



Helder Filipe Gonçalves

**O SOM E A MÚSICA
NO CINEMA PORTUGUÊS
CONTEMPORÂNEO**
processos criativos

seguido de entrevistas

DOCUMENTA

O SOM E A MÚSICA NO CINEMA
PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO
processos criativos

HELDER FILIPE GONÇALVES

O SOM E A MÚSICA NO
CINEMA PORTUGUÊS
CONTEMPORÂNEO
processos criativos

seguido de entrevistas com

BRANKO NESKOV
CARLOS ALBERTO LOPES
ELSA FERREIRA
HUGO LEITÃO
JOAQUIM PINTO
MIGUEL MARTINS
OLIVIER BLANC
RICARDO SEQUEIRA
SANDRO AGUILAR
VASCO PIMENTEL

DOCUMENTA

Sumário

Introdução	11
CRIATIVIDADE NO SOM E NA MÚSICA PARA CINEMA EM PORTUGAL	17
O SOM NO CINEMA	29
PROFISSIONAIS, ESTRATÉGIAS E PERCEPÇÕES	151
Conclusão	191
ENTREVISTAS.	213
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS FILMOGRAFIA.	371
Índice	379

Ora, o meu comportamento na captação do som directo é diferente, pois já estou a pensar como um montador, como um misturador. Quer dizer, já estou a arquitectar continuidades, descontinuidades, ambiências para dar carácter a outras cenas... se calhar, nem é a cena que estamos a filmar.

VASCO PIMENTEL, entrevista, 20 de Outubro de 2015

Introdução

Essa qualidade táctil do som é uma coisa privilegiada. No cinema há a possibilidade de estar tocando todo o corpo [...] O cheiro, tudo o que é táctil, é mudado pela percepção do som. (MARTEL, 2008, *apud* BARRENHA, 2012: 3)

Ao pensar em um filme e ter clara sua ideia sonora, é muito mais fácil saber o que fazer com a câmara, saber como armar a cena. (*Ibidem*: 4)

Encontrar um cineasta que tome decisões no domínio do som antes de outras não é usual. Conhecer um realizador de quem se diga que é responsável por noventa por cento das decisões acerca do som num seu filme também não será algo muito habitual, mas isto é confirmado numa entrevista com um director de som que trabalha com a realizadora argentina Lucrecia Martel. Numa palestra desta realizadora, a própria quase se desculpa por ir apresentar o seu modo de trabalho, muito fundamentado no som, perante uma plateia interessada em cinema, justificando a sua apresentação como algo eventualmente útil a alguém que partilhe minimamente de um gosto e atenção pelo som (MARTEL, 2009). Como ela própria afirma, muitas vezes acontece o som ser relegado para último lugar, na cadeia de produção de um filme, não havendo por vezes tempo para o tratar nas melhores condições. Através da nossa experiência na docência de unidades curriculares de som na Universidade da Beira Interior, conhecemos exemplos destes em Portugal, alguns deles em trabalhos académicos, desde logo nada auspiciosos quanto ao modo como alguns alunos virão a pensar o som nos seus filmes futuros.

Há casos de realizadores em Portugal em que — como no caso de Martel, por via de um passado em que música ou som foram importantes no seu crescimento como indivíduos criativos — o que se ouve nos respectivos filmes denota um sentido apurado e uma capacidade de conjugar som e imagem de forma interessante e criativa. Muitas vezes, estes resultados advêm de boas escolhas de profissionais competentes na área do som, técnica e criativamente. No entanto, algumas divisões de tarefas que encontramos em variadas fichas técnicas em filmes, sugerem mesmo que continua a existir uma desconexão entre intervenientes no que diz respeito ao som,

uma dispersão para a qual o célebre teórico Michel Chion (1985) já chamava a atenção, para o caso do cinema francês. No seguimento desta preocupação, Chion abordava a importância da existência de um *sound designer*¹, cargo que ainda hoje em dia está ausente em muita filmografia, alguém que, «à semelhança do director de fotografia, [...] toma a seu cargo a responsabilidade cénica, artística e técnica do todo da banda sonora» (FORTIER & ERNOULD, 1996: 108).

Talvez por via da ausência — há excepções — de uma sensibilidade para tratar o som como se trata a fotografia, o cinema português é por vezes tido, em diferentes contextos, entre eles o académico, como um cinema deficitário no âmbito do sonoro e, conseqüentemente, no âmbito das relações entre som e imagem. Alguns problemas técnicos podem ser encontrados ao longo da história desta arte em Portugal e podemos encontrar diversos testemunhos de realizadores que tiveram de — e puderam — ir ao estrangeiro contratar especialistas para trabalharem o som, nalguma das suas múltiplas fases de preparação (desde o som directo à pós-produção). Certo é, no entanto, que alguns nomes de directores de som, sonoplastas, montadores, entre outros técnicos dedicados ao som, se especializaram e mantiveram ou estabeleceram em território português. Neste contexto actual, existem realizadores que têm já garantias de que os resultados sonoros obtidos serão fiéis às suas iniciais exigências ou, algumas vezes, suplantam aquilo que imaginavam poder vir a ser o resultado final, aperfeiçoado com a criatividade especializada e dedicada daqueles elementos presentes nas equipas.

