

A PAISAGEM SONORA NO CINEMA: UMA ABORDAGEM SISTÊMICA SOBRE SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO

SOOUND LANSCAPE IN THE CINEMA: A SYSTEMIC APROACH ABOUT THE CREATION PROCESS OF A FILM

Marcelo Moreira Santos

Pós-Doutorando pela Universidade do Algarve de Portugal

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Especialista em Comunicação Audiovisual pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná

Graduado em Comunicação Social - Rádio e TV pela Universidade Católica Dom Bosco do Mato Grosso do Sul

E-mail: mcloms@gmail.com

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo compreender a ontologia sistêmica encontrada na criação e produção cinematográfica dando destaque ao papel semiótico do Musico Compositor e do Editor de Som no Cinema. Partindo de teóricos dos sistemas Edgar Morin e Jorge Vieira, o texto se propõe a esclarecer o processo de criação, a importância da idéia nucleadora e o conceito de complementaridade entre as performances do Musico Compositor e do Editor de Som e as outras áreas co-participantes na confecção de um filme. O artigo conclui observando o caminho evolutivo encontrado no processo de criação vinculado a estes profissionais.

Palavras-chave: Paisagem Sonora. Cinema. Ontologia Sistêmica.

ABSTRACT

This article aims to understand the systemic ontology found in film production highlighting the semiotic role of the Musician and Sound Editor in Cinema. Starting from systems theoretical Edgar Morin and Jorge Vieira, the text proposes to clarify the creation process, the importance of nucleation idea and the concept of complementarity between the Musician and Sound Editor performances and other areas as co-participants in the making of a film. The paper concludes by looking at the evolutionary path found in the creation process linked to these professionals.

Key-words: Sound Landscape, Cinema, Systemic Ontology

INTRODUÇÃO:

A realização de um filme implica a integração e interação de um conjunto de agentes especializados em áreas nas quais, em outras artes, aparecem como dominantes, mas que, no caso do cinema, são co-participantes. O que Riccioto Canudo havia previsto como o mito da arte total ao se referir ao cinema (STAM, 2000, p. 43) torna-se palpável nos *sets* de filmagem em que artistas de diferentes formações são unidos no desenvolvimento de uma obra complexa.

O fato de o cineasta tomar as decisões cruciais na realização do filme não tira a co-autoria dos outros agentes nem o caráter poético de suas funções no que tange à confecção do filme. Seguindo essa perspectiva, o que se constata é que essas interações (MORIN, 2008, p. 105) que compõem e moldam a realização de um filme configuram-se como sistêmicas, isto é, há um conjunto de agentes semióticos com funções específicas que interagem e se integram na realização da obra.

Esta interação entre agentes especializados e sua integração imersa à produção de um filme forma uma organização ativa – sistema – cuja matriz processual é forjada pelo jogo multiforme e relativo entre diversidade, variedade, antagonismo, desvio, ruptura, equilíbrio, ordem e desordem. Assim, uma visão holística simplificadora de que um filme seja um todo harmônico é aqui posta em xeque logo de início. Porque “(...) a ideia de sistema não é apenas harmonia, funcionalidade, síntese superior; ela traz em si, necessariamente, a dissonância, a oposição, o antagonismo” (MORIN, *ibid.*, p. 154).

Assim, um filme não é assinado apenas por um autor, mas por um conjunto de autores, cujas especialidades complementam-se, coadunam-se e retroagem em um policircuito recursivo (MORIN, *ibid.*, p. 231), cuja dinâmica opera em torno de concessões, cooperações e associações entre as competências participantes. De fato, essa unidade complexa do cinema depende de uma eco-organização (MORIN, 2005, p. 35-42), cuja dimensão comporta uma natureza temporal, isto é, uma organização que se dá no tempo (VIEIRA, 2008, p. 93) e cuja lógica gira em torno de processos temporais, que por sua vez comportam transformações, flutuações e intersemioses.

O que se observa é que há, em graus maiores ou menores, o risco de essa combinação entre agentes e especialidades entrar em processo de entropia (MORIN, *ibid.*, p. 94), perdendo a coesão sintática e a coerência semântica, prejudicando as interfaces e intercâmbios

intersemióticos entre suas várias camadas de significação. Essas camadas de significação são cunhadas e entrelaçadas pela integralidade e organização da direção de fotografia, direção de arte, figurino, cenografia, trilha sonora, roteiro, direção, montagem etc., dentro de um todo complexo, o filme.

