistos como uma atração adicional aos espetáculos de cinema, e *Views and Films Index* sugeriu que os espectadores sentiam falta de efeitos em alguns filmes, como num filme que mostrasse objetos sendo esmagados. *Views* acrescenta que efeitos bem planejados podem até mesmo ajudar a elucidar o enredo do filme. Em 1909 a *Bioscope* destacava a falta de naturalidade de assistir eventos como explosões, tufões e batalhas sem o acompanhamento sonoro, e a necessidade de quebrar esse 'silêncio mortal' nos filmes”. (livre tradução das autoras).

por exemplo, lembra-nos que:

[...] the survey of the sounds to which audiences were exposed in certain film theaters showed that they were continuous, horizontal rather than punctual, as well as spread over time. To phrase this in a more current language, they created what we call "atmosphere", that is to say, they were sound masses whose particularity was their lack of orientation and the fact that they were not anchored in any specific point of the image.⁵ (JOST, 2001, p. 48).

Chama-nos a atenção esse uso mais livre dos ruídos que, de acordo com Jost, criava uma “atmosfera” para os filmes silenciosos. Hipoteticamente, supomos que a exploração desses sons, assim como o acompanhamento musical, também pudesse ser utilizada para sugerir nuances emocionais. No entanto, o que Jost nos diz é que o sincronismo e a ancoragem dos ruídos - em relação às imagens - se tornou uma preocupação generalizada, como podemos ver na série de apontamentos que o autor cita no mesmo artigo, nas quais espectadores e críticos da época reclamam da presença excessiva de sons, de sua falta de correspondência ao que a imagem estaria mostrando, dos problemas quanto à sincronia, timbres e intensidade dos ruídos. Estes, ao invés de corresponderem às imagens mostradas, de acordo com tais críticas, distraiam a atenção do espectador. A questão principal era, portanto, a ligação indissociável dos ruídos à verossimilhança. Essa resposta da audiência teria feito, segundo Jost, com que o uso dos ruídos com o passar do tempo se tornasse mais discreto e, mais frequentemente, soassem em certos gêneros de filmes que evocavam ruídos mais intensos como, por exemplo, filmes de guerra. Embora saibamos que afirmações generalistas sobre esse período sejam arriscadas, boa parte dos filmes, a partir do final dos anos 1910, passou a ter exclusivamente um acompanhamento musical ininterrupto, seja de um piano ou de um conjunto orquestral e, algumas vezes, a

⁵ “[...] a observação dos sons aos quais os espectadores estavam expostos em certos cinemas mostra que eles eram contínuos, horizontais e não pontuais, bem como espalhados ao longo do tempo. Para colocar numa linguagem mais atual, eram criadas o que chamamos de "atmosferas", ou seja, massas sonoras cuja particularidade era sua falta de orientação e o fato de que não eram ancoradas a nenhum ponto específico da imagem”. (tradução das autoras).

alternância de ambos.

Com o advento do cinema sonoro - e a facilidade maior de alcançar a desejada sincronia - predominou, no cinema industrial, a vontade de explorar ao máximo esse recurso e mostrá-lo ao público, o que resultaria nos chamados *talkies*, filmes repletos de diálogos e que reproduziam “todos os ruídos presentes em cena, indiscriminadamente, sem critério de seleção”. (MANZANO, 2003, p. 88). Como era de se esperar, críticas a esse uso indiscriminado vieram à tona, em especial entre realizadores como Chaplin, Eisenstein e René Clair. A título de exemplo, Luiz Adelmo Manzano cita o ensaio *The Art of Sound*, escrito por Clair em 1929, que aponta o seguinte:

Se existe uma concordância quase que universal a respeito das vantagens do acompanhamento musical (sincronizado na película) em relação às improvisações de uma orquestra (ao vivo na sala de)⁶ de cinema, as opiniões variam no que diz respeito aos ruídos acompanhando a ação. A utilidade de tais ruídos é sempre questionável. Se, a uma primeira audição, eles são surpreendentes e entretêm, rapidamente se tornam cansativos. [...] Entretanto, se a *imitação* de ruídos reais parece limitada e desapontadora, é possível que uma *interpretação* possa ter muito mais futuro.⁷ (CLAIR, 1929 apud MANZANO, 2003, p. 91-94).

