
Sound design de cinema e o filme acústico radiofônico: aproximações metodológicas¹

Rakelly Calliari SCHACHT²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

Este trabalho procura investigar possíveis aplicações do pensamento sobre *sound design* de cinema na análise e compreensão de uma prática desenvolvida no rádio documental sob a denominação de “filme acústico”, ou “filme sonoro”. Seguindo o exercício já realizado pelo professor Eduardo Vicente em sua tese de livre docência sobre o radiodrama em São Paulo (VICENTE, 2015), procuramos colocar em diálogo com a produção radiofônica a teoria desenvolvida por Michel Chion para compreender as relações entre som e imagem no cinema. O objeto selecionado é o feature alemão “8 Uhr 15, Operationssaal, Hüftplastik” (1970), em que o autor Peter Leonhard Braun logra a intenção estética de abolir a figura do narrador, a fim de deixar que o som direto captado e montado pudesse contar uma história.

PALAVRAS-CHAVE: Rádio; Feature radiofônico; Filme acústico; Cinema; *Soud design*.

INTRODUÇÃO

No que chama de “um estudo desinteressado”, Pierre Schaeffer (2010) olha para o cinema e a radiodifusão na década de 1940 a fim de encontrar-lhes uma filosofia comum, para além das técnicas e resultados específicos de cada um dos meios. A tentativa resulta no Ensaio sobre o rádio e o cinema, que define estes filhos da arte mecânica como “o sinal dos tempos”, artes relé gigantes, ubíquas e simultâneas³, que não transmitem o objeto em si, mas apenas seus sinais.

É considerando esta “espécie comum” dotada de microfones que propomos neste trabalho a permissão de um exercício de aprendizado reconhecendo as diferenças também apontadas por Schaeffer no desenvolvimento estético de ambos os meios - para além das

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da ECA-USP. E-mail: rakelly@usp.br.

³ Schaffer alerta que usa a palavra, por não achar outra melhor, para exprimir “a faculdade de introduzir-se no curso do tempo, de romper-lhe a continuidade e de ordenar-lhe os segmentos” (2010, p.154).

óbvias diferenças técnicas, o maior amadurecimento do cinema no que tange à psicologia da invenção, vencendo o primitivismo e o romantismo das primeiras experiências (2010, p.54).

Na década anterior, outro pesquisador interessado nos dois meios como realização artística já apontava para o necessário caminho de aprendizagem do rádio a partir das experiências do cinema. Rudolf Arnheim (2001) alerta não só para as vantagens técnicas do filme óptico, que permitiria uma edição mais precisa do que os discos que ainda eram predominantes no rádio, ou sobre o caráter fixo dos microfones, que forçava uma adaptação das cenas ao equipamento, e não o contrário, como já ocorria no cinema. Mais do que isto, chamava a atenção para o pensamento estético do rádio. Muito ligado à transmissão ao vivo e ao improvisado decorrente desta prática, o meio estaria fadado a permanecer em seus primórdios. “Libertar-se do lugar e tempo da emissão, abolir a improvisação na arte da mixagem durante a transmissão em favor de um trabalho de montagem meticuloso que esteja finalizado antes de a transmissão começar – estes são ditados importantes para o futuro”, defendia (ARNHEIM, 2001, p.85).

O que esses autores defendem não era, mesmo à época, de todo inexistente. Tenha-se em mente, por exemplo, a conhecida experiência de Walter Ruttmann e seu filme acústico “*Weekend*”, gravado e editado no filme óptico e transmitido em 1930 pela rádio Berlim. Ainda que não fossem majoritárias, não se pode descartar as produções que buscavam novos caminhos criativos para o rádio e que não entraram para os anais da história linearmente contada, assim como questionam Richard Abel e Rick Altman, sobre os primórdios do cinema sonoro