

Trilha Sonora: o cinema e seus sons

Bernardo Marquez Alves

Graduado em Comunicação Social, habilitação em Radialismo na Unesp, mestrando em Meios e Processos Audiovisuais na ECA/USP e realizador do site www.artesaosdosom.org. Atua principalmente nos seguintes temas: produção sonora audiovisual. Email: bmarquez_9@hotmail.com

Resumo: O termo “trilha-sonora” não é sinônimo apenas da música do filme. No universo cinematográfico vários são os componentes sônicos que amplificam as possibilidades criativas de realização audiovisual. Este artigo pretende destacar brevemente a importância narrativa da voz, da música, dos ruídos e do silêncio na trilha sonora, discorrendo sobre particularidades encontradas em cada elemento e instigando a reflexão sobre a complexidade e importância da produção sonora cinematográfica.

Palavras-chave: Trilha sonora; som; cinema; audiovisual

Abstract: The term “soundtrack” not means only the music of the film. In the movie universe there are several sonic components that amplify the creative possibilities of audiovisual realization. This article intends to briefly highlight the narrative importance of voice, music, noise and silence on the soundtrack, discussing particularities found in each element and prompting reflection on the complexity and importance of film sound production.

Keywords: Soundtrack; sound; cinema; audiovisual

Introdução

Ao observar a realidade brasileira muitas vezes o nome “trilha sonora” é confundido ou associado ao conjunto de peças musicais de um produto audiovisual, ou seja, a trilha musical. O universo sonoro cinematográfico é então de certa forma restringido a partir de uma premissa cultural, o que limita, por consequência, a compreensão e reflexão sobre a complexidade e importância do processo de construção sonora, e da força expressiva proporcionada pelos demais elementos sônicos da trilha.

Apesar de em seus primeiros anos de existência o cinema ser considerado mudo, há quem assegure que até nesse período o som já mostrava indícios de sua existência.

O cinema nasceu mudo. Afirmação audaciosa, uma vez que se por um lado o filme era mudo por não reproduzir fisicamente o som, por outro, “(…)” entenderemos que o cinema se pretendia sonoro mesmo enquanto mudo, por sugerir sons. Os primeiros filmes realizados pelos irmãos Lumière não tinham nenhum acompanhamento sonoro. Vale lembrar que, para eles, o cinema era resultado de uma experiência científica, portanto longe da idéia de espetáculo ou entretenimento. No entanto, acompanhar o movimento da saída dos trabalhadores da fábrica dos Lumière (*La sortie de l’Usine Lumière*

à Lyon - 1895), ou ver o trem aproximar-se da estação (*L'arrivée d'un train a la Ciotat* - 1896) - ações enquadradas em planos gerais próximos e em ângulo frontal -, coloca-nos diante de uma sensação sonora que emana da imagem. (MANZANO, 2003:11)

O acompanhamento improvisado de pianistas, músicos e orquestras nas salas de exibição, ou mesmo a dublagem ao vivo por parte de cantores e atores posicionados atrás da tela, ou ainda a presença de um locutor que narrava e detalhava partes da história também passaram a ser recursos sonoros utilizados. Tudo isso “procurando contribuir para um maior dinamismo da exibição e um maior entusiasmo do público” (MANZANO, 2003: 26). Da mesma maneira, há relatos de forma menos comum da produção de ruídos no momento do filme que simulavam certo sincronismo, como por exemplo:

Em 1912, no Íris Theatre de Serrador, em São Paulo, utilizava-se um contra-regra para imitar os ruídos sugeridos durante os filmes “para lhes dar mais realidade”. “(...)” Na Bahia, Walter da Silveira comenta que o exibidor João Oliveira contratava, para o Cinema Jandaia, sonoplastas “que imitavam tempestades, mares revoltos, duelos e tiros”. (COSTA, 2008: 72)

¹ Para CHION (1997) os seis efeitos técnicos de base são: captação, telefonia, fonofixação, amplificação, geração e manipulação.