Não pensemos, no entanto, que a existência de problemas ao nível do som terá sido, ou será, um exclusivo do caso português. Retomamos o exemplo de Michel Chion que apresentava, como incentivo ao diálogo, «modestas propostas para uma melhoria do som no cinema francês» (CHION, 1985). Cremos que, pela conjugação de tantos elementos associados aos filmes — fotografia, direcção de actores, movimentos de câmara, planos e montagem, música, som, etc. — só com competência e especial atenção à área do som se conseguem obter obras cinematográficas que não mereçam sugestões de melhoramento como as que Michel Chion ali desenvolve. Espera-se esta competência não só para evitar problemas técnicos, mas especialmente para que o som seja capaz de oferecer múltiplas experiências ao espectador, seja capaz de ter variadas funções nos modos de mostrar o «mundo» que cada filme apresenta. Benjamin Wright dá exemplos de como o som pode ser usado para reforçar o impacto

¹ A expressão «*sound designer*» não é consensualmente utilizada, como é exposto por Benjamin Wright (2013) num interessante artigo que explora a sua origem norte-americana e os seus três usos possíveis (supervisor, criador de sons originais e acumulação destas duas funções).

dramático de uma cena, enriquecer a nossa percepção de como é o personagem e/ou adicionar um modo de «sentir um filme» (WRIGHT, 2013). Numa entrevista, o realizador Francis Ford Coppola (2011), considera que «o som faz pelo menos cinquenta por cento do trabalho» de apresentar um filme. Não se perceberá então, pela lógica, que muitos realizadores deixem para o fim — isto quando ainda sobram tempo ou recursos — decisões acerca do som, ou da música. Muito menos se perceberá como um realizador, em rodagem, confie a captação de som a um qualquer chofer local, como chega a ser revelado no livro *Novas e Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, numa das muitas entrevistas a realizadores ali publicadas.

Neste livro, pretende-se mostrar como as preocupações com o som no cinema em Portugal levam a manter, ou procurar, determinados modos de organização do trabalho técnico e criativo, relacionado com aquela componente dos filmes. Mais adiante, serão apresentados os motivos que nos levaram a considerar determinados realizadores, directores de som, montadores, misturadores e compositores. A partir de um inicial conjunto de nomes de profissionais, outros lhes foram sendo acrescentados. O conhecimento de filmes e autores que inicialmente não eram por nós conhecidos revelou-se fundamental para a compreensão do fenómeno em estudo. Acreditamos que o momento presente é determinante na evolução do som do cinema em Portugal, pelas conquistas que as novas tecnologias nos trouxeram, pelos desafios que as novas gerações encontram com a globalização e, porque não mencioná-lo, com a crise de financiamento que o cinema português tem enfrentado. Assumimos como mais pertinente para nós o entendimento de como o cinema «de autor» se movimenta no seio de uma cultura de mercado, que também no som propõe claras configurações. A inclusão de personalidades que com alguma facilidade associamos a filmes mais «comerciais» e a outras que consideramos do lado do cinema «de autor» tentará realçar os diferentes posicionamentos estéticos e técnicos relacionados com o som.

Podemos dizer que tanto o espectador não especializado, como um certo preconceito difuso, mas não justificado, contribuem para a associação do som no cinema português a uma qualidade duvidosa. Especulando um pouco, consideramos que tal associação tem tanto de certo como de errado, dada a própria diversidade da produção cinematográfica portuguesa, perspectivada historicamente e de acordo com a evolução tecnológica (que limitou, em parte, o horizonte de possibilidades criativas). Como se verá, houve uma evolução muito positiva a partir dos anos 80, capaz de colocar muitos filmes ao nível de conquistar prémios internacionais também no som, ou capaz de fazer requisitar alguns dos profissionais portugueses, por parte de produções estrangeiras. Muita desta fama ainda não se esvaneceu, mesmo existindo já mais

de três décadas de sucessivas correcções dos problemas que muito denegriram o cinema nacional. Isto torna possível demonstrar como os estudos fílmicos, a crítica e a recepção do público têm estado alheados dos processos que conduzem ao (bom) som dos filmes, assim como de muitas opções estéticas claramente evoluídas no que a esta área diz respeito. Como os profissionais do som costumam dizer, o seu trabalho quer-se «invisível», querendo dizer inaudível em falhas técnicas. É certo que, quando há qualidade técnica no áudio, as cenas fluem de forma natural e orgânica, parecendo não haver nada a apontar. O que é certo é que se deverá afirmar que o trabalho de som, em muitos casos, foi muito bem feito. E que por vezes se encontraram soluções adequadas, contrariando algumas vicissitudes de um país com poucas produções, pouco mercado e, conseqüentemente, reduzido leque de áreas específicas de especialização, no qual a não existência de profissionais exclusivamente dedicados ao *foley* será algo mais flagrante. Para além disto, Portugal segue uma tendência mais geral de não atribuir importância ao som, muito habitualmente relegado para um plano secundário, inferior ao da imagem, ou ao da representação. Ainda assim, alguns realizadores, assim como alguns teóricos respeitados, conseguem cativar atenções para o som e fazer suscitar novos trabalhos, para além dos já existentes, a nível mundial.