De fato, a riqueza organizacional de um sistema é medida pela sua diversidade e variedade, pois sua lógica é pautada pela transformação, geração e produção, ou como Morin destaca: as interações e associações – entre essas áreas distintas inerentes ao processo de realização cinematográfica – “se entreproduzem” (MORIN, *ibid.*, p. 202).

Portanto, ao fim, a poética desenvolvida no cinema é confeccionada nesse jogo ontológico sistêmico das interações entre agentes semióticos responsáveis por comporem um todo múltiplo e cooperativo (MORIN, *ibid.*, p. 147). Assim, cada agente, em sua especialidade, é responsável por um fragmento sógnico que passa pelo crivo de sua criação, desenvolvimento e produção. Esse fragmento tem que: a) conectar-se; b) traçar relações; c) estruturar-se, isto é, estabelecer e fortalecer essas relações intersemióticas – de troca – ao longo do período de realização fílmica; d) integrar-se a outras partes sógnicas em um processo de *complementaridade*; e) cumprir uma função, visando uma cooperação mútua e interdependente; f) e corporificar-se em uma organização (ou organicidade) coesa o suficiente que consiga desenvolver uma *regularidade* pragmática durante todo o processo de realização do filme. De fato, uma fotografia, um figurino, uma direção de arte, por exemplo, integram-se e tomam corpo pela complexidade com que dialogam entre si, pelas interfaces e intercâmbios sógnicos que são capazes de realizar e, principalmente, *manter e entreproduzir*, portanto, transformar (MORIN, *ibid.*, p. 148).

O que faz essa multiplicidade de agentes funcionarem em uma unidade complexa e inter-atuante é aquilo que Aumont chama de *ideia* do filme, que o cineasta tem da obra ainda no início de seu processo criativo (AUMONT, 2008, p. 136). Nesse sentido, essa ideia coloca esses subsistemas em atividade formando um policircuito recursivo retroativo entre o todo às partes, e entre as partes ao todo. Isso quer dizer que as partes – subsistemas – retroagem recursivamente sobre o todo – o filme – e o todo, por sua vez, retroage recursivamente sobre as partes formando esse policircuito no qual as intersemioses, flutuações e transformações fazem morada (MORIN, *ibid.*, p. 228).

De fato, essa ideia desencadeia os fluxos e os multiprocessos – círculo-evoluções – entre os subsistemas e essa dialogia – entre roteiro, direção de arte, direção de fotografia, cenografia, figurino, atores, direção, montagem, trilha sonora etc. – ocorre em torno dessa ideia-chave. Essa nucleação em torno de uma ideia que *move* a organização é o fechamento do

sistema, porém não é um fechamento total ao ambiente em que está imerso, pois a ideia *nucleadora*, para ter autonomia, alimenta-se de saberes – memória – aos quais essa ideia-chave está umbilicalmente conectada. Assim, a nucleação do sistema – o que implica dizer difusão de informação e a elaboração/execução de método/estratégia de performances – favorece o florescimento dos subsistemas, isto é, promove a diversidade (leia-se riqueza), provê a interdependência (leia-se complementaridades) e permite o intercâmbio (leia-se intersemioses) entre as partes e o todo neste policircuito recursivo retroativo.

Cada subsistema possui uma herança e uma memória que se torna, ao fim e ao cabo, fonte de saberes, competências e de conhecimento de articulação de linguagem (MORIN, *ibid.*, p. 210). O roteiro, herança da literatura (AUMONT, *ibid.*, p. 40) e da dramaturgia, serve de guia para a produção que se concentra em tentar trazer à superfície a história ali descrita, fazendo uma analogia, o roteiro seria a planta-baixa de um edifício que vai consumir horas e horas para ser erigido. A direção de arte (herança das artes plásticas) trata de esboçar e estabelecer os aspectos visuais sugeridos pelo roteiro e pelo diretor; o cenógrafo (herança do teatro e em alguns aspectos da arquitetura) trata de dar vida e relevo aos espaços onde a encenação será realizada; o figurinista (herança da moda e do teatro) trata de encarnar no vestuário os aspectos sociais, históricos e psicológicos dos personagens com intuito de dar dimensão a estes; o diretor de fotografia (herança da própria fotografia) trata de escrever a história ali encenada por meio da disposição e articulação das luzes, lentes e enquadramentos; o compositor da trilha sonora (herança da música) trata de contar e transmitir os sentimentos das cenas encenadas por meio da música. Ainda que inserida na pós-produção, a música tem o caráter de enaltecer e intensificar a encenação e a montagem; o diretor (herança das outras artes) é um autor complexo que possui a competência conjugada do regente, pintor, escritor, encenador, fotógrafo, arquiteto, poeta e compositor. É, sobretudo, um mediador de competências cujo discurso se desenvolve por meio da integração e consolidação de uma dialogia entre os outros agentes semióticos envolvidos no processo de criação do filme. Ele forja sua independência na e pela dependência dos especialistas envolvidos (ver MORIN, *ibid.*, p. 253). Assim, sua poética é articulada por meio de uma ecodependência, e sua plenitude criativa floresce e ganha brilho ao permeá-la de colaborações, cooperações e complementações.