Se os “seis efeitos técnicos de base¹” de CHION (1997) possibilitaram a transformação da produção, da natureza e da difusão dos sons, para o cinema a possibilidade de registro e reprodução do som sincrônico com a imagem sugere um sétimo efeito técnico de base audiovisual. Foi a partir desse novo recurso que a força expressiva e dramática proporcionada pelos elementos sonoros a uma obra cinematográfica se instaurou.

Várias foram as tentativas e experimentações de sincronização mecânica entre o som e a imagem. Foram feitas a princípio com os cinematógrafos falantes que uniam um projetor ao fonógrafo de Thomas Edson ou ao gramofone do alemão Emil Berliner. No final da década de 1920 surgiu o Vitafone, sistema que unia projetor e disco em um só aparelho. Por utilizar um mesmo motor que acionava tanto o projetor quanto o prato do disco, garantia melhor sincronismo entre o filme projetado e as falas, músicas e sons gravados.

Estes sistemas, porém, ainda possuíam restrições técnicas tanto para garantir a junção absoluta da imagem e do som, quanto para otimizar as práticas e fluxos de trabalho no processo de realização cinematográfica. Problemas que foram melhorados quando o som passou a ser impresso na película através de um processo de leitura ótica realizado pelo Movietone². Basicamente, foi com o som ótico que uma trilha de sons passou a ser desenhada e representada na película cinematográfica.

² “Uma célula fotoelétrica transformava os impulsos sonoros em registros fotográficos, localizados ao lado dos fotogramas.” (COSTA, 2008: 257). Havia outros equipamentos com sistemas de gravação de som em película, porém o Movietone foi o mais bem sucedido deles.

Expandindo o conceito do termo “trilha sonora” para além dos processos e desenvolvimentos técnicos fundamentais para a consolidação do cinema sonoro, verifica-se a possibilidade de um despertar inicial para novas dimensões na experiência de apreciação daquela que o italiano Ricciotto Canudo manifestou ser a “sétima arte”. Neste sentido, este trabalho pretende destacar brevemente a importância narrativa de cada componente da trilha sonora, percorrendo sobre particularidades encontradas no universo de cada elemento e instigando a reflexão sobre a complexidade e importância da produção sonora cinematográfica.

Os Elementos Sonoros

A trilha ou banda sonora pode de fato ser composta de vozes, ruídos e música. Ou seja, tudo que é audível no filme. E o silêncio, que também é um elemento importante e, mesmo tendo um conceito relativo, pode participar e estar presente na trilha sonora cinematográfica. A especificidade de cada projeto é que vai

definir a qualidade, a espacialidade e a força narrativa de cada elemento sonoro articulado à imagem. Porém, nas ideias expostas a seguir, pressupõe-se que a partir do código de representação estabelecido pelo cinema narrativo clássico norte-americano desde os primórdios dos filmes sonoros, uma grande influência é gerada nas produções cinematográficas ao redor do mundo. Portanto, a partir dessa convenção, destaca-se características do cinema e seus sons, não se atendo a casos específicos ou experimentais.

A Voz

A voz, representada pela palavra falada, o texto verbal, está presente nos diálogos, na *voice over* (narração) e eventualmente também no *walla*³. Seguindo o padrão clássico do cinema, o diálogo é o principal, ou o mais importante dos elementos da trilha sonora.

³ O *walla*, ou *vozerio*, é composto por uma massa de vozes ou murmúrios no fundo da cena.

⁴ BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin. El cine clásico de Hollywood. Barcelona: Paidós, 1997a. p. 331- 356. In: SOUZA, 2010.