Partilhamos com Birger Lankjaer a opinião de que «as teorias sobre o som no cinema não devem permanecer um campo de jogo exclusivo a especialistas» (LANKJAER, 1997: 104). Queremos, em vez disso, contribuir para o estabelecimento da certeza de que «a dimensão auditiva de um filme faz toda a diferença no modo como conceptualizamos o filme em si» (*Ibidem*). O som (incluindo a música) deve estar sempre presente nas teorias audiovisuais, nos estudos históricos, técnicos e estéticos sobre cinema. Como salienta Lankjaer,

não devemos restringir-nos a descrições formalistas do espaço sonoro ou da estrutura musical, mas incorporar teorias ligadas às respostas perceptivas, cognitivas e emotivas do espectador, a fim de tornar muito mais ambiciosa e valiosa a contribuição para os estudos fílmicos em geral. (LANKJAER, 1997: 105)

Para concluir a introdução, ficam algumas linhas descrevendo o que será tratado de seguida. Em «Criatividade no som e na música para cinema em Portugal», trataremos de apresentar os questionamentos que nos movem relativamente ao tema da criatividade no som para cinema em Portugal. Muito está a ser investigado sobre o cinema português, mas nunca até hoje se tinha desenvolvido um trabalho aprofundado acerca de como as cadeias de produção do som para os filmes nacionais se articulam,

que posições estéticas são assumidas relativamente ao sonoro ou que métodos de trabalho estão implementados. Nesta parte estão também apresentados os mecanismos escolhidos, para o trabalho mencionado, por nós considerados como sendo os ideais para chegar a entender os processos criativos no som para cinema em Portugal. Com grande destaque serão consideradas todas as metas estabelecidas para o trabalho de pesquisa encetado até 2018, para além das restantes estratégias. O contacto com quinze profissionais ligados ao som (dez deles) e à música (os restantes cinco) foi determinante para a aproximação a este meio tão imbricado e dinâmico, assim como, ao mesmo tempo, disperso em riqueza de ideias individualmente construídas.

Ainda nesta parte, é apresentado o estudo empírico desenvolvido e as vantagens existentes ao escolher-se uma pesquisa que assenta no contacto próximo com profissionais do cinema, para abordar esta temática. São focadas as razões que levaram a escolher aqueles intervenientes e as que motivaram a construção de um guião de entrevista como o alcançado. Do mesmo modo, quais os motivos para se construir um questionário destinado a compositores para cinema. É focada a importância dos oito pontos essenciais da pesquisa e como eles pesaram para a evolução do estudo. É descrita a função habitual de cada um dos entrevistados, assim como outras possibilidades de tarefas que executam.

Em «O som no cinema» inicia-se o primeiro de três capítulos que compõem o bloco unido por este tema. Em «Som para cinema», serão confrontados certos aspectos do som para cinema, muitos deles já abordados por autores de referência — de entre os quais destacamos Michel Chion e Bordwell & Thompson —, com as práticas que detectámos nos filmes portugueses analisados, assim como nas descrições que surgiram do estudo (e de outros documentos relativos ao contexto nacional). São destacados os seguintes tópicos: a evolução tecnológica no âmbito do sonoro, o espectador como receptor dos sons e as estratégias sonoras como veículo crucial para o delinear da construção fílmica (com contornos mais ou menos assumidamente narrativos). No final do capítulo é abordado o ponto de escuta, aspecto fulcral para decisões formais e estéticas, assim como para a definição tecnológica.

O capítulo seguinte, «A análise do som na narrativa cinematográfica», apresenta a problemática da análise do som para cinema e considera as relações com a narrativa, assim como as particularidades do caso português. A colocação dos sons dentro ou à margem da diegese define campos de trabalho e análise que tocam aspectos estéticos bem vincados. Fronteiras entre categorias de sons podem ser mais ou menos estanques, sendo a sua transgressão manifestação de posicionamentos estéticos que ajudam à definição de um conceito abrangente de banda sonora. O modo como os sons são

escolhidos pode ser enquadrado numa lógica mais musical de concepção do resultado final.

«Categorias de sons» continua na mesma direcção, ao também fazer a ponte entre a bibliografia e as práticas e descrições que recolhemos. Focar-nos-emos em quatro elementos essenciais, constituintes de uma banda sonora: a voz, os sons de acção, o som ambiente e a música. Para além disso, também nos focaremos nas opções ligadas ao *sound design*, que em parte vive da decisão acerca de como fazer articular aqueles quatro elementos.

«Profissionais, estratégias e percepções» mostra-nos os dados que foram recolhidos. A partir da sua análise tenta-se conduzir o leitor a conclusões relativas às estratégias e posicionamentos estéticos dos intervenientes entrevistados, organizados em tópicos dentro das seguintes categorias: articulação, criatividade, o contexto português, tecnologia e formação. Também são analisados os dados dos questionários propostos aos compositores.

Na «Conclusão» são revistos alguns dos exemplos fundamentais para o entendimento de cada um dos aspectos da reflexão que se veio formulando anteriormente. Espera-se que esta última abordagem solidifique o entendimento acerca de como o som é aproveitado, valorizado e trabalhado de forma criativa no cinema português contemporâneo.