Morin define um subsistema da seguinte maneira: é “(...) todo sistema que manifeste subordinação em relação a um sistema no qual ele é integrado como parte” (MORIN, *ibid.*, p. 175). Assim, cada subsistema como direção de arte, roteiro, direção de fotografia, trilha sonora, direção, cenografia, figurino, montagem, atuação etc., possui uma história – memória – que

advém, de uma forma ou de outra, de artes progressas ao cinema. Portanto, cada subsistema carrega consigo uma herança semiótica que passa por transformações no meio cinematográfico. Assim, se, por um lado, essas especialidades desenvolveram as potencialidades do cinema, por outro, o meio permitiu e propiciou novos desdobramentos e novas articulações às especialidades.

Entretanto, este circuito, formado por subsistemas cujas especialidades são postas para atuarem em conjunto, envolve um fator tempo que subjaz a todo o sistema. Assim, cada subsistema passa por fases evolutivas de maneira diferenciada e em momentos específicos durante a produção de um filme. Daí o termo círculo-evoluções, pois o fim de um processo é o começo de um outro. Ou como Morin define é um: “(...) multiprocesso retroativo se fechando em si mesmo a partir de múltiplos e diversos circuitos (...)” (MORIN, *ibid.*, p. 231). Assim, o término do roteiro é o início da pré-produção, o fim da pré-produção é o início da produção ou filmagem, o fim deste último é o começo da montagem e da pós-produção, portanto é um policircuito retroativo recursivo, no qual os subsistemas evoluem por um processo criativo que contém fases distintas e momentos específicos. De fato, os subsistemas evoluem por um processo criativo que contém fases distintas como: *rompimento, preparação, incubação, expansão ou iluminação, transição ou verificação, maturação ou formulação e climax* (ver VIEIRA, 2008, p. 58)¹.

1 SOBRE PAISAGENS SONORAS, SENTIMENTOS E MELODIAS

A trilha sonora ou a música, que acompanha a narrativa cinematográfica, tem como delimitador – ou cadência – o próprio ritmo do drama na montagem. Ritmo é um conceito que vem da linguagem sonora e que é aqui utilizado para explicar a organização e as articulações da sintaxe dos planos pela montagem. Isso porque a ação capturada e articulada pela associação dos enquadramentos está impregnada de movimento, e este movimento possui um ritmo, que pode ser explorado, subtraído, acelerado, pausado, desacelerado etc., conforme a intervenção da montagem, pois toda narrativa está banhada e pontuada por ritmo(s). Assim, a encenação flagrada/captada tem uma cadência dramática com relaxamentos, acentos, impulsos e ênfases dentro de uma temporalidade. De fato, dependendo da maneira como o cineasta aborda e desenvolve as cenas, tais cadências dramáticas, dispostas nas imagens em movimento justapostas, acabam configurando um ritmo ou uma variedade de ritmos (SANTAELLA, 2001, p. 169).

A trilha sonora utiliza-se desse ritmo – idealizado, configurado e desenvolvido na montagem – para traçar sua temporalidade, relacionando-se aos eventos dramáticos, transformando a visualidade em música, isto é, traduzindo os gestos, as ações, os movimentos e

tensões em progressões melódicas (SANTAELLA, *ibid.*, p. 174) condizentes e/ou antagônicas ao que está sendo mostrado. A música, portanto, está conectada à narrativa, vai lidar com a sucessão dos fatos em que os personagens estão inseridos. Porém, seu papel está em manter e sugerir uma sequencialidade e uma continuidade de *sentimento* (ver PEIRCE, 1998, p. 263), sentimento que está impregnado na composição visual, mas que, com a melodia de uma música, espraia-se para além da tela. Mantém na mente aquilo que não pode, apenas pela visualidade, ser mostrado, mas que, pela trilha sonora, pode ser sugerido e, talvez, sentido. Assim, o sentimento com que os personagens, lá na tela, estão envolvidos pode, pela sucessividade das notas de uma melodia, ser sugerido ao espectador.