De acordo com Bordwell (1997a, p. 336)⁴, coerente com as necessidades do modelo de narração do cinema clássico, em que “o diálogo constitui o principal veículo da ação narrativa e deve estar tão personalizado como o rosto, o corpo e o espaço”, a voz passa a desempenhar papel fundamental na estrutura da narrativa, sendo assumida como o elemento de maior importância na trilha sonora, possuindo a mesma “relevância que a figura humana desempenha na imagem”. (SOUZA, 2010: 52)

A voz como sustentáculo da expressão verbal, qualifica a banda sonora cinematográfica como vococêntrica e verbocêntrica. No cinema, como afirma CHION (2011), o som vococêntrico favorece, evidencia e destaca a voz dos outros elementos. Já o verbocentrismo provém da necessidade das palavras serem inteligíveis para garantir a assimilação de um código. Vale destacar que os seres humanos em seu cotidiano, também agregam essas características.

Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam e concentram logo a sua atenção. Depois, em rigor, se as conhecer e souber quem está a falar e o que dizem, poderá então interessar-se pelo resto. Se essas vozes falarem numa língua que lhe seja acessível, vai começar por procurar o sentido das palavras, e só passará à interpretação dos outros elementos quando o seu interesse sobre o sentido estiver saturado. (CHION, 2011:13)

Segundo ainda CHION (2011:134), essa estrutura do cinema que posiciona a fala das personagens essencialmente em primeiro plano sonoro provem do teatro, agregando à voz uma função dramática, psicológica, informativa e afetiva.

Sendo assim, os procedimentos de elaboração e consolidação do projeto de som de um filme, que regem o fluxo e os métodos de trabalho com a matéria sonora, também priorizam a atenção ao componente vocal. Todo o trabalho de registro do som sincrônico busca, no mínimo, pela gravação de falas claras, limpas e inteligíveis. Na pós-produção de som, a edição de diálogo e a pré-mixagem de diálogo são os estágios principais, base para o trabalho com os demais sons.

Os ruídos

O conceito de ruído primeiramente aqui empregado é referente aos sons que não sejam claramente musicais nem linguísticos. E ainda, com a dinâmica de trabalho da pós-produção de som nos filmes, dividiu-se os ruídos basicamente em três categorias:

- ruídos de ambiente: relativo aos sons da “paisagem sonora” da *diegese*, geralmente formados pelos “sons fundamentais” de SCHAFER (2001) – sons

criados pela geografia ou clima e que raramente são ouvidos conscientemente pelas pessoas;

- ruídos de efeito: do inglês *sound effects*, são sons provenientes de algum objeto ou fonte sonora específica. Por exemplo: o som de carros, aviões, tiros, explosões;

⁵ O termo “foley” é referente a Jack Foley (1891-1967), um dos pioneiros na arte de criar efeitos sonoros.

- ruído de sala (mais conhecido como *foley*⁵): termo utilizado para denominar o processo de recriação de ruídos e criação de sons especiais em estúdio, principalmente aqueles sons relacionados a movimentos e ações dos atores, como por exemplo: passos, socos, tapas, o ato de sentar em uma cadeira, utilizar louças e talheres, arrastar uma cadeira, etc.

A partir de então, a articulação de imagens e sons define a profundidade realista, ou não, deste elemento sonoro que, ao mesmo tempo que pode simplesmente redundar as ações imagéticas, pode ser utilizado como elemento criativo e participar ativamente da construção dramática e emocional de uma determinada narrativa. Alguns exemplos de filmes utilizam os ruídos de modo sofisticado são: *Playtime* (Jacques Tati, 1967), *O Poderoso Chefão* (Francis Ford Coppola, 1972), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Veludo Azul* (David Lynch, 1986) e *O Pântano* (Lucrecia Martel, 2001).