As dez entrevistas realizadas concluem a estrutura deste livro. Aspectos essenciais acerca do som para cinema, segundo perspectivas pessoais muito ricas, ficam, parecem-nos, como um legado inspirador para as novas gerações. Estas, não tendo vivido tempos de maiores adversidades, podem, no entanto, recolher das experiências do passado importantes ensinamentos para a sua técnica e para a sua arte.

CRIATIVIDADE NO SOM E NA MÚSICA PARA CINEMA EM PORTUGAL

Contextualização do estudo

Foi desenvolvido um estudo, no qual se pretendeu perceber sob que lógicas se formam ou mantêm determinadas equipas em actividade nos dias que correm. Perceber, também, de que forma essas equipas se articulam e de que modo organizam os seus processos de criação sonora para cinema. Pensamos aqui num processo criativo global por parte de todos os que contribuem para que os filmes tenham determinados sons e não outros; não num sentido de «criação», que por vezes se pode associar a uma das tarefas principais de um sonoplasta ou *sound designer*² — um eventual, mas não obrigatório, interveniente.

Randy Thom, *sound designer* e misturador na Skywalker Sound (Califórnia), em duas ocasiões, apresenta soluções pró-sonoras que — curiosamente, dada a proveniência — não necessitam da existência de substancial aparato técnico. Thom defende que o guião de um filme deve logo à partida prever momentos potencialmente ricos no trabalho de som (THOM, 2011). Certos recursos cinematográficos como o *slow motion*, o trabalho em torno dos pontos de vista ou as transições de e para sonhos ou alucinações são especialmente promissores quanto ao tipo de contribuição que pedem ao som (THOM, 1999). Se acontecer surgir uma desejável solicitação precoce à cadeia de som, o processo criativo tenderá a fazer equivaler em importância som e imagem. Desta relativa equivalência chegam a depender alguns trabalhos de realizadores como a anteriormente mencionada Martel ou, outro exemplo, David Lynch, que habitualmente conta com a música previamente composta, por Angelo Badalamenti, para organizar as cenas dos seus filmes.

É com um grau mais ou menos variável de importância relativa entre som e imagem, mas também com diferentes modos de estes se relacionarem entre si, que o tra-

² Aqui, *sound designer* está pensado como criador de sons originais.

balho de diferentes pessoas constrói o resultado final de uma banda sonora³. Muitos dos cargos associados ao som existentes numa produção cinematográfica tiveram um primeiro despontar nos Estados Unidos da América. Categorias como «artista *foley*» ou «*sound designer*», quando presentes em fichas técnicas de filmes portugueses, tenderão, até, a querer significar que a produção é mais comercial. No entanto, sendo o caso português tão proficuamente autoral, chegamos a ter situações completamente opostas, como, por exemplo, quando um realizador monta ele próprio o respectivo som, tendo tido apenas alguém encarregado do som directo⁴.

A criação fílmica portuguesa tem elementos que a destacam da produção de todo o resto do mundo. Quanto mais não seja pela relevante constatação de que, como faz João Botelho, pelo contacto próximo com a realidade do dia-a-dia, um realizador português filma melhor Portugal, ou um modo de sentir português, do que outras realidades. É interessante que, numa entrevista presente no documentário *Um Filme Português* (2011), este realizador fale de um recurso sonoro para diferenciar um sentimento «mais português» de um sentimento «mais espanhol»: no nosso caso temos uma canção nacional, o fado, que é bastante distinta do flamenco. Este estilo musical espanhol denota uma certa «pulsão de vida», contrariamente a uma «pulsão de morte» mais portuguesa, indaga ele. No mesmo conjunto de entrevistas que fazem parte do referido documentário, outros realizadores concordam com algumas características de uma portugalidade apertada entre o oceano e Espanha, que constroem (eventualmente) resultados fílmicos «portugueses». Segundo Rosário Belo (2009), o questionamento acerca da existência de um «cinema português» é discutido abertamente por duas facções contrárias e de resposta antagónica. Mais segura do que as incertezas em torno de questões como a anterior, é a constatação da existência de um cinema autoral em Portugal, muito mais relevante, segundo Mário Grilo (2006), do que as produções nacionais que ambicionam ter impacto semelhante ao dos filmes de consumo americanos.

Se cada autor tem alguma(s) marca(s) própria(s) no modo de abordar o som, que se mantém de filme para filme, e se há marca(s) que une(m) os trabalhos de vários realizadores, obviamente olhando e ouvindo com detalhe os diferentes intervenientes escolhidos, são questões que nos importou investigar. Outros aspectos foram

³ Por vezes, usa-se «banda sonora» para falar apenas da música que acompanha um filme. Não é aqui o caso.

⁴ Algo relatado pelo realizador Sandro Aguilar (2014), a respeito de alguns filmes seus, numa palestra e confirmado na entrevista que lhe fizemos.

estudados, como seja o facto de alguns autores se deixarem ou não influenciar por realizadores de outros países, quando o trabalho de som nos filmes desses estrangeiros tem uma silhueta estética interessante, «importável». Ou, também, se os realizadores portugueses aceitam facilmente dos directores de som/sonoplastas propostas de directorizes criativas que moldem os respectivos filmes, de modos particulares.