Herança da música, a trilha sonora traz ao cinema todo o arcabouço – memória – de séculos de escolas, movimentos, autores, gêneros e estilos diversos. Seu raio de ação é variado e depende da maneira como o cineasta a vê em seu filme, pois a música feita para o cinema tem como característica principal o fato de, por meio de suas notas, representar o universo fílmico abordado, como se as intensidades, os enfoques e os dramas retratados e/ou representados no filme tivessem um correspondente à altura, via linguagem musical. Quando o compositor consegue tal nível de identificação/complementação entre trilha sonora e filme, um simples tocar de uma melodia faz evocar cenas inteiras à mente do espectador, o faz “reviver” as emoções outrora sentidas ao longo do filme. Por isso mesmo, seu emprego no cinema muitas vezes esteve em torno de mistério (ver BERCHMANS, 2006, p. 15), pois de alguma maneira sabia-se que a música produzida para os filmes tinha o poder de intensificar ainda mais as “vivências” dos personagens na tela com o espectador.

De fato, o som no cinema tem que ser percebido da mesma maneira que a imagem. Sua composição representa mais do que apenas um sincronismo com os eventos capturados pelos enquadramentos, pois, da mesma maneira como a composição da imagem passa pelo crivo de um processo de criação criterioso em termos de luz, disposição dos objetos, encenação, perspectiva, leitura do quadro e deslocamento em paralelo ou em conjunto à ação etc., o som também demanda uma composição que vise a uma ambientação ao universo fílmico em destaque.

Assim, a construção da paisagem sonora (ver SCHAFER, 1997, p. 366) em um filme tece relações muito mais tênues com a imagem. Entretanto seu impacto semiótico, atribuído a sua facilidade de sugestão, pode ser mais intenso e dinâmico que muitos enquadramentos em sucessão. Primeiramente, a linguagem sonora é, prioritariamente, icônica. Pois, enquanto “(...) no percepto visual, por exemplo, a sensação de externalidade, de algo que está lá, fora de nós, diferente de nós, é proeminente, no som, o senso de alteridade e externalidade tende a dissipar-se na fusão icônica entre o som físico e o som percebido” (SANTAELLA, 2001, p. 111).

A junção da composição visual com a composição sonora trouxe uma complexidade importante para montagem. Enquanto a ação é fragmentada em diversos planos, o som, ao contrário, é contínuo, só cessando quando se muda de local e espaço². Portanto, o som cria uma *ambiência*, isto é, uma *paisagem* que se amalgama com os planos justapostos. De fato, ao mesmo tempo, o que se cria é um enlace entre o som na tela e o som que o público sente. Assim, qualquer alteridade é dissolvida, isto é, aquele universo fílmico, no qual aqueles personagens estão inseridos, é compactuado pelo espectador pelo áudio, nada separa os dois, não há um delimitador, há uma imersão sugerida pelos sons daquele ambiente mostrado pelas imagens. Dessa maneira, a alteridade que reside na imagem na tela desvanece-se pelo e no som. Portanto, por meio do som, o público compactua com o mesmo ambiente sonoro que há na tela. Como Santaella destaca (ibid., p. 109): “O som físico que está lá, fora de mim, é sentido como se estivesse brotando aqui dentro, volátil, instável, movendo-se no passo da vida.”

O som está conectado à imagem, ao plano e sua sucessão no cinema, mas, apesar dessa conexão diádica, o som tem um poder de sugestão que vai além do que está na tela. De fato, a linguagem sonora vai preencher os vazios que a imagem fragmentada da montagem possui. Em um processo de simbiose, as imagens em sucessão e o som nutrem-se, produzindo um efeito que vai agir diretamente na consolidação do espaço fílmico muitas vezes não mostrado em sua totalidade pelos enquadramentos, mas sugerido pelo som. Portanto, é o som que favorece a imersão do espectador ao filme, pois a capacidade do som em sugerir e acionar a imaginação do espectador é tão profícua que basta que o cineasta dê alguns detalhes com as imagens e desenvolva o áudio, criando uma ambientação sonora coerente, para que o espectador logo interprete o em torno como sendo pertencente a uma cidade, a uma floresta, a um deserto, a um país de uma determinada região etc. Da mesma maneira, dado o alto grau de falibilidade, tal interpretação pode ser logo colocada em xeque fazendo com que o espectador refaça seu raciocínio ao longo da narrativa.