Para ilustrar, em *Apocalypse Now...*

(...) a trilha de ruídos ambientais assume um caráter absolutamente não-naturalista. Os sons ambientais passam para a primeira pessoa da narrativa, fazendo audíveis os estados emocionais do personagem principal. Esta prática é usada de diversas formas, desde a recriação da audição seletiva das personagens até externar sons presentes no subconsciente dessas personagens, criando assim uma maior aproximação entre espectador e filme. (MENDES, 2000: 22)

A palavra ruído possui uma grande quantidade de significados. Quando entendida como sinônimo de interferência, passa a ser um dos principais fatores que colaboram para o resgate do mito antigo e de senso comum onde o som nos filmes brasileiros eram considerados ruins. Na verdade, a má qualidade de reprodução do som em algumas salas de exibição, seja de acústica ou de equipamentos, é que interfere nessa questão. E ainda, contribui para uma “deseducação sonora” sujeita ao espectador. Após o desenvolvimento de padrões e certificados para salas e estúdios, como por exemplo, o THX⁶, essa situação melhorou.

⁶ Tecnologia desenvolvida por Tomlinson Holman e a companhia de George Lucas, a Lucasfilm, é um padrão de qualidade que certifica as condições de exibição das salas de cinema e estúdios.

A música

A música constitui um dos mais poderosos elementos dramáticos da produção audiovisual, ocupando uma posição privilegiada na trilha sonora cinematográfica. Se o cinema é a “sétima arte”, a música é a primeira segundo o mesmo Ricciotto Canudo. É fato que ela navega em um sistema de criação a parte das demais artes. Visto que o universo da produção musical é muito vasto, complexo e milenar, há de se respeitar suas capacidades expressivas.

O Nascimento de uma Nação (David Griffith, 1915) é considerado o primeiro filme que utilizou a música como um elemento narrativo coerente e específico para a obra, tendo sido elaborado anteriormente pelo diretor David Griffith e o compositor Joseph Carl Breil. A partir daí, a composição original – também conhecida como *score* – adequada à narrativa de cada filme, passa a ser considerada de grande importância.

Para CHION (2011), existem duas formas da música criar no cinema uma emoção específica relativa à situação mostrada:

Numa das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. “(...)” Na outra, pelo contrário, a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito. (CHION, 2011: 14)

Os estudos relacionados à trilha musical se expandem a cada dia. Seja transpondo suas linguagens através de modos de escuta; seja encurtando suas relações com o canto gregoriano, a música erudita contemporânea, a música popular, as músicas das mídias, a canção, etc; seja remodelando seus conceitos através dos ruídos e silêncios em sua estrutura; seja se modificando com o desenvolvimento da mediação tecnológica e dos processos de criação.

O cinema também participa da projeção de novos gêneros e maneiras de apresentação da música. Isso enquadra no que IAZZETTA (2009) diz gerar uma superposição de espaços musicais que diluem as separações e oposições entre produções comerciais, artísticas e de entretenimento.

A forte mediação tecnológica presente nas artes em geral facilitou a conexão entre elementos sonoros e visuais, levando a uma constante associação entre música e outras formas de arte (...). Essa conexão trouxe para dentro do repertório musical muitos dos procedimentos e propostas específicos dessas outras artes. (IAZZETTA, 2009: 211-212)

Desta forma, música e cinema possuem laços fortes. Mesmo assim, não podemos restringir o conteúdo da banda sonora a apenas este elemento.

O silêncio

John Cage já afirmara que “nenhum som teme o silêncio que o extingue, e nenhum silêncio existe que não esteja prenhe de som”. SCHAFER (2001) assegura que o silêncio soa quando este interrompe o som ou se segue a ele, reverberando com o tecido daquilo que soava. “Quando o silêncio precede o som, a antecipação nervosa o torna mais vibrante” (SCHAFER, 2001: 355).

Mesmo sendo mais utilizado como ferramenta no cinema moderno ou experimental, pois passa ser representado como elemento de quebra dos padrões clássicos em que a voz e a música tendem a predominar na trilha sonora, o aproveitamento de momentos de silêncios – como afirma COSTA (2008) – é uma forma de realçar para o espectador, situações fundamentais para a compreensão desejada da narrativa. Desta forma, ao não ouvir determinados sons que supostamente deveriam acompanhar a imagem, o espectador encontra-se ligado ao estado de espírito de certo personagem.