No entanto, essa sugestão de Clair sobre o uso interpretativo dos ruídos não encontra grande reverberação no cinema industrial, a não ser, talvez, pelo fato de passar a haver, de um modo geral, um critério mais rígido de quais sons devem ou não ser ouvidos, segundo sua importância narrativa. Porém, mesmo havendo uma espécie de interpretação (de quais sons são ou não importantes para a narrativa) por parte dos realizadores, isto não significa que o potencial verossímilante não prevaleça, resultando em ruídos imitativos da realidade.

Diante do exposto, podemos afirmar que, desde os primórdios do cinema, certa hierarquia entre os diferentes elementos da trilha sonora foi pré-determinada, na qual as vozes poderiam reinar absolutas, seguidas de perto pela

⁶ Parênteses adicionados pelas autoras.

⁷ Tradução de Luiz Adelmo Manzano, em seu livro *Som-Imagem no cinema* (2003, p. 91, 94).

música e, a uma larga distância (tornada evidente por sua menor frequência e pela baixa intensidade em que eram ouvidos) pelos os ruídos. Em parte, sabemos que essa relação também resultou de limitações técnicas na reprodução e gravação dos sons que, no início do cinema sonoro, operava em uma faixa limitada de frequência e amplitude sonoras, o que dificultava a inteligibilidade, principalmente quando muitos sons ocorressem ao mesmo tempo. O uso de ruídos, novamente, é parcialmente vetado para garantir a compreensão dos diálogos e não competir com a força expressiva da música. Esta última, tão logo a simultaneidade de mais de uma pista sonora torna-se possível no som fílmico (a partir de 1933), passa a estar presente praticamente ao longo de toda a narrativa.

Claudia Gorbman⁸, no seu conhecido livro *Unheard Melodies*, ao analisar o uso da música nos filmes narrativos clássicos das décadas de 1930 e 1940, observa que o uso e a concepção da música nesse tipo de cinema seguem uma série de princípios. Um deles seria a “*inaudibility*”⁹ (inaudibilidade) que diz respeito ao fato de a música não chamar a atenção para si, mantendo-se subordinada à narrativa e aos diálogos. Dessa forma, apesar de muitas vezes cumprir um importante papel de *signifier of emotion* (significante de emoção), a música parece não ser ouvida ‘conscientemente’ pelo espectador e, sendo assim, colabora com o efeito ilusionista e com a transparência¹⁰ da materialidade fílmica, elementos centrais do cinema narrativo clássico. Contrariando o princípio de “*inaudibility*” em prol da

⁸ Os princípios de composição, edição e mixagem das músicas no cinema narrativo clássico identificados por Gorbman (1987, p. 73) são: 1. *invisibility* (quando o aparato técnico da música não é visível); 2. “*inaudibility*” (capacidade de a música não chamar a atenção e permanecer quase imperceptível); 3. *signifier of emotion* (significante de emoção); 4. *narrative cueing* (demarcação narrativa – seja referencial ou conotativa); 5. *continuity* (efeito de continuidade); 6. *unity* (efeito de unidade). Como sétimo princípio, a autora afirma que qualquer um deles pode ser “violado”, desde que esteja em conformidade com as necessidades narrativas de outros. Ver: GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

⁹ As aspas são da autora.

¹⁰ Sobre os conceitos de opacidade e transparência no cinema, ver: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

demarcação narrativa (exceção já prevista pela autora), a música em alguns momentos - sobretudo quando escrita no estilo de composição batizado de *mickeymousing*¹¹ - funciona quase como um efeito sonoro que pontua cada movimento, gesto e/ou ação. (GORBMAN, 1987, p. 73).

Essas convenções, às quais voltaremos a falar mais adiante, de um modo geral permanecem sem grandes alterações por um período. Entretanto, há uma lenta e gradual diminuição na presença da música, que deixa de ocupar quase toda a duração dos filmes (se mantendo nas cenas-chave que pedem uma ênfase dramática) e um aumento do uso de ruídos, em especial nas cenas de maior ação. Um dos motores propulsores dessas mudanças são os próprios avanços tecnológicos, que permitem cada vez mais um detalhamento sonoro sem prejudicar a inteligência dos diálogos.