A música no cinema *banha* o espectador daquele universo fílmico apresentado/representado/capturado pelo cineasta, assim, os sentimentos, encarnados em ações (ARISTOTELES, 2005, p. 36), impressos nas imagens em movimento e articulados pela montagem, são transformados em linguagem musical. Esta tênue complementação tem a potencialidade de trazer o espectador para o filme, dada a continuidade dos eventos impregnados de intensidades dramáticas, traduzidas em notas musicais, melodias, temas e composições dispostas ao longo da narrativa.

É esta *continuidade* de sentimento sugerida pela música e atrelada à narrativa fílmica que penetra na mente do espectador (PEIRCE, 1998, p. 263), fazendo brotar sentimentos voláteis e evanescentes, porém em momentos precisos e específicos ao longo da temporalidade fílmica, em gradações e em graus dinâmicos recursivos e retroativos, pois, tais sentimentos, para serem acionados, precisam ser articulados no tempo, e esta poderosa associação, entre *continuum* de

sentimento e narrativa fílmica, conforme as palavras de Peirce (*ibid.*, p. 264): “(...) tem de ser vivida no tempo; nem pode qualquer tempo finito abarcá-la na sua totalidade.” Assim, “(...) os sentimentos instantâneos fluem em conjunto num *continuum* de sentimento, o qual adquiriu generalidade e possui, num grau modificado, a vivacidade peculiar de sentimento” (PEIRCE, *ibid.*, p. 263). Portanto, é a interrelação temporal e contínua – entre trilha sonora e narrativa fílmica – projetada, isto é, alimentada, encadeada, alicerçada em andamentos específicos e em ressonância à composição visual, que tece a dinâmica necessária para se ativar os estados do sentir.

Santaella (2001, p. 83) esclarece:

(...) as indicações de andamento como *allegro*, *piano*, *moderato* têm relação com certos estados de espírito. Essas formas expressivas evocam emoções porque provavelmente as diferentes cadências e ritmos, os tons graves e agudos, os diferentes coloridos ou timbres dos instrumentos apresentam correspondências com os ritmos vitais, sensações viscerais e pulsações biológicas que são também diferentes, mais rápidas ou mais lentas, dependendo de estarmos sentindo alegria ou desgosto, euforia ou tédio, placidez etc. Sob esse aspecto, a música provoca aquilo que chamo de emoção instintiva, ressonância, correspondências que são atraídas por semelhança de pulsação. Em suma, há ritmos sonoros que apresentam correspondências com os ritmos biológicos que acompanham diferentes estados do sentir.

2 LUZ, CÂMERA E AÇÃO: EIS A TRILHA SONORA E OS EFEITOS SONOROS

Quando o músico compositor recebe – *Rompimento* – a encomenda de produzir a trilha sonora original para um filme, um dos primeiros passos é apontar a este profissional a visão do cineasta diante do filme como um todo. Neste contato, o que se estabelece então é o conceito musical idealizado pelo diretor (ver BERCHMANS, *ibid.*, p. 28). A partir daí, uma franca pesquisa se inicia – *Preparação e Incubação* –, assim, por meio de referências musicais, muitas vezes até já dispostas na edição de imagens, o diretor transmite suas ideias para que o compositor compreenda as ênfases buscadas a cada cena.

Com isso em mãos, o compositor começa a decupar as cenas editadas: tempo, ritmo, intensidade, contexto, texto e subtexto. Assim, o que se define são os momentos exatos em que a música se inicia, evolui e fecha (ver BERCHMANS, *ibid.*, p. 30-31). Cada trecho, às vezes de dez segundos ou cerca de minutos, é estipulado, divisado e pontuado. Esta métrica, ditada pela montagem, fornece ao compositor seu raio de ação ao longo da narrativa, cabendo-lhe compor nos tempos, na cadência e nos momentos desenvolvidos pela sintaxe visual.

