

COMO SOA HOJE EXPERIMENTAL?

POR FERNANDO MORAIS DA COSTA

VANGUARDA
INOVAÇÃO



Quando fui convidado pelos editores da revista para escrever sobre vanguardas e experimentações sonoras, a junção de dois fatos me levou a um impasse inicial: primeiro, havia certa indicação de que o texto tratasse de inovações recentes; segundo, há a minha própria vontade atual de escrever mais sobre o cinema contemporâneo do que sobre períodos passados da história do cinema. O problema configurou-se quando pensei o seguinte: o que há de inovações sonoras hoje?

Ando dizendo em salas de aula e em lugares menos cotados que há hoje uma espécie de vale-tudo sonoro, embora domesticado, porém mais livre de certas convenções ensinadas pelo cinema clássico narrativo. Assim, creio não estar sozinho ao defender que certos usos do som que já foram considerados tabus, no que, generalizando, se diz ser o cinema comercial, estão hoje cada vez mais naturalizados. Quanto à música, por exemplo, ideias tradicionais como as que diziam respeito a uma impossibilidade no dito cinema comercial, hollywoodiano que seja, da música ir contra o que as imagens narram são difíceis de aplicar hoje, mesmo na análise dos filmes que mais fazem sucesso pelo mundo afora. Antigos argumentos sobre o medo de silenciar certas ações, sob risco do espectador simplesmente estranhar a ausência de tal som e de repente perceber que há mecanismos de junção entre sons e imagens em operação, já não fazem sentido quando passa a se tornar um clichê o fato de propositalmente não se ouvir o tiro fundamental, a explosão mais impactante. Se tais silenciamentos têm a função primordial de chamar exatamente a atenção do espectador para tais ações, ao invés de causar distanciamento, pode-se dizer que cortes abruptos de grande intensidade sonora para impressões de silêncio não assustam mais ninguém.

Sobre grande parte da sonorização para cinema hoje paira o conceito de hiper-realismo. Inicialmente relacionada à pintura, tal expressão parece dar conta de modos a unir sons e imagens em ilhas de edição, reproduzidos nas salas de cinema cujo aparato sonoro seja mais impactante. Não se trataria mais de mostrar ao espectador que aqueles sons são fidedignos aos que ele escuta na realidade, mas de deixar claro que som de cinema passa a ser um artefato que produz impacto sensorial maior do que os sons do mundo, ou do que os sons que tais objetos produziriam no mundo.

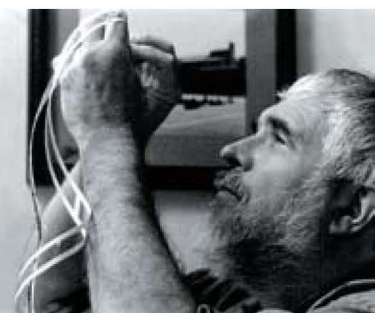
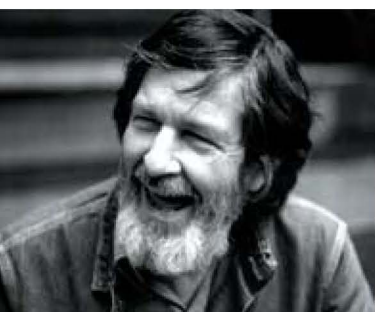
Na verdade, creio ser mais interessante exatamente a fronteira entre uma coisa e outra: uma espécie de hiper-realismo sutil, se isso não for um oxímoro. É evidente que no caso dos maiores lançamentos do cinema mundial o hiper-realismo está indubitavelmente em funcionamento. Mas em parte do cinema brasileiro dos anos mais recentes, do cinema argentino, mexicano, uruguaio até, o som vem deixando de se ancorar no real, seja lá o que isso for, e ganha autonomia para que dele se possa dizer: a representação de tais sons nesses tais filmes se traduz em um excesso obrigatório, em uma intensidade maior do que se espera quando vemos na tela as fontes que produzem os sons. Mesmo aqui, no cinema feito à nossa volta, as coisas parecem soar mais densas do que na própria realidade, quando entramos nas salas.

Confesso aqui a preocupação de não cair no binarismo “experimental X comercial”. Daí até a falta de pudor em tomar o dito cinema comercial como lugar de uma estética sonora contemporânea reconhecível.

Preocupavam-me ainda, quando pensava no texto por escrever, os termos a serem usados: é conhecida a resistência dos que seriam expoentes de uma história do cinema experimental a essa própria palavra. Stan Brakhage, que como ensina Fred Camper não deve ser visto apenas como um bastião do suposto reinado da imagem no cinema, mas também como o responsável pela experiência radical de colocar seus espectadores frente ao silêncio total de suas projeções, notoriamente não gostava da palavra para definir seu trabalho. Mudando do cinema para a música, John Cage, em texto de 1957 chamado exatamente *Experimental Music*, comentava como passou da objeção radical à aceitação do termo “experimental” para definir seu trabalho.

