O SOM NOSSO

O RECUO DO VERBAL E A CRIAÇÃO DE PAISAGENS SONORAS NO DOCUMENTÁRIO RECENTE

"É mister do filme sonoro nos revelar o ambiente acústico, a paisagem acústica em que vivemos, a fala das coisas e os sussurros íntimos da natureza".
Béla Balázs

O documentário brasileiro passou por inúmeras transformações nos últimos 15 anos. Ganhou *status* e espaço nas salas de cinema. Viveu a primavera digital e expandiu seus métodos de abordagem e narrativa. Mesclou-se com a ficção e renovou seus protocolos de contato com o espectador. Tornou-se campo fértil de experimentações e contaminações com outros setores da arte. E tudo isso está longe de se restringir ao domínio do registro e tratamento das imagens. A faixa sonora dos filmes também vem passando por metamorfoses intensas, que levam a uma nova compreensão do vínculo entre som e realidade.

A rigor, desde o surgimento do cinema sonoro e o prevalecimento do modelo griersoniano de filme expositivo, o documentário, descontadas as exceções, não optou pela imagem em detrimento do som. Estruturado em sua grande maioria por uma retórica verbal (entrevistas e narração), o filme documental acostumou-nos a subordinar a imagem ao som, ao contrário do que costuma ocorrer no filme de ficção. A voz humana, em especial, exerce sobre as imagens um poder quase discricionário, mesmo quando não provém sincronicamente da imagem que se vê na tela.

Ainda assim, a tendência mais convencional é de fazer o som servir a um projeto mais expositivo que qualquer outra coisa. As imagens podem até ser alusivas e poéticas, mas o som deve ser um eixo mais racional. Busca-se, através do encadeamento de falas, músicas e ruídos, uma continuidade linear de ideias e efeitos emocionais que sublinhem as questões em jogo no filme. Trata-se de um naturalismo documental que dialoga com as expectativas didáticas ou analíticas associadas a essa modalidade de cinema.

O que verificamos em safras recentes de documentários brasileiros é a procura de alternativas a esse naturalismo. Isso se dá através de múltiplos procedimentos, facilitados por saltos tecnológicos na área do som cinematográfico. A captação digital – que, por sinal, chegou antes ao som que à imagem –, o desenvolvimento dos microfones sem fio e da gravação com múltiplos canais possibilitaram uma riqueza maior na definição e separação do som direto, com vistas a restituir a espacialidade nas salas de cinema e *home theatres*. O desenvolvimento de *softwares* e o acesso cada vez maior a bibliotecas sonoras ampliaram enormemente as opções da pós-produção. No que diz respeito à reprodução, paralelamente ao progresso das imagens em HD, o som também ganhou definição bastante superior no Dolby digital e nos sistemas acústicos de padrão 5.1 e superiores.

À esquerda: Marcos Moreira Marcos no set de A falta que me faz.
À direita: Estrada Real da Cachaça

Como contraparte artística dessas evoluções, a criação do som passou a descolar-se de exigências naturalistas. O som deixou de cumprir a mera função de registro e "criação de climas" para ser um componente tão plástico quanto as imagens, apto a ser editado com igual liberdade.

Em Belo Horizonte está a principal referência, a mais ativa e influente nessa seara. A dupla de artistas sonoros O Grivo, composta por Marcos Moreira Marcos e Nelson Soares, construiu um parceria sólida com cineastas como Cao Guimarães, Marília Rocha, Marcos Pimentel, Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina. Em muitos desses projetos, a dupla envolve-se com todo o processo de preparação do filme, responde pela captação do som direto e elabora o desenho sonoro até a finalização. Esse tipo de conduta, se no filme de ficção soma ao controle e expressividade do resultado geral, no documentário é decisivo para o tipo de contato que a equipe estabelecerá com o objeto do filme.

A distribuição de microfones por distintos pontos da locação e a captação de paisagens sonoras independentes da ação direta fornecem camadas suplementares para a edição de som. Em *Andarilho* (Cao Guimarães, 2007), ouvimos os murmúrios dos personagens em suas andanças, enquanto o ruído *off* dos carros que passam na estrada enfatizam a indiferença entre o mundo dos andarilhos e o dos que têm rumo. Num trecho de *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009), Marcos Moreira Marcos, o "Canário", é interpelado por uma das personagens e conversa com ela sobre seu ofício de "fazer som pra filme".