Em linhas gerais, podemos dizer que a grande mudança viria a partir da década de 1970 onde - impulsionados pelo avanço técnico do som estereofônico e também pela chegada de uma nova geração de cineastas e técnicos que trazem novas referências para o cinema industrial¹² - alguns filmes passam sistematicamente a “embaralhar” os papéis estabelecidos para sons e música, e aproximá-los. De um lado, alguns filmes passam a fugir das composições sinfônicas típicas das décadas passadas e adotam estilos musicais mais modernos e que podem ser considerados “ruidosos” (como o jazz, a música popular, a música eletrônica e, em alguns casos, a música concreta e eletroacústica). De outro, os ruídos assumem em determinadas cenas um caráter mais expressivo, distanciando-se de sua obrigatoriedade de verossimilhança e ganhando um maior protagonismo dentro da trilha sonora.

¹¹ Inspirado no uso da “mímica” orquestral utilizada nas primeiras animações dos Estúdios Walt Disney, esse termo diz respeito à técnica de composição para filmes em que a música é sincronizada ao extremo com a ação mostrada na tela.

¹² Sobre esse tema, consultar MENDES, Eduardo Santos. Walter Murch: A revolução no pensamento sonoro cinematográfico. 2000. Tese (Doutorado) - ECA/USP, São Paulo e KERIN, Mark. Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

Essa tendência se intensificou e, ao examinar filmes do final da década de 1990 e início dos anos 2000, Anahid Kassabian (2003, p. 91) identifica uma evaporação nas fronteiras e hierarquias entre ruídos e música, e afirma que “*distinctions between foreground and background sound are slowly disappearing and, with them, the distinctions among noise, sound and music*”.¹³ A autora, ao analisar *A cela* (*The Cell*, Tarsem Singh, 2000) aponta a presença de timbres e texturas repetidos em determinadas sequências cujo efeito principal é gerar uma camada de sons sem necessariamente implicar em situações tipificadas do uso de ruídos e/ou músicas.

This is neither music nor not music, but rather a textual use of sound that disregards most, if not all, of the 'laws' of classic Hollywood film-scoring technique. The sound music is foregrounded for attention, not 'inaudible' as is standard. It is not a signifier of emotion, does not provide continuity or unity. It is not subordinated to the narrative or the visuals, but on pair with them in creating an affective world.¹⁴ (KASSABIAN, 2003: 93)

Embora esses ruídos, ou música de ruídos, não se configurem como um significante de emoção (*signifier of emotion*) ou um elemento de continuidade, de unidade (no sentido que Gorbman dá a esses termos), isso não necessariamente implica em um rompimento radical com a narrativa. Em outras palavras, essa aproximação entre música e “não-música”, o fato dela ser levada ao primeiro plano de atenção e não mais ser mais subordinada à imagem e, sobretudo, como afirma Kassabian, ser capaz de junto a ela “criar” um mundo afetivo, parece estar na ordem do dia do cinema industrial que, como bem aponta a autora, naturalmente incorporou elementos de outros meios de entretenimento como, por

¹³ “Distinções entre sons em primeiro e segundo plano estão lentamente desaparecendo, e com elas, as distinções entre ruído, sons e música” (livre tradução das autoras).

¹⁴ “Isto não é música e nem não-música, mas um uso textual do som que desconsidera a maioria, se não todas, as leis sobre técnicas de composição musical dos filmes hollywoodianos clássicos. A música de sons vem ao primeiro plano de atenção, e não é inaudível como é o padrão. Não é significante de emoção, não provê continuidade ou unidade. Não é subordinada à narrativa ou às imagens, mas parceira destas na criação de um mundo afetivo” (livre tradução das autoras).

exemplo, os jogos eletrônicos.

O que particularmente motivou este ensaio é o fato de que essas características podem ser encontradas em muitos filmes contemporâneos, incluindo obras totalmente distintas e distantes de estilos consagrados do entretenimento ficcional. Ou seja, trata-se de articulações discursivas que podem ser detectadas em qualquer tipo de narrativa fílmica, incluindo aquelas que, como denomina Roger Odan, integram o “conjunto documentário”. (ODIN, 2012, p. 23).

Tão longe é aqui, nosso objeto de estudo, enquadra-se num contexto narrativo documental. É o primeiro longa da jornalista Eliza Capai e sua estreia ocorreu no Festival do Rio de 2013, onde ganhou o prêmio de melhor filme na mostra Novos Rumos.

Como se sabe, nos Estudos de Cinema, o debate sobre a natureza do documentário é extenso e engloba desde as diversas estruturas narrativas que o singularizam (ou não) até suas implicações históricas, políticas e filosóficas. Dado aos limites deste texto, não nos cabe aqui discorrer sobre tais questões. Conforme dissemos no resumo inicial, nosso intuito é refletir sobre as fronteiras entre os ditos papéis “tradicionais” da música e dos ruídos em narrativas fílmicas.