A fase seguinte – *Expansão e Iluminação* – é o momento em que o músico inicia seu processo abdução. É o momento em que a música do filme começa a aparecer aqui e ali, conforme a sequência de notas ou canção vai surgindo, um novo colorido é nuançado, as cenas adquirem contornos expressivos não vislumbrados. Como hipóteses, trechos, períodos, progressões vão se acomodando, tateantes, hesitantes, encontram-se, dispersam, retornam,

irradiam e amalgamam-se. Como se os estados de espírito dos personagens nas cenas estivessem aos poucos migrando para a melodia, como se o não dito encontrasse sua linguagem perfeita na e pela música. Sobre esse processo Fellini (2000, p. 213) relata:

Posso passar dias inteiros com Nino [Rota], ouvindo-o ao piano, na tentativa de encontrar uma música, de tornar clara uma frase musical, de modo a coincidir da maneira mais exata possível com o sentimento, a emoção que quero expressar naquela sequência.

Após a descoberta da música, que serve de base ao filme, ocorre um processo de adequação – *Transição e Formulação* – de temas que flertam, retomam, aludem, sugerem a trilha sonora principal. Estes temas são versões variadas da melodia base e servem para diferentes cenas, sobretudo, àquelas cujas pontuações dramáticas divergem do estado de espírito ao qual a trilha sonora principal evoca. Assim, fugindo da monotonia ao longo da narrativa, os temas circundam a música-base e tecem um fluxo sonoro cujos feixes flutuam, ora enfatizando um estado do sentir, ora explorando outro. Tal dinâmica é importante para enaltecer a trilha sonora principal, pois, quando esta surge, parece que sempre esteve lá, nos interstícios dos outros temas, esperando seu momento, que, quando sobreposto aos outros e em cenas chave, mostra-se tão envolvente e impactante que se torna memorável.

A fase seguinte – *Maturação e Formulação* – configura-se no momento de refinamento das composições musicais por meio do processo de mixagem. Aqui o músico está junto a um engenheiro de som e sua preocupação é equalizar os instrumentos, dosar os graves e os agudos, pinçar o que ficou ruim e tentar sondar alternativas, chamar alguns músicos para regravar os trechos necessários, testar novas nuances, timbres, movimentos e abordagens à música-base e aos seus temas. Este lapidar é importante, pois é o momento de construção da textura do som como um todo. Tal processo influi na configuração da *paisagem sonora* e são esses relevos, climas e ambiências que *banham* o espectador naquele universo filmico projetado na tela.

Quando a trilha sonora está equalizada à montagem, um processo de simbiose se estabelece. Tal estágio – *Climax* – abriga não apenas correspondências, ressonâncias e complementações entre as composições sonoras e visuais, mas, sobretudo, uma integração múltipla temporal interatuante entre estas duas esferas. Assim, como se uma não “vivesse” sem a outra, tais sintaxes se amalgamam, forjam uma cumplicidade, moldam uma ecologia, projetam ao espectador uma diversidade pontuada por uma unidade. Configuram, sobretudo, uma autonomia, uma identidade, uma permanência, uma continuidade e uma riqueza semântica pela e nas suas associações, interações e junções. Como Bernard Hermann (*apud* BERCHMANS, 2006, p. 22) enfatiza: “É quase impossível fazer filmes sem música. Filmes precisam do cimento da música. Eu nunca vi um filme melhor sem música. Música é tão importante como fotografia.”

De fato, tão importante quanto as imagens em movimento são os sons que acompanham, enaltecem e ampliam-nas. O designer de som e o sonoplasta são os responsáveis não só por tratarem os sons em conformidade às ações nas imagens, mas por compor, projetar e arquitetar a representação sonora de um filme. Em mercados, em que a segmentação nas funções é acentuada, como em Hollywood, o designer de som é o responsável por *criar* os efeitos sonoros para representarem ações e objetos existentes apenas na realidade ficcional apresentada pelo filme. É exatamente por isso que tal profissional é necessário em filmes de ficção-científica, de fantasia e de terror, já que estes são impregnados de elementos que, muitas vezes, não possuem correspondência ou referência na realidade, mas que, entretanto, precisam de sons críveis aos elementos visuais apresentados para o filme, como naves espaciais, alienígenas, dinossauros etc. Já o sonoplasta é o responsável por *desenvolver* sons compatíveis com as ações nas imagens em movimento, por exemplo, sons de passos, de copos tilintando, de socos e pontapés, de bater de asas e assim por diante. Seu papel é, então, o de cobrir as ações dos elementos visuais mostrados nas imagens com os sons correspondentes aos mesmos, criando um sincronismo entre imagem e som. Em alguns filmes ainda existe a figura de um supervisor de áudio que cuida da dublagem dos diálogos, caso estes não estiverem bem captados ao longo das filmagens. Entretanto, em mercados, em que não existe essa segmentação e especialização, o editor de som assume as três funções.