Não é mais novidade que silenciamentos de sons que deveriam acompanhar as ações chamam a atenção do espectador exatamente para a importância de tais ações; que o momento no qual se decide quebrar com a sonorização naturalista se transforma em momento capital; que partilhar da ausência de percepção sonora de determinado personagem faz com que o espectador se identifique com ele. (COSTA, 2011)

SHUN (2008: 183) especifica que o silêncio pode ter também no universo audiovisual um valor sintático - onde é empregado como elemento separador entre dois eventos sonoros e indica que “em seguida, começará algo completamente diferente”; um valor naturalista – onde está de acordo com a diegese; e um valor dramático – geralmente usado para criar efeitos emocionais, como por exemplo, de suspense, tensão, perigo, angústia, medo, solidão, introspecção, etc.. Em meio

a tantos sons, o silêncio encontra seu espaço na trilha sonora cinematográfica e também é um elemento importante.

Entre imagens e sons

Os estudos e pesquisas sobre o som na “sétima arte” se expandem a cada dia. Mesmo no Brasil, onde até no início desse século se dizia haver uma lacuna bibliográfica em língua portuguesa de estudos sobre a trilha sonora no cinema, o crescimento de materiais teóricos sobre o assunto aumenta a cada ano. Porém, fora do campo acadêmico ainda é observado uma certa restrição para com o universo sonoro cinematográfico. Discorrer sobre o cinema e seus sons, mesmo que brevemente, amplia as possibilidades de reflexão sobre o tema e demonstra que, de fato, a trilha sonora não limita-se a apenas a música de um filme.

Por outro lado, um maior aprofundamento no campo da banda sonora necessita ultrapassar as questões relativas ao universo sônico, uma vez que no cinema imagens e sons não existem por si sós, o que há é uma articulação audiovisual. Despertar no espectador um “ponto de escuta”⁷ é também aumentar a complexidade de seu “ponto de vista”, uma vez que a capacidade sensorial de cada ser é que molda sua cultura auditiva e provém das experiências particulares acumuladas.

Para finalizar, entender o potencial narrativo que os elementos sonoros podem proporcionar para um filme é também um dever do realizador cinematográfico. A força expressiva que o som proporciona para uma obra audiovisual é hoje incontestável. E além de movimentar todo um abrangente mercado profissional, se consolida como uma nova área de pesquisa e estudos de cinema.

⁷ Para CHION (2011:74) o “ponto de escuta” pode ter um sentido espacial (que questiona de que ponto do espaço da tela o som é escutado) e um sentido subjetivo (que procura saber que personagem tem condições de escutar o que o espectador escuta).

Referências Bibliográficas

CHION, Michel. *Música : médias et tecnologia*. Lisboa: Instituto Jean Piaget, 1997.

_____, Michel. *A Audiovisão*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

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

_____, Fernando Morais da. *Os caminhos dos usos dos silêncios (ou a lembrança que não passa de John Cage)*. Revista Ciberlegenda – Estação Transmídia. Rio de Janeiro, nº 24. 2011. Disponível em: <<http://www.propri.uff.br/ciberlegenda/os-caminhos-dos-usos-dos-sil%C3%AAncios>>. Acesso em: 26 de jul. 2011.

IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2009.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Friz Lang*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

SCHAFFER. R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SHUN, Lawrence Rocha. *O áudio não-linear na hipermídia*. Tese (Doutorado em Comunicação Semiótica). PUC-SP. São Paulo, 2008.

SOUZA, J. B. G. *Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas-metragens brasileiros Contra todos e Antônia: a técnica e o espaço criativo*. Tese (Doutorado). USP. São Paulo, 2010.