O Grivo levou o "fazer som pra filme" a um nível de experimentação inédito em termos de documentário no Brasil. Cao Guimarães chega a imaginar cenas para determinados sons que eles produzem, invertendo o fluxo habitual da criação cinematográfica. *Andarilho* exemplifica bem a familiaridade entre os ruídos emanados da estrada e os sons produzidos pela dupla com suas traquitanas e instrumentos inventados. Um dos personagens, que empurra seu carrinho barulhento pelas rodovias de Minas, chega a soar como uma sucursal rústica de O Grivo. A captação do som direto, muitas vezes, pode ser um mero guia para a criação de outros sons que entrarão na suíte audiovisual.

A redução de diferenças entre música, ruídos e vozes é uma das características das paisagens sonoras no documentário contemporâneo. O conceito de paisagem sonora (*soundscape*), criado há mais de 40 anos pelo canadense R. Murray Schafer, adquire hoje relevância entre os *sound designers* brasileiros. Filmes sonorizados por O Grivo e pelo carioca Aurélio Dias (1958-2012) destacam-se pela confecção esmerada de paisagens sonoras em que a voz tende a perder sua centralidade como material informativo, em benefício de um amálgama de sons de naturezas diversas.

Em *Estrada Real da Cachaça* (Pedro Urano, 2008), Aurélio Dias contribuiu decisivamente para a viagem no espaço e no tempo proposta pelo diretor. A sugestão de ambiências sonoras é permanente, e quase sempre desligada de uma ideia de ilustração da imagem pelo som. A música, pontual, está na fronteira do ruído, assim como as vozes estão no limiar da música. As falas, quando não são performáticas (as canções e trovas, as reinações dos bebuns), são apenas fragmentos em *off* que se sucedem como ruminações poéticas, às vezes como se

fossem letra para uma melodia de ruídos musicais que segue no fundo. Como queria Pedro Urano – e também o poeta Manoel de Barros numa fala de *500 almas* (Joel Pizzini, 2005) –, o tom e o ritmo das vozes dizem tanto ou mais do que o significado das palavras.

No filme de Urano, a ruidagem constante, a algaravia de batuques, cantos e sons de insetos e passarinhos produzem uma sonoridade hiper-realista, que traz o espectro de uma contradição: talvez falte silêncio ao documentário contemporâneo. Muito se fala da valorização do silêncio num meio sobrecarregado de informação verbal. No entanto, a maioria desses filmes têm poucos momentos de vazio sonoro absoluto. O silêncio é preenchido por um ininterrupto rumor, sopros sutis, chiados e cicios. É como se fosse preciso fazer ouvir o silêncio para que ele não passe despercebido.

É o caso também de *Aboio* (Marília Rocha, 2005), que tem trilha sonora de O Grivo e edição de som de Bruno do Cavaco. Este é um dos muitos documentários dos últimos anos que foram motivados pelo som. *Aboio* é parente distante da vaga de documentários musicais que inundou a cena. É filme sobre demonstrações sonoras, mas inseridas no conjunto da paisagem. Assim, a prosódia roseana dos vaqueiros, as toadas do aboio, os mugidos e ruídos do campo, juntamente com as ambiências de O Grivo, chegam aos ouvidos do espectador como padrões sonoros do sertão reconfigurados em música. Não há mais uma hierarquia que privilegie a voz sobre os demais componentes, mas tampouco há verdadeiro silêncio.

As vozes são trilha sonora em *Margem* (Maya Da-Rin, 2007), que inventaria sotaques e misturas de idiomas na fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru. Aurélio Dias, responsável pelo desenho de som e a trilha original, criou um quase permanente burburinho de vozes sobre o qual se destacam as vozes protagonistas, quase todas em *off*. A música é sempre aparentada ou mesclada aos ruídos da viagem, no rumo de uma crescente indiferenciação entre todos os elementos sonoros. Nos créditos finais, a música-tema mixada com excertos de vozes dos viajantes explicita ainda mais essa opção.