Como Michel Chion aborda (2008, p. 79), o som de um filme difere do som da realidade, pois, desde a sua captação ao seu tratamento, existem inúmeras intervenções que o transformam: como a qualidade do microfone utilizado nas filmagens; o armazenamento dos dados de áudio; a manipulação deste áudio digitalizado em *softwares* específicos; a criação e o desenvolvimento de junções de sons que visem a “encorpar” e a ampliar os eventos capturados nas imagens em movimento; o refinamento do som dos diálogos por meio do processo de dublagem; a gravação e tratamento da voz em *off* ou voz de um narrador que pode pertencer ou não ao universo fílmico representado; a mixagem destes sons em multipistas equalizando-os em conformidade ao espaço encontrado às salas de exibição; e, por último e não menos importante, o enlace final entre os sons com a trilha-sonora podendo acontecer de inúmeras maneiras: harmônica, contrapontística, ruidosa, dissonante etc.

O editor de som trabalha tanto com o som capturado pela equipe responsável pelo chamado som direto, isto é, captado nos sets de filmagens, quanto com um banco de dados de sons de variadas fontes e origens concernentes a uma gama de texturas, timbres e modulações diversas, sendo comum encontrar nestes bancos de dados sons referentes a cidades, carros, motos, aviões, trens, pessoas conversando em festas, crianças brincando, bichos de estimação,

bichos selvagens e assim por diante. Outro processo comum é o de criar e desenvolver os sons de maneira a incrementar o áudio que fora captado nos sets. Assim, tal qual um sonoplasta fazia na era de ouro do rádio no qual as radionovelas eram executadas ao vivo, muitos efeitos sonoros são desenvolvidos no cinema com elementos diversos aos que estão realmente conectados, como um trovão sendo representado pelo chacoalhar de uma folha de zinco ou uma queimada na mata por um farfalhar de um papel celofane. Assim, cabe a criatividade desse profissional em descobrir e construir as representações sonoras, com intuito de se fornecer à imagem fílmica a intensidade que é buscada.

Com a montagem em mãos e com o áudio captado nas filmagens, o editor inicia – *Rompimento* – seu trabalho que consiste, primeiramente, em sondar a qualidade da gravação feita nos sets, em perceber, excluir e/ou melhorar o material sonoro capturado, pois é a partir deste diagnóstico – *Preparação e Incubação* – que o editor de som projeta se haverá a necessidade de se dublarem algumas falas, se terá que buscar sons específicos em seu banco de dados – audioteca –, se terá que criar sons para determinados eventos, se terá que tratar, modificar ou alterar os sons captados, se terá que ir a determinados locais para gravações externas de sons ambientes etc.

É a partir dessa análise criteriosa que o designer do som começa uma busca de hipóteses e possibilidades – *Expansão e Iluminação* – para *criar e arquitetar* os sons compatíveis ao universo fílmico proposto, flagrado e apresentado pelo cineasta. Assim, produzir uma *paisagem sonora* consiste em ter a capacidade de: (a) perceber a qualidade dos sons, isto é, as texturas, os timbres, os tons, as modulações, nuances e frequências; (b) entender sua plasticidade e heurística, quer dizer, a facilidade às manipulações, arranjos, sobreposições, modificações, transformações e dissipações diversas (ver SANTAELLA, 2001, p. 131-151); c) e compreender a potencialidade do som em evocar *imagens acústicas* (ver MCLUHAN *apud* MEDITSCH, 2005, p. 148).

Dessa maneira, a fase de formulação de possibilidades à construção da paisagem sonora fílmica demanda uma sensibilidade e uma criatividade que permita que a obra alcance uma identidade estética também por meio do som. Apesar de o áudio de um filme estar sempre associado às imagens, é o seu hibridismo, isto é, seu processo de simbiose – retroalimentação contínua – que tem de ser observado e dimensionado ao longo da narrativa. De fato, o som não poderia ser visto apenas como uma linguagem menor ou subalterna à linguagem visual no cinema, ao contrário, é exatamente para além dos limites das dimensões dos planos que se espraia e toma corpo a paisagem sonora. Portanto, é para o que se vê, e, principalmente, para o que não se vê, que a linguagem sonora tem que ser projetada no cinema.