Em artigo anterior¹⁵, mencionamos que pesquisas recentes no Brasil têm abordado as relações entre música e documentário, “sejam estas construídas em filmes cuja temática é a música/músicos(s) ou não” e que Fernão Ramos (2008, p. 86), no seu livro “*Mas afinal... O que é mesmo documentário?*”, destaca a música como um importante elemento de modulação “da construção da voz assertiva no documentário” e a pertinência de se “pesquisar mais especificamente os encadeamentos entre música e narrativa nos filmes de não ficção”. Reside aí o principal objetivo das linhas que seguem.

A música dos ruídos em *Tão longe é aqui*

Documentário narrado em primeira pessoa e com aproximações ao universo

¹⁵ MIRANDA, Suzana Reck; MAGGI, Daniel. “Asserções Sinfônicas: Música e Deslocamentos em *Tocar y Luchar*”. *Novos Olhares*, v. 3, 2014, p. 125.

ficcional, *Tão Longe é Aqui*, dirigido (e narrado) por Eliza Capai, é uma espécie de *road movie* no qual a personagem/narradora nos conta, através de uma carta escrita para uma suposta filha, sobre sua viagem à África (passando pelo Cabo Verde, Marrocos, Mali e África do Sul). Sons e imagens foram organizados no intuito de traduzir e/ou interpretar as emoções vividas (e descritas) pela realizadora, o que resulta em um filme-ensaio pessoal e subjetivo.

O desenho de som do filme está intimamente ligado às escolhas narrativas e estéticas da diretora, que optou por elaborar três “universos” narrativos distintos, mas interligados e mesclados: o universo do *real*, ao qual pertencem as entrevistas, as imagens e os sons descritivos (sem grandes interferências estéticas); o universo do *sonho*, onde a diretora projeta suas expectativas e preconceitos (sempre de forma simbólica e buscando certo estranhamento); e o universo da *ficção*, no qual tenta “recriar” as experiências vividas no *real*, projetando neste – propositalmente – uma espécie de faz-de-conta onírico¹⁶.

Holly Rogers, em seu artigo *Composing with Reality: Digital Sound and Music in Documentary Film*, nos chama a atenção para o fato de que o documentário contemporâneo que flerta com a autorreflexividade e/ou o filme-ensaio (como é o caso de *Tão longe é aqui*), é um campo profícuo para um criativo trabalho sonoro:

From the self-reflexive, essay-style of modernist documentary, through to the performative, interactive and democratized phase of digital nonfiction work, the subjective has become a more welcome and established part of the process, securely enmeshing the “two domains” of documentary and fiction. It is at such moments that creative sound design and music become particularly audible.¹⁷ (ROGERS, 2013, p. 2).

¹⁶ A diretora Eliza Capai explicou o seu processo criativo para uma das autoras deste texto. Optamos por utilizar alguns dos termos por ela ditos (em entrevistas e conversas) ao longo de todo ensaio, como um método simples de organização das descrições. Estes termos são empregados, portanto, em um sentido coloquial, sem a pretensão de serem discutidos e/ou criticados.

¹⁷ “Desde o documentário modernista reflexivo, de estilo ensaístico, até a fase performática interativa e democratizada dos filmes digitais de não-ficção, o subjetivo se tornou uma parte do processo mais bem-vinda e estabelecida, certamente embaralhando os “dois domínios” do documentário e da ficção.

Os “universos” do *sonho* e da *ficção* são os momentos onde o documental e o ficcional se confundem, mas a distinção entre as imagens visuais destes e as do universo que a diretora chamou de *real* é, muitas vezes, nula. O que trará uma maior clareza de que saímos de uma possível realidade objetiva, passando a adotar a perspectiva subjetiva da personagem/narradora é justamente o desenho de som que, como destaca Rogers, assume um papel mais “criativo”, e que se distancia da mera imitação da realidade.