Eventualmente, haverá uma confiança total nos moldes atrás referidos para o caso dos *sound designers*, mas este não é um cargo comum no cinema nacional. Está muito vincada em créditos de filmes portugueses, de autor especialmente, a figura do responsável pelo som directo. Não é habitual encontrarmos casos portugueses em que para o som exista, logo com ou após a fase de rodagem, alguém que, à semelhança do director de fotografia, não seja «somente um coordenador mas também a força central criativa», em tudo o que diz respeito ao som (LEAL, 2006). Mesmo no caso americano (que é, como já mencionado, precursor na criação do cargo de *sound designer*), há uma visão muito técnica acerca dos responsáveis do som. É, segundo Randy Thom, improvável a possibilidade de entender o *sound designer* (aqui pensado no sentido de supervisor) como *autor* de algo, dada a visão tecnicista que o meio normalmente lhe atribui (THOM, 2011)⁵. Lembramos que é do caso americano que ele fala. Veremos oportunamente se podemos extrapolar para o caso português, ou se existe um cunho autoral nalguns responsáveis pelo som, qualquer que seja o momento ou duração do seu trabalho num filme.

Pretende-se contribuir para a clarificação acerca do autor das decisões principais a nível do som criativo que existe em filmes portugueses, na senda de demonstrar como é importante o «contrato audiovisual» a que Michel Chion (1990) faz referência. Este «contrato» faz-se entre filme e espectador, partindo do modo como entendemos os sons e as imagens. Efectua-se sempre que vemos um filme: aceitamos intuitivamente, como espectadores, que estes dois elementos se influenciam mutuamente e que formam ou reforçam determinados modos de percepção e de leitura da obra cinematográfica.

Alguns elementos em que assenta a nossa problematização espelham-se nas seguintes questões, apoiadas nos realizadores escolhidos, em directores de som, montadores de som, misturadores e noutros profissionais com uma mínima autoridade criativa:

⁵ Também Walter Murch, em entrevista, salienta que existem diferentes formas de encarar o *sound design*, conforme as personalidades que o exerçam, mas que a dependência final de um realizador e do que são as suas decisões limita a possibilidade de encarar um carácter autoral dos profissionais do som.

1. Existe um maior número de decisões criativas, por parte dos realizadores ou por parte dos profissionais do som, no planeamento do som? De que forma se articulam e quais os critérios que pautam essas decisões?
2. É o cinema autoral mais inovador, mais experimental e menos constante nos modos de fazer articular as tarefas relacionadas com o som e na variedade de combinações som-imagem?
3. Existem traços distintivos geracionais no modo de colocar as novas tecnologias ao serviço do som dos filmes?
4. Ponderando o papel do som, os intervenientes na concepção de um filme esperam do espectador uma competência para a desconstrução de combinações audiovisuais que desafiam a linguagem cinematográfica instituída?

Partimos da hipótese de que há, efectivamente, traços de um «cinema português» que se reflectem em aspectos diversos da linguagem cinematográfica, entre eles o som. Algumas questões que formulamos prendem-se com a necessidade de compreender como o som é pensado em Portugal, por realizadores e directores de som. Cremos que muitas práticas são determinadas pelas condições de produção e cremos, também, que as melhores práticas criativas que existem ao nível do som resultam da capacidade de investimento que algumas individualidades mostram ter. Parece-nos da maior importância averiguar quais as condições mais favoráveis para um investimento criativo mais notável ao nível do som, como manifestação sensorial e como capacidade comunicativa. Aquelas condições advirão, quiçá, da existência de *backgrounds* específicos, de influências recebidas de além-fronteiras e de trabalhos em equipa que só evoluem num determinado sentido graças a entendimentos bastante precisos acerca da arte cinematográfica. Muitas das questões que formularemos em vários momentos, com maior destaque nas entrevistas, serão no sentido de conseguir chegar aos seguintes objectivos:

1. Averiguar como se processam as decisões criativas a respeito de como articular o som com a imagem e com a narrativa;
2. Perceber se a produção de som para cinema em Portugal tecnicamente está a par do que de melhor se faz internacionalmente ou que tipo de lacunas persistem;
3. Saber que atenção merece o som acusmático (do qual se não vê a fonte emissora), para estes realizadores e directores de som (ou montadores);
4. Perceber se existe abertura para receber influências novas acerca de como abordar o som nos filmes ou se existe uma inércia associada a modos de trabalho instalados, visando mormente a eficácia;

5. Perceber se a abordagem ao som digital e *surround* está já enraizada em todos os profissionais estudados, averiguando se há características diferentes nela, conforme falemos de profissionais mais novos ou mais velhos;
6. Perceber o que distingue o som do cinema autoral português do som do cinema comercial;
7. Perceber como é ponderada a implicação do espectador na enunciação cinematográfica (relativa às opções estéticas tomadas a propósito do som);
8. Encontrar variáveis graus de transparência ou opacidade na utilização do som, como elemento criativo que pode solicitar leituras mais ou menos conscientes e directas por parte do espectador.