Com as propostas sonoras definidas, inicia-se a fase – Transição e Verificação – em que se auscultam as restrições estéticas estabelecidas na fase anterior. Dessa maneira, os alicerces da composição/paisagem sonora são erigidos cena após cena. Assim, o mesmo zelo dado à montagem é dado à estruturação, à organização e à integração dos sons às intensidades dramáticas correspondentes e desenvolvidas pela edição. Como em uma partitura musical, a sintaxe sonora é alicerçada à sintaxe das imagens em movimento. Assim, ritmos, ênfases, relaxamentos, distorções, misturas, acentos e densidades são cadenciados em conjunto. Flutuações são observadas, ora as imagens se sobressaem, ora são os sons que vêm à superfície, dando uma multidimensionalidade à própria narrativa fílmica.

Essa ressonância – acoplamento entre os sons com as imagens (PRIGOGINE, 2011, p. 46) – moldada neste período de definições, é testada inúmeras vezes na fase seguinte – Maturação e Formulação – que consiste em observar as sincronizações, os equilíbrios, as modulações e metamorfoses, esteticamente idealizadas e compostas em uma arquitetura sonora, sendo agora metodicamente analisadas, decantadas e refinadas. É o momento, portanto, de mixagem de som em que cada pista de áudio está disponível para ser acessada, alterada e ajustada, se houver necessidade.

Ao final, quando todos os sons, incluindo-se a trilha sonora, estão em equilíbrio (PRIGOGINE, *ibid.*, p. 69) tanto às ideias do cineasta, quanto ao assunto abordado, e as paisagens visuais e sonoras entram em um fluxo ativo – circuito – nutrindo uma à outra, é que um estado estacionário é atingido (MORIN, 2008, p. 234-235). Essa homeostase – Clímax –, responsável por gerar uma identidade audiovisual ao filme, só é alcançada quando pontuada por movimentos dinâmicos que consistem em permear a narrativa fílmica de flutuações e cadências dramáticas variadas pelas e nas interações, desordens, antagonismos, complementações e associações entre os sons e as imagens. Portanto, é essa dinamicidade do circuito – audiovisual – que provê a unidade múltipla e a beleza estética do sistema (ver VIEIRA, 2008, p. 96).

NOTAS

- 1 Seguindo os passos de Jorge Vieira ao adaptar a proposta de Moles com as propostas evolutivas ontológicas de Mende – *evolon* – é possível compreender melhor em que momento ocorre processos de abertura e fechamento – a cada subsistema – tão essenciais à nucleação na realização de um filme.
- 2 E ainda assim pode-se trabalhar um jogo entre os sons de uma cena aparecerem e extrapolar em por outras em sua sequência, de maneira a sobrepô-las e relacioná-las a partir do áudio.

REFERÊNCIAS:

- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret Editora, 2005.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus Editora, 2004.
- _____. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- AMIEL, Vincent. **Estética da Montagem**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007.
- BERCHMANS, Tony. **A Música no Cinema**. São Paulo: Editora Escrituras, 2ª edição, 2006.
- BORDWELL, David. **Poetics of Cinema**. New York: Routledge, 2008.
- CHION, Michel. **A Audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Editora Elsevier, 2003.
- FELLINI, Federico. **Fazer um filme**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.
- LAWSON, John Howard. **O Processo de Criação no Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- MEDITSCH, Eduardo org. **Teorias do Rádio: textos e contextos**, v. 1. Florianópolis: Insular, 2005.
- MORIN, Edgar. **O Método 1: a natureza da natureza**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.
- _____. **O Método 2: a vida da vida**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- _____. **Antologia Filosófica**. Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.
- PRIGOGINE, Ilya. **O Fim das Certezas**. São Paulo, Editora da Unesp, 2011.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.
- _____. **Estética: de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 2000.
- SCHAFER, M. **A Afinação do mundo**. São Paulo: Fundação editora da Unesp, 1997.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2000.
- TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ciência - formas de conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

_____ **Ontologia – Formas de Conhecimento:** Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico.** São Paulo: Editora Paz e Terra, 4ª edição, 2008.