Não há inserções musicais e/ou sonoridades estranhas ao universo filmado. Ou seja, o desenho sonoro de *Tão longe é aqui* foi construído majoritariamente com os sons captados durante as filmagens. No entanto, alterações (distorções, aumento de volume, deslocamentos, entre outros) foram usadas para criar novas camadas discursivas. Tais sonoridades modificadas e deslocadas, por vezes, aderem-se às imagens de acordo com o que Michel Chion (2008, p. 54) denominou de *síncrese*, neologismo que se refere à sincronização entre sons e imagens *a priori* não correspondentes, mas que devido a similaridades de movimento e/ou de timbre acabam criando uma “síntese” e sendo lidos como unos¹⁸.

Esse tipo de estratégia “composicional”, que usa os sons registrados no ato da tomada transformados e deslocados de seu referencial visual é comum nos documentários contemporâneos, como destaca Holly Rogers:

Advances in music technology enables documentary soundtracks to pass freely between real-world sound and musical composition, and some documentarians have consciously used digital technology to dislocate actuality sound from its visual referent and compose with real-world noises; but in so doing, they ensure that the

São nesses momentos que a música e o desenho de som criativos se tornam particularmente audíveis” (livre tradução das autoras).

¹⁸ Chion comenta que há também a possibilidade de se obter a *síncrese* com sons claramente distintos das imagens, e que isto pode gerar um estranhamento interessante. Esta talvez seja uma aproximação ao conceito de “sons interpretativos” proposto por René Clair, conforme expusemos no começo deste ensaio.

soundtrack keeps one foot in the image and the film a loose grip on the traditional nonfiction aesthetic. (ROGERS, 2013, p. 3).

Para melhor compreendermos as estratégias adotadas pelo filme e seus possíveis resultados, nos debruçaremos sobre algumas sequências sonoras pontuais. A primeira informação do filme é uma tela preta e, em seguida, nela vemos as cartelas iniciais e bips, similares aos sinais de atenção usados nos autofalantes de aviões comerciais, começam a soar. Ouvimos, também, uma voz *over* feminina, num tom intimista, que narra o início de uma carta para a filha “[...] *minha filha querida. Pela primeira vez cruzo o Atlântico. Do Brasil para a África [...]*”. Juntamente à voz, há o ruído de um lápis escrevendo sobre papel e, ao fundo, o motor de um avião. Esses ruídos, cujas fontes não são vistas (já que soam sobre a tela escura), reforçam o tom intimista da narração e, ao mesmo tempo, aguçam a curiosidade do espectador - ou, como coloca Bresson (2004, p. 53) provocam aquelas benvindas “impaciências” do público que devemos buscar. Na sequência, ouvimos a voz de uma aeromoça dando orientações aos passageiros e, novamente, o sinal de atenção, que encerra o bloco da tela preta. Vemos, então, uma imagem subjetiva do céu, como se fosse vista por alguém boiando, e a superfície da água por vezes invadindo a tela.

A voz feminina diz desejar que a filha esteja bem ao receber a carta, e pergunta: *quando será que vai ser?* A “resposta” vem na forma de um movimento brusco, um mergulho da câmera na água, com cada um dos movimentos reforçado pelo som de água em deslocamento. Esse plano é também acompanhado de uma ambiência subaquática grave cuja vibração é constante, que reforça a impressão subjetiva da imagem, mas também traz uma sensação de estranhamento e de incômodo. O recurso foi usado, de acordo com a realizadora, no intuito de aludir a uma imersão de uma possível personagem/narradora em águas profundas, em seu inconsciente.

Ao final do plano, a voz nos diz: “*no avião sonhei com uma africana*”, frase que finaliza o momento em que a imagem, repleta de movimentos de câmera e de

desfoques, revela-nos diversas mulheres “africanas”¹⁹. O momento em que vemos essas mulheres coincide com o primeiro grande deslocamento e estranhamento sonoro. A ambiência subaquática da sequência anterior se mantém, apesar de estarmos vendo mulheres com os pés fincados “na terra”. Terra essa, aliás, conhecida por sua falta d’água. Cada movimento de câmera ou movimento brusco das mulheres retratadas é acompanhado pelo som de água se deslocando, já ouvido na sequência anterior. É promovida então, uma ligação entre as sequências, que não se dá apenas no aspecto formal, mas também narrativo: o objetivo é provocar no espectador a sensação de que as imagens que vemos não desejam representar uma experiência do *real*, mas uma projeção da subjetividade da personagem/narradora.