Profissionais do som e da música para cinema em Portugal

Este trabalho concentra-se no estudo da utilização do som em filmes portugueses recentes. Partimos de uma lista de filmes, realizadores e profissionais do som que foram seleccionados por demonstrarem uma criatividade e um uso do som como ferramenta que adiciona muito mais do que uma banal redundância ao resultado audiovisual e que promove uma apreciação estética peculiar. Essa eventual riqueza sonora pode situar-se ao nível da *mise-en-scène*, da construção dos personagens (e respectiva psique), da acção, da construção de espaços e tempos da história, assim como da construção de espaços e tempos do filme, que chega ao espectador — espera-se — nas melhores condições. Pressupõe-se que a escuta/visualização ocorra em salas de cinema, para as quais os filmes são efectivamente destinados, e não num qualquer computador ou sistema doméstico. Só assim se consegue garantir que os eventuais efeitos expressivos ou mensagens que o som dos filmes pretende transmitir ocorrem efectivamente. Alguns dos entrevistados mostram-se mesmo desagradados com a hipótese de um filme seu ser visto/ouvido na televisão.

A relação com as tecnologias de reprodução das salas de cinema é um dos muitos aspectos em que os realizadores manifestam maneiras diferentes de planear o som. Outras questões técnicas e modos de organização de cargos relacionados com o som são também distintos. Tentámos averiguar até que ponto existe uma importante conexão entre as estruturas de trabalho e os propósitos estéticos de cada filme ou conjunto de filmes, assim como se pretendeu identificar as especificidades portuguesas, herdadas de um percurso particular do trabalho de som em Portugal.

Sandro Aguilar demonstra valorizar muito a «escuta estética» (não confundir com escuta reduzida), que procura estar atenta «à matéria sonora em si mesma» (JULLIER, 2012: 247), criando texturas sonoras que normalmente se «opõem» às imagens. Mas também ao que Jullier chama de «escuta cinegética». A escuta que «nos transforma em caçadores de índices» (*Ibidem*) e que depende, como todas, da ideal emissão sonora, como planeada por este ou outros realizadores, juntamente com os seus misturadores.

Ponto de escuta

O espectador de cinema encontra-se presentemente numa situação muito favorável para o usufruto auditivo de um variado leque de soluções sonoras, que vão desde a sensação de se lhe estar a sussurrar ao ouvido até à imersão total no ambiente retratado num filme. A ideia de aperfeiçoar a escuta levou a estender os sistemas *surround*, que já faziam movimentar os sons em torno do espectador, ao sistema Dolby Atmos, que se desenvolveu nos EUA. Nos anos 40 estabeleceu-se a percepção de que é indispensável um altifalante ao centro para que nenhum espectador perca a noção de que o som parece mesmo vir da tela. Com o sistema Dolby Atmos ninguém fica prejudicado em nenhum local da sala, seja qual for a proveniência dos sons, pois há diversas colunas espalhadas pelo auditório. Em Portugal, com a grande maioria das salas ainda com o sistema convencional de colunas apenas nas paredes, é plausível que possamos ficar sentados em localizações menos favoráveis. Isto dá-se, nomeadamente, quando ficamos próximo de uma das laterais, ouvindo demasiado um dos canais.

Michel Chion chama a atenção para o espaço que as colunas formam em torno do espectador, um espaço que segundo ele deve ser para esvaziar e não para encher. Um pouco como o som de uma orquestra num concerto, que por vezes se quer muito pouco denso, para deixar soar o solista. Certas cenas conseguem ter uma «particular nova intensidade» (CHION, 1998) no seio do «novo silêncio» que se pode trabalhar, possibilitado pelo sistema envolvente que se foi estabelecendo como norma. Concorda, é certo, com a ideia de que a alternância entre momentos de mais localizações — e potências — sonoras e momentos de origem mais controlada, eventualmente mais subtis, deve ser explorada. Reconhece esta tendência em vários realizadores, conhecedores das vantagens em conferir organicidade aos filmes e criar diferentes níveis de impacto no espectador. Uma das possibilidades reside na capacidade de nos fazer (a nós espectadores) sentir que os personagens falam como se sou-

bessem da presença de um terceiro elemento²⁷. Isto, por sua vez, significa que «eles estão a ouvir-nos a nós que os escutamos» (CHION, 1998). Em muitos casos, o silêncio dos filmes coloca-nos na presença de uma «orelha gigante», como se tentasse captar os nossos mais ínfimos ruídos. Mas também nós atentamente inspeccionamos o som em nosso redor.

É num fluxo de maior ou menor intensidade, da decisão de recorrer ao estéreo e depois «abrir» para *surround*, que certos desenhos de som são ponderados. Sandro Aguilar, na sua entrevista, valorizou o modo como pensa na «opressão», «abertura» e «eficácia dramática» que as decisões que toma na mistura, relativas às evoluções de/para mono, estéreo ou *surround*, permitem. Não é obviamente o único. Mas, como destaca Mark Kerins, muitos *sound designers* são reticentes no uso de reais ambientes auditivos em 360°. É conhecida como «efeito da porta de saída»²⁸, a possibilidade de o espectador se distrair com sons que provêm de certas direcções. O nome do efeito deriva da possibilidade de uma porta a bater fora de campo poder ser confundida com a real porta de saída da sala (KERINS, 2011).