A fim de que soem como música, algumas falas de um xamã na língua quéchua não são traduzidas em *Pachamama* (Eryk Rocha, 2008). Aurélio Dias usou de amplos recursos no desenho de som desse filme em que o discurso político convive com sonoridades míticas da América Latina, ruídos de aparente movimentação geológica, sons evocativos de viagens, etc. A ideia de uma abordagem polifônica se concretiza a partir dos sons de um rádio, cuja variação no dial "sintoniza" o filme com diferentes vibrações e significados. A investigação política de Eryk, assim, extrapola os limites da retórica verbal e implica um desejo de ouvir o continente em suas mais distintas vozes.

Dois filmes realizados para a primeira série do programa DocTV exerceram forte influência sobre essa nova concepção de som em documentários. O cearense *As vilas volantes* (Alexandre Veras e Ruy Vasconcelos, 2006) tem sua edição sonora (de Danilo Carvalho e Veras) inteiramente marcada por microfenômenos de áudio sugeridos por vento, água e areia. O rústico da paisagem visual ganha uma contrapartida sofisticada na paisagem sonora, com padrões de ritmo que correm independentes das imagens ou ondas sonoras

Margem

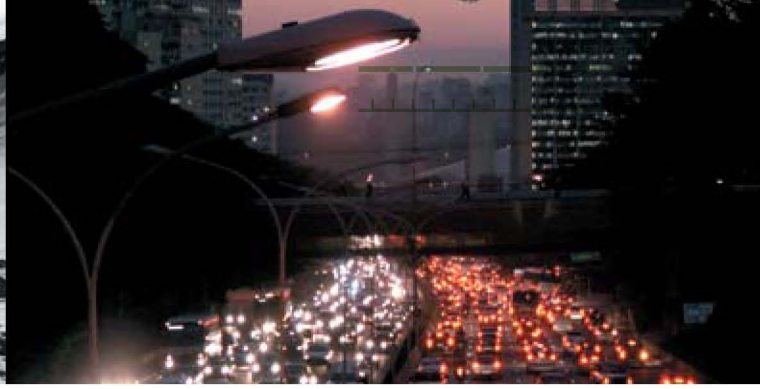
hiper-realistas que parecem detonadas por certas ações de personagens. Da mesma forma, as falas de pescadores e moradores das vilas afastadas pelo avanço das dunas são antes eventos sonoros que blocos de informação.

O mineiro *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2006), com captação e edição de som de O Grivo, semeou ideias de liberdade e discrição no uso da faixa de áudio. A amplificação dos sons dos passos e da respiração dos passantes da rua na cidade de Palma, os sons de trepidação e estática colados às imagens da planíssima Planura são exemplos de deslocamento do som da função realista para uma ambiência de poesia e estranhamento. *Acidente* rompe ainda, mesmo que de maneira sutil, a cortina de naturalismo do som fora de quadro. Os *offs* de Espera Feliz são aleatórios ou transbordam de um plano para outro sem justificativa realista. O latido de um cão ao final do episódio Pai Pedro prossegue sendo ouvido sobre as primeiras imagens da cidade de Abre Campo.

Esse é um traço esfuziante do documentário brasileiro contemporâneo. O som *off* não necessita mais de uma justificativa plausível para estar presente. Prolifera o que Michel Chion denominou "som acusmático", ou seja, o som cuja fonte de origem não se vê. Enquanto no som *off* tradicional essa fonte é sugerida pelo contexto ou por imagens adjacentes, o que equivale a "vê-la" com a imaginação, o som de fato acusmático seria aquele cuja origem nem sequer se imagina. Se o trem que ouvimos no início de *Estrada Real da Cachaça* sobre tomadas aéreas da região tem uma explicação diegética – refere-se aos trens de minério que circulavam no passado pelos trilhos que veremos em seguida –, o mesmo não se pode dizer das vozes ouvidas nas estradas ermas de *Andarilho* ou de *Trecho* (Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina, 2006), ambos sonorizados por O Grivo, ou mesmo do rugido de motos numa picada absolutamente deserta de *Estrada Real da Cachaça*.