Esse som subaquático será repetido outras vezes ao longo do filme, sempre associado a momentos onde a subjetividade da personagem/narradora se mostra mais tangível, conforme exemplificaremos mais adiante. Voltando à sequência do *sonho*, outros ruídos foram acrescentados no desenho sonoro: de sinos e de vento (com diversos timbres), e que também retornarão em outras cenas. No final da sequência, ouvimos novamente o sinal de alerta do avião, que se liga tanto via timbre quanto via ritmo ao som de sinos, numa sobreposição, como se um ruído do *real* tivesse evocado memórias sonoras de um mundo onírico. Ouvimos, então, novamente a voz da aeromoça, dessa vez anunciando a chegada ao Cabo Verde.

Retorna-se ao “universo” do *real*, e os ruídos que acompanham as próximas imagens são plausíveis e verossímeis: ruído de mar quando vemos o mar, de água quando as mulheres e crianças buscam água no poço e, no ambiente, vozes distantes, vento, insetos. Os ambientes sonoros, aliás, além de caracterizarem a paisagem do lugar, ajudam a promover uma continuidade formal e rítmica entre os planos, ligando tomadas que provavelmente foram gravadas em momentos ou

¹⁹ Eliza Capai captou essas imagens na Etiópia, país onde, segundo ela, encontrou as maiores diferenças culturais e dificuldades de comunicação durante a sua viagem. Eliza disse ainda acreditar que os etíopes costumam serem vistos, nos países ocidentais, como uma espécie de referência visual estereotipada, que tende a representar “africanos” de um modo geral.

lugares distintos e que, certamente, poderiam ter sonoridades diversas. A banda sonora, aqui, deliberadamente evita possíveis síncope, mantendo o padrão tradicional de construção sonora em continuidade. Mas, voltamos a reforçar, quase a totalidade dos sons utilizados no documentário foram captados pela própria diretora durante as filmagens.

No entanto, nessa passagem um ruído foi acrescentado (sem ter, de fato, sido capturado naquele ambiente): o dos sinos de cabra. Dentre as imagens do vilarejo, há dois planos nos quais vemos um grupo de cabras passando, mas essas cabras não possuíam coleiras com sinos. Esses planos, no entanto, inspiraram a construção sonora e esses sinos imaginários soam não apenas em sincronia com os animais mostrados, mas também dispersos e distantes - como parte do ambiente - em diversos momentos ao longo das sequências do Cabo Verde. Por vezes soam reversos e em *síncrese* com cortes e movimentos de pessoas, provocando um estranhamento e uma sensação de “fora de lugar”. Trata-se de outro exemplo em que a sonoridade do filme flana e se transforma entre os “universos” do *real* e da *ficção* - como se o segundo derivasse do primeiro - via uma espécie de reelaboração imaginativa, de memória sonora flutuante.

Além disso, sinos também soaram no universo de *sonho* (das mulheres africanas) descrito anteriormente. Ou seja, é um ruído retomado diversas vezes ao longo do filme, geralmente associado a momentos oníricos, ficcionais, imaginativos. Essa iteração sonora torna-se um tema recorrente que unifica pontos distintos da narrativa, como se fosse um *leitmotiv* musical.

Chama-nos a atenção o fato de que o aproveitamento do potencial musical de ruídos, na narrativa fílmica, não necessariamente denota um processo experimental radical. Ao contrário, em exemplos como o que acabamos de descrever - e tantos outros - a expressividade dos ruídos opera com princípios similares aos da tradicional música de fundo de filmes ficcionais. Parece-nos ser uma forma menos evidente de promover unidade e continuidade entre diferentes tempos e espaços, de motivar processos emotivos e subjetivos no espectador sem, no entanto, chamar a atenção, como o que Gorbman diz ocorrer no princípio de “*inaudibility*” que mencionamos anteriormente.

Neste ponto, vale lembrar que as ideias de Gorbman alinham-se aos conceitos de Sutura e de Enunciação oriundos das abordagens psicanalíticas do cinema que estavam em voga entre os anos de 1970 e 1980. Entre outros pontos, esses conceitos tentam explicar “como a narrativa clássica cinematográfica consegue ‘esconder’ as possíveis marcas da sua construção e forjar uma posição na qual o espectador ‘funde-se’ ao universo ficcional”. (MIRANDA, 2011, p. 162). Para Gorbman, a música é um elemento central nesses processos, pois é capaz de estimular uma espécie de fusão entre o espectador e a diegese, de motivá-lo a uma identificação narcisística com o filme e, ao mesmo tempo, desviar a sua atenção em relação à materialidade fílmica.