Por vezes, acontecem arrependimentos quanto às decisões tomadas para o modo de escutar um filme em sala. Elsa Ferreira isto mesmo confessa para o caso do documentário *Ruínas* (2009). Concebido num simples formato estéreo, poderia, na opinião da montadora (e também misturadora, neste filme), ter merecido um trabalho de maior espacialização. Conta que se tivesse sabido que o filme viria a circular em salas de cinema teria trabalhado de outra forma. Ainda assim, tomou «alguma liberdade criativa nesse filme, especialmente com as panorâmicas». Isto num contexto em que «não é muito comum brincar com as panorâmicas», pois «o documentário é mais rígido do que a ficção».

O sistema de escuta numa sala de cinema tem sempre como ponto de referência o espectador, que é convidado a escutar desde o seu assento a totalidade dos sons. É também desde esse local que visiona as imagens que passam na sua frente. No entanto, sons e imagens foram captados de um determinado ponto, ou assim o simulam. Nem sempre estão de acordo, o ponto de vista e o ponto de escuta. Este último é por vezes partilhado com os personagens, num sistema de co-escuta (CHION, 2011), sendo possível considerar que o ponto de escuta está no personagem. Em oposição, há casos em que existe aquilo a que Chion intitula «particionamento auditivo», isto é, a escuta do personagem é uma e a nossa escuta é outra diferente. Este autor lembra filmes em

²⁷ Chion alude especialmente ao cinema de David Lynch, a este propósito.

²⁸ *Exit door effect*, no original.

que, por exemplo, algum ruído na cena nos impediu (propositadamente) de seguir todo o diálogo que dois personagens travam. Ou, o oposto, quando já escutámos algo que o personagem ainda não ouviu, ou que nunca poderá sequer ouvir — por exemplo a música não diegética, a anunciar que algo está prestes a acontecer. Tratamos aqui de decisões que muitas vezes já vêm formuladas desde o guião e que antecipam algumas das facetas que o som final virá a ter.

Nalguns casos em que é enfatizada a escuta que é efectuada por algum personagem (e nós com ele) percebe-se o contributo fundamental do argumentista para a cena. Um exemplo surge no filme *20,13* (2006), já que a dada altura, durante a noite, um soldado escuta alguém vasculhar os cacifos, o que desencadeará uma ansiosa investigação acerca do porquê daqueles ruídos oriundos da caserna. Também algumas decisões acerca de como se processam as chamadas telefónicas, ou outras comunicações, definem o modo como o espectador é conduzido pelo fluxo narrativo, ou pela fruição do trabalho de actores. Michel Chion escrutina os modos como um filme mostra ou não mostra, revela ou não a voz dos interlocutores numa conversação telefónica (*téléphème*, segundo Chion)²⁹. Um destes modos, que consiste em mostrar apenas um dos interlocutores sem nos fazer ouvir rigorosamente nada daquilo que a outra pessoa (supostamente) diz, é saliente numa cena do filme *Lá Fora* (2004). Nesse momento podemos apreciar os trejeitos do personagem José Maria Cristiano, assim como tentar deduzir o que é dito ou perguntado do outro lado da rede. Num outro telefonema, no mesmo filme, tanto o personagem mencionado como a personagem Laura Albuquerque são ouvidos, destacando-se a importância que ambos têm na evolução do enredo.

Randy Thom, importante *sound designer*³⁰ americano defende, num texto que apelida de «Screenwriting for sound», a «teoria radical» de que o *design* de som «não é algo que só deva acontecer na pós-produção de um filme ou de um vídeo, mas sim que o *design* de som é algo que necessita surgir muito antes, começando com o guião» (THOM, 2011:103). Nas entrevistas por nós efectuadas foi muito saliente a informação de como muitas decisões relativas ao som surgem claramente na pós-produção, confirmando como é radical a posição de Randy Thom. Uma vez estas decisões

²⁹ Chion fala em sete modos de apresentar um *téléphème*, desde o modo 0 (zero), próprio do cinema mudo, até ao modo 6, que apresenta soluções «deliberadamente aberrantes ou paradoxais» (CHION, 2012).

³⁰ Clarificamos que Randy Thom tanto tem feito trabalhos de supervisão sonora, como de criação de sons de raiz, originais. Ou ambos em simultâneo, contemplando todos os modos como o termo *sound designer* vem sendo usado pela indústria cinematográfica.

surgem por experimentação, outras por referência a outros filmes escutados anteriormente, que acabam por servir como referência e mecanismo de comunicação entre realizadores e montadores/misturadores. Miguel Martins também considera que a primeira pessoa que pensa o som é o realizador. Se o realizador escreve o argumento, é ele o primeiro a fazer desenho de som. A adesão a uma «ideia de som» que certos realizadores têm é considerada essencial também por Hugo Leitão, para se entrar na lógica apropriada de criação de som para um filme. Há certos realizadores que têm uma escuta mais apurada, eventualmente tida em conta e ponderada desde a escrita do guião. Segundo Vasco Pimentel, mesmo durante a rodagem de um filme, um director de som e seu assistente devem integrar-se «no rolo compressor criativo que está ali a acontecer». E há realizadores que na sua criatividade «sabem jogar com estas matérias sonoras». Dá o exemplo de Miguel Gomes. Não se referindo às capacidades técnicas deste realizador, mas sim à capacidade de escuta, menciona que «Miguel Gomes é ele próprio um montador de som genial».