De qualquer forma, mais simpática talvez do que cinema experimental seja a expressão “cinema de invenção”, o que remete ao saboroso livro de Jairo Ferreira. Sua análise das obras de Candeias, de Reichenbach, de José Agripino de Paula, de Bressane, de Tonacci e de tantos outros é sempre sensível ao som dos filmes e às suas relações com as imagens. A mirabolante divisão do livro nas categorias de “sintonia experimental” (eis aí a tal palavra), “sintonia existencial”, “visionária”, “intergaláctica” faz apenas mostrar a sintonia da própria análise com os objetos identificados e não identificados, vistos e ouvidos.

Ao pensar um pouco sobre décadas passadas, é evidente que há uma tradição de experimentações sonoras no cinema brasileiro. Mais especificamente, óbvio, no cinema moderno. O trabalho de Simplício Neto, em vias de publicação, sobre o som de *Hitler IIIº mundo*, lembra a complexidade de sua trilha sonora. Simplício Neto lembra tanto a influência do diretor José



Em cima John Cage,
em baixo Stan Brakhage





Hitler IIIº mundo

Agripino de Paula sobre a comunidade artística da São Paulo do fim dos anos 1960 e início dos 1970 quanto sua erudição, o fato de estar antenado com diversas correntes artísticas espalhadas entre a Europa e os Estados Unidos. Agripino defenderia a assim a chamada “música de fita”, em referência à música concreta capitaneada, entre outros, por Pierre Schaeffer. Seria essa uma das múltiplas influências de suas experimentações sonoras, materializadas em um disco raro e no próprio filme. Para Simplício, um filme como o de Agripino borra a sempre citada fronteira entre diegese e não diegese de forma grave, até porque talvez a preocupação com o espaço que cada som ocupa não seja nem relevante para se analisá-lo. Simplício chega a colocar a questão: o som de *Hitler IIIº mundo* não seria um imenso comentário extra diegético? Se a resposta fosse afirmativa, estaríamos dizendo que nenhum som faz parte das ações que vemos. O próprio autor da pergunta, no entanto, não a responde afirmativamente, ao chegar à conclusão de que mesmo tal raciocínio pareceria reducionista.

Se o som no cinema clássico narrativo está claramente, na maior parte do tempo, em um lugar ou em outro (no espaço da ação ou vindo de fora dele); se é uma característica do cinema moderno embaralhar essa divisão, existiriam filmes, como *Hitler IIIº mundo*, nos quais as relações entre sons e imagens parecem estar ainda mais soltas. É o caso, por vezes citado, da voz sobre as imagens nos filmes de Marguerite Duras, os quais o público carioca teve recentemente a oportunidade de ver em sala de cinema. *India song* talvez seja o maior e mais célebre exemplo: ali, as vozes que narram evidentemente não estão no espaço e no lugar da ação mostrada nas imagens, mas também não se encaixam nos parâmetros tradicionais da voz *over*. Tais vozes parecem estar em um terceiro lugar, deslocado, talvez entre o primeiro e o segundo. Criam relações inconclusivas com as imagens.

Mas voltando aos filmes de hoje e à nossa questão inicial: o que há de invenções sonoras, especificamente no cinema brasileiro? Aqui surge uma volta de desagradável de dizer que o que há de mais inventivo não caracteriza uma novidade assim tão nova, embora se possa fazer uma relativização, como de fato faremos.



Viajo porque preciso, volto porque te amo

A indistinção, por exemplo, entre música e ruídos, uso sonoro paradigmático do cinema moderno, vem se tornando um dos clichês do cinema contemporâneo. Pense-se, sobre o cinema moderno, no famosíssimo caso de *Vidas secas*, na criação sonora de Geraldo José para a obra de Nelson Pereira dos Santos que não precisa ser reexplicada aqui. Aliás, modo de sonorizar presente em *Vidas secas*, mas não só. Geraldo José organizaria os ruídos segundo parâmetros musicais em *Os fuzis*, em *Navalha na carne*, em *O amuleto de Ogum* e em outros. Sobre *O amuleto de Ogum*, Jards Macalé, compositor da música do filme, explicaria, em depoimento para Severino Dada inserido no documentário do montador sobre o técnico de som, que Geraldo José o ensinara que “ruído é som, e som é música, e música é ruído”.

No cinema internacional das últimas décadas, tal modo de sonorizar que já foi marca do cinema moderno pode ser ouvido em filmes provenientes de diferentes modos de produção: Lars Von Trier embaralha a fronteira entre o que é música e o que é ruído, Darren Aronofsky o faz repetidamente.

O teórico de música e de música para cinema Robin Stilwell propõe, em artigo chamado *The fantastical gap between diegetic and non-diegetic*, que na análise do som do cinema contemporâneo não sejam necessariamente utilizados parâmetros que serviram para pensar o cinema clássico narrativo ou mesmo o cinema moderno. A partir da sugestão de Stilwell, pode-se dizer que, embora certas estratégias para unir sons e imagens no cinema possam não parecer necessariamente novas, o modo como se operam essas estratégias é particular dos filmes contemporâneos. Assim, por exemplo, a transformação de um som identificado como ruído, em um primeiro momento, em algo que se pode chamar de música, em um segundo, não produziria hoje, é evidente, o mesmo sentido que produzia cinquenta anos atrás, quando determinados diretores circunscritos ao início do cinema moderno mostraram ser possível aquela operação sonora.

Em *Andarilho*, de Cao Guimarães, parece, de fato, haver um modo contemporâneo de borrar fronteiras tanto entre diegético e não-diegético, quanto entre música e ruídos. Em um cinema no qual as imagens sugerem uma contemplação mais radical, os sons podem ganhar funções proeminentes: criar ritmos internos em determinados planos, no meio-tempo entre dois cortes de imagem, materializar índices que na imagem não apareçam de forma tão clara. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, provoca questões sonoras interessantes, algumas delas discutidas recentemente no blog de Jean-Claude Bernardet. Salta aos olhos e aos ouvidos a radicalidade do filme em primeira pessoa; a centralidade da voz através da qual recebemos a confissão da perda da mulher, e através da qual descobrimos paulatinamente que personagem é esse. É extremamente funcional a estratégia de criar uma identificação entre personagem e espectadores a partir dessa voz, embora, como bem lembra Bernardet, haja elementos na imagem que a reforcem, como os planos de estrada do ponto de vista de quem está no volante, sendo que quem



A dama do Peixoto

supostamente está no volante é o personagem principal, Zé Renato. Bernardet destaca a necessidade do texto rigorosamente construído, embora a lógica de sua construção exija uma margem de ambiguidade que não deixa criar uma relação precisa entre sons, palavras (que não deixam de ser sons) e imagens. O crítico chega à surpreendente conclusão de que tal narração onipresente torna, ao fim do filme, o corpo invisível de Zé Renato “mais pesado do que no início”. Corpo que, lembra ainda Bernardet, como no célebre caso do Doutor Arthur, do *Triste Trópico* de Arthur Omar, não tem existência visual em momento algum.

Curta-metragem recente que também faz da não aparição do corpo da personagem principal sua principal estratégia narrativa é *A dama do Peixoto*, de Douglas Soares e Allan Ribeiro. Além de seguirmos pelo filme esperando por uma personagem que não aparece, tampouco vemos de onde vêm as várias vozes que falam dela. Enquanto ouvimos a montagem de vozes, vemos não os corpos, mas recantos da praça habitada pela personagem principal invisível. Ao final, vemos, evidentemente, o rosto da personagem tão discutida.

Essa estratégia de deixar fora de quadro o que mais se espera ver, de linhagem tão nobre na história do cinema, encontra outros praticantes no cinema brasileiro contemporâneo. É o caso de Eduardo Valente. O exercício do fora de quadro nos seus curta-metragens, mais radical em *O sol a laranja do*, teve mais um capítulo na longa-metragem *No meu lugar*, no qual ações fundamentais para o desenrolar da trama não são vistas, mas ouvidas.

Voltando a *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, surge, para além da análise da voz encaminhada por Bernardet, uma última questão: se a voz nos leva de tal forma para dentro da cabeça do personagem, se ouvimos o que ele pensa, o que dizer dos demais sons? Também ouvimos os sons do sertão a partir da sua apreensão pelo personagem? Se dissermos que não, de fato estaremos criando estatutos diferentes para a voz e para os demais sons, especificamente para os ruídos. Pois, neste caso, a voz seria um som subjetivo (a ouvimos pois ouvimos os pensamentos do personagem), enquanto os ruídos tentariam representar o sertão objetivamente. Se, ao contrário, negarmos essa primeira hipótese, chegaríamos à conclusão oposta: tudo o que ouvimos está na cabeça de Zé Renato, e ouvimos os sons do sertão, do São Francisco, das cidades, a partir do que ele ouve. É certo que a voz em primeira pessoa cria a identificação entre os espectadores e o personagem, mas essa identificação se expande para todos os sons do filme? Ou estes estão em outro lugar, funcionando de acordo com outras regras? As vozes e os demais sons produzem sentidos assim tão diferentes entre si?

Fernando Morais da Costa é 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*.