Dentre os princípios (de composição, edição e mixagem) que Gorbman identificou, está o que ela chamou de *unity*, um efeito de unidade que decorreria via a repetição e a variação do material musical que, organicamente, colaboram para a construção de uma unidade formal e narrativa. Ou seja, a repetição de um mesmo tema musical ao longo de um filme é capaz de contribuir para a clareza tanto de sua estrutura formal quanto de elementos da dramaturgia. (GORBMAN, 1987, p. 91).

Nos exemplos analisados em *Tão longe é aqui*, inúmeras vezes os ruídos recorrentes parecem promover um efeito similar. Nas imagens do Cabo Verde, por exemplo, notamos que o som da água é reforçado em cada vez que o referido elemento aparece no “universo” *real* e que, quando retomado no da *ficção*, estabelece um elo sonoro marcante tanto com a narrativa (pois novamente soa em *síncrise* com os elementos imagéticos como os movimentos de câmera e da copa de uma árvore sacudida pelo vento) quanto com a organicidade da banda sonora.

Vários ruídos similares e/ou repetidos percorrem os três “universos” propostos pela diretora e criam tanto uma espécie de costura sonora quanto uma relação discursiva. Se, nas imagens do Cabo Verde a água foi destacada como um elemento sonoro chave, nas do Marrocos são as sonoridades ligadas à religião muçulmana que dão o tom. Nesse trecho sobre o Marrocos, o universo do *real* está repleto de orações e rituais religiosos transmitidos pelos autofalantes das mesquitas. Já nos momentos concebidos como *ficção*, a personagem/narradora

tenta reelaborar temas ligados à poligamia e à obrigatoriedade do véu para as mulheres, imaginando uma situação inversa onde o homem seria o gênero subjugado e obrigado a cobrir a cabeça. As rezas das mesquitas são novamente ouvidas juntamente a vozes de pessoas que apareceram em trechos anteriores. Nessa passagem, pessoas e vozes distintas são sobrepostas em *síncrese* e algumas sonoridades vocais foram propositalmente usadas em *reverse*, como uma espécie de alusão sonora à situação inversa imaginada pela narradora, embora para o espectador não familiarizado com a língua árabe essa reversão dificilmente será percebida. O som subaquático do começo também se faz presente, reforçando a ideia do mergulho subjetivo da realizadora.

Na sequência dedicada ao Mali, o primeiro tema destacado é o excesso de trabalho ao qual a mulher enfrenta, especialmente em povoados Dogon. Por vezes, vemos cenas de mulheres pilando cereais, e o esforço físico demandado pela tarefa diária é notório. O som do pilão sendo batido é um dos ruídos explorados ao longo das imagens da aldeia Dogon, passando-nos a impressão de que o tempo todo há pelo menos uma mulher executando tal tarefa extenuante.

Outro tema que a realizadora destaca nessa passagem é a violência física à qual todas as mulheres Dogon são submetidas: a prática da extirpação clitoriana. A porção sonora que acompanha alguns desses momentos mescla ruídos de fogo, de insetos e de chocalhos que entram e saem de *síncrese* a todo o momento. Em especial, há um trecho que nos mostra uma festa cuja presença massiva é de homens. Aqui, o filme alterna imagens capturadas na Etiópia, de uma cerimônia em que mulheres são repetidamente chicoteadas, com danças e intervenções de ambas as festividades. Ruídos de tiros (disparados por um grupo de homens com espingardas, na festa em Mali) somam-se ao dos pilões (das mulheres da aldeia Dogon) para, em *síncrese*, serem percebidos como o som dos violentos golpes de chicote do ritual etíope. Aos poucos, esses ruídos diminuem sendo abafados pela sonoridade de uma ritmada e ofegante respiração.

Como uma espécie de último bloco do filme, surgem as imagens da África do Sul. Nelas, a personagem/narradora parece estar esgotada, amortecida. Sonoramente, há o predomínio de uma experiência de silêncio. Ouve-se, quase

sempre, somente um rumor distante de cidade, propositalmente monótono e inexpressivo. Num segundo momento, já ao final do filme, há o encontro com a cantora Omagugu Makhatini que motiva a entrada de uma canção²⁰ por ela interpretada em Africâner, que cresce e torna-se extradiegética num típico gesto que tenta elevar o tom emotivo do final do filme e que funciona como o que Cláudia Gorbman designa como significante de emoção (*signifier of emotion*).