O cinema desde cedo foi concebendo as suas estratégias relativas a como fazer escutar os sons, juntamente com as opções de visualização das imagens. Nem sempre o ponto de escuta é coincidente com o ponto de vista, como já foi mencionado. Nem mesmo o que se passa no mundo real é tido como uma referência a seguir. Confrontá-mos Miguel Martins com a diferença entre o que se passa na realidade e o que em muitas situações ocorre, em filmes por ele misturados. Foi peremptório ao afirmar que, quando os personagens entram numa casa, não se tem de filtrar o som que vem do exterior para imitar a realidade³¹. Também foi claro ao mostrar como num exemplo de viagem de carro quis dar a ouvir uma perspectiva estática, de um ponto de escuta algures na estrada, com sons de viaturas que passam³². Foi graças à sua já grande experiência na altura que João Botelho aceitou esta proposta, que à partida não estava planeada.

Como referido anteriormente, passou a fazer parte da linguagem cinematográfica a colocação do som de diálogos no canal do centro (saindo pela coluna apropriadamente situada ao centro da tela). Este mecanismo é de tal forma automático e «obrigatório» para não confundir o espectador que se torna um factor de escuta que não costuma merecer escrutínio. Curiosamente, em *Tabu* (2012), deparámos com uma situação em que um personagem que está fora de campo continua a soar ao cen-

³¹ Para a entrevista com Miguel Martins, assim como para os outros entrevistados, tínhamos preparado dúvidas referentes a situações sonoras menos óbvias. Esta questão da não filtragem do som exterior para cenas de interior é flagrante em filmes de João Botelho e Fernando Lopes por ele misturados. De igual forma, há nesses filmes exemplos para a questão dos pontos de escuta não identificáveis na imagem.

³² Esta situação ocorre no filme *O Fatalista* (2005).

tro. Nada seria estranho, dada esta característica muito comum no cinema, se não fosse a riqueza do som ambiente, todo ele em estéreo, fazendo-nos escutar viaturas que passam ora mais de um lado ou de outro (esquerda ou direita na panorâmica). Outra característica muito presente na escuta cinematográfica tem também exemplos no filme *Tabu*. Muito notoriamente escutamos a oração da Senhora Pilar, que vemos de costas, como se estivéssemos mesmo à sua frente. Esta oração, um sussurro baixinho, numa situação real não teria tantas frequências altas, nem nos chegariam tão detalhados pormenores dos movimentos dos lábios. Como em muitos filmes, mais notoriamente os americanos — com habituais sessões de dobragem (ADR) — temos uma percepção muito clara do que é dito. É como se estivéssemos muito próximos dos personagens, ainda que não seja isso o que a imagem nos transmite.

A importância de como se desenrolam as conversações, de quão nuclear é — habitualmente — tudo aquilo que é dito num filme, tem sempre mais óbvios exemplos nas grandes discrepâncias face ao ponto de vista. No filme *Quarta Divisão* existem várias conversas que ocorrem de forma distante da câmara, mas escutamos sempre como se estivéssemos perto. Todos os intervenientes em conversas telefónicas também são claramente escutados. De forma semelhante, no filme *Mortinho por Chegar a Casa* (1996) a dada altura continuamos a seguir perfeitamente uma conversação tida dentro de um restaurante, mesmo que já estejamos a ver o local desde fora. Um exemplo de gradual separação entre o ponto de escuta e o ponto de vista ocorre no filme *Os Sorrisos do Destino* (2009). Uma conversa inicia-se antes da entrada dos personagens no interior de um elevador antigo. Eles entram no elevador e continuam a conversa, mas a imagem mostra desde o patamar o elevador a descer e a afastar-se, como se câmara e nós não tivéssemos cabido, para os acompanhar. Mas pela escuta é como se lá continuassem os nossos ouvidos.

Numa recente curta-metragem filmada na Covilhã, *Muletas* (2017), o realizador Luís Campos recorre à utilização de dois focos de acção em simultâneo, quando num mesmo enquadramento temos mais próximos os dois irmãos e mais ao fundo os pais, ouvindo perfeitamente qualquer um deles. Existem dois pontos de escuta em simultâneo, possibilitando usufruir desta dupla perspectiva, «permitindo ao espectador escolher qual das acções prefere privilegiar.»³³ O realizador confirma que este recurso estava previsto no guião e que, no cinema português, teve como referência algumas cenas do filme *Sangue do Meu Sangue* (2011). Luís Campos acredita que assim se «pode beneficiar uma certa dinâmica/orgânica própria da acção. Como se,

³³ Informação recebida por *e-mail* no dia 6 de Janeiro de 2017.