Aos poucos, nossos ouvidos estão sendo liberados de certos condicionamentos do documentário que ligam o som à informação útil e contextualizante. Com isso, chegamos mais perto de compreender o som como um componente sem enquadramento. Ao contrário da imagem, sempre contida no *frame*, o som é por natureza pervasivo e difuso. A paisagem sonora não tem limites definidos.

A ideia de um som que se propaga com autonomia e influi decisivamente na estruturação do filme está expressa com rara felicidade em *500 almas*. Este documentário sobre a permanência de traços da cultura guató no Mato Grosso do Sul é basicamente um filme sobre tradição e tradução orais. Os significados são evocados por conversações entre uma linguista e remanescentes da etnia, em que palavras são traduzidas e pronúncias são demonstradas uma após outra. As línguas se confundem nas vozes "acusmáticas" que se expressam em alemão, português e guató, afora outros sotaques estrangeiros de etnólogos e cientistas.



ALZIRO BRABOSA

À esquerda: Antártica

À direita: Pólis

No desenho de som de Ricardo Reis, os vários idiomas estão equalizados num diapasão poético que incorpora o discurso etnográfico ao mesmo tempo que o desconstrói à luz da narrativa da Torre de Babel.

Se *500 almas* faz uma etnopoética da fala, outros documentários recentes dispensam completamente a palavra discursiva, em troca de puros toares e invenções sonoras. O recuo do verbal tem tocado até mesmo cineastas antes partidários da entrevista e dos textos. Citemos dois deles: Marcos Pimentel e Evaldo Mocarzel.

Pimentel realizou quatro curtas com participação de O Grivo. Eles coincidiram com uma fase que o realizador assim descreve: "Eu fui me calando na vida e fiz com que a palavra fosse desaparecendo também da minha obra". Para *A arquitetura do corpo* (2008), uma visão intimista da dança clássica, O Grivo "reforçou" o som captado na filmagem, chegando a criar ruídos de juntas e músculos, um pouco à moda dos antigos sonoplastas. Já para a trilogia de observação de metrópoles formada por *Pólis* (2009), *Urbe* (2009) e *Taba* (2010), a dupla compôs trilhas com sonoridades urbanas editadas de maneira a exprimir padrões como aceleração, crepitação, repouso, acumulação, serialização, escoamento e mecanização. Tudo no limite entre o ruído ("a fala das coisas", cf. Béla Balász) e a música. Palavra, zero.

Evaldo Mocarzel marcou uma forte inflexão nos seus documentários, principalmente, a partir de *Quebradeiras* (2009), ensaio audiovisual sobre quebradeiras de coco de babaçu. Numa parceria que já vem de pelo menos quatro anos com os músicos eruditos contemporâneos Thiago Cury e Marcus Siqueira, o cineasta encomenda paisagens sonoras e experimentações musicais inspiradas pelo ambiente documentado. *Quebradeiras*, com influência confessa do mineiro *Andarilho*, tem belos exemplos de dueto da trilha musical com os ruídos do trabalho das mulheres, além de rumores e música tubular que sublinham a abordagem mais poética que etnográfica.

Em *Antártica*, longa ainda inédito, Mocarzel passou por um curioso processo. No curso da montagem, foi abandonando a ideia inicial de privilegiar os comentários dos cientistas da expedição que documentou. Com os habituais editores de som Miriam Biderman e Ricardo Reis, acabou isolando as falas em sequências específicas e escancarou a faixa sonora para a suíte de sons marinhos e glaciais do cenário. Para quem ouve o filme, primordialmente contemplativo, é muitas vezes impossível distinguir o som captado nas filmagens das composições glaciais de Cury e Siqueira.

Empenhado em subordinar suas imagens a uma concepção cuidadosa da banda sonora, apaixonado pelas teorias de Robert Bresson e da escola soviética a respeito do som, Evaldo Mocarzel se coloca perguntas que reverberam em muitos outros documentaristas. Uma delas: "Como sair desse naturalismo psicológico inundado de música melodramática e de som direto?".

A resposta já está nas telas. Basta ouvir. ■