Num primeiro momento, pode parecer idiossincrático que estejamos aproximando características de composição, edição e mixagem da típica música do cinema narrativo clássico estadunidense com elementos sonoros do filme-ensaio de uma realizadora brasileira estreante. No entanto, nosso gesto deu-se em função de duas perguntas: se podem ruídos e músicas serem analisados a partir de princípios significantes similares; e em que medida um uso mais “criativo” e musical de ruídos, em filmes de qualquer natureza, realmente desliga-se de situações já tão codificadas na linguagem audiovisual.

O que podemos observar em *Tão longe é aqui* é que parte dos momentos que visam ser apreendidos como processos de subjetivação encontram nos ruídos a sua expressividade mais fundante. São eles os portadores de sugestões sensoriais como tensão, aflição e estranhamento, por exemplo, e não tanto as imagens. Ao mesmo tempo, certos ruídos que retornam muitas vezes, como é o caso do som subaquático, não deixam de operar como um tradicional *leitmotiv* ou um dispositivo de unidade (*unity*), no sentido que Gorbman descreve.

Ao longo do filme, há várias texturas sonoras que não deixam dúvidas sobre quais emoções desejam “evocar”, direcionando a leitura emotiva do espectador da mesma forma que as tradicionais composições sinfônicas cinematográficas. Ou seja, são vários os momentos nos quais ruídos musicalmente organizados, que supostamente deveriam estar libertos de seus referenciais imediatos, alinham-se aos conhecidos princípios de invisibilidade, “inaudibilidade”, significante de emoção, demarcação narrativa, continuidade e unidade.

²⁰ Trata-se da canção *Mama*, composta por Nduduso Makhatini.

Nesse sentido, podemos dizer que desde que o hiper-realismo se tornou um código corrente no cinema comercial contemporâneo (COSTA, 2011), romper as fronteiras entre as tradicionais “funções” da banda sonora (voz, ruídos e música) e evitar a ligação dos ruídos com meras representações verossimilhantes deixaram de ser exceções, ou seja, passam a ser códigos comuns. Sendo assim, talvez nossa última colocação soe mais arbitrária ainda do que a aproximação que fizemos entre os princípios de Gorbman e os ruídos de um filme-ensaio. Mas, não podemos concluir sem deixar de dizer que as confusas e anárquicas experimentações sonoras do início do cinema - e aquela “atmosfera” e/ou “falta de orientação” da qual nos falou Jost - passaram a nos parecer muito mais ousadas do que poderíamos supor.

Referências

- BOTTOMORE, Stephen. “The Story of Percy Peashaker: Debates about Sound Effects in the Early Cinema”. In: ABAEL, Richard; ALTMAN, Rick (Org). *The Sound of Early Cinema*. Indiana: Indiana University Press, 2001. p. 123-142.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 2003.
- COSTA, Fernando Morais da. “Pode-se dizer que há algo como um hiper-realismo sonoro no cinema argentino?”. In: *Ciberlegenda (UFF): Niterói*, v. 1, n. 24, 2011, 84-90.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- JOST, François. “The Voices of Silence”. In: ABAEL, Richard; ALTMAN, Rick (Org). *The Sound Of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 48-56.
- KASSABIAN, Anahid. “The sound of a new film form”. In: INGLIS, Ian (org). *Popular Music and Film*. London: Wallflower Press, 2003.
- MANZANO, Luiz Adelmo. *A relação som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MIRANDA, Suzana Reck. “O legado de Gorbman e seus críticos para os estudos da Música no Cinema”. *Revista Contracampo* (UFF). ed. 23, 2011, 160-170.

MIRANDA, Suzana Reck; MAGGI, Daniel. “Asserções Sinfônicas: música e deslocamentos em *Tocar y Luchar*”. *Novos Olhares* (USP), ed. 2, v. 3, 2015, 125-137.

ODIN, Roger. “Filme documentário, leitura documentarizante”. *Significação*, ano 39, n. 37, 2012, 10-30.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RENOV, Michael. “Toward a Poetics of Documentary”. In: RENOV, Michel (ed.). *Theorising Documentary*. New York: Routledge, 1993. p. 12-36.

ROGERS, Holly. “Composing with Reality: Digital Sound and Music in Documentary Film”. *ZDOK, Zúrique, Zürcher Hochschule der Künste*, n. 13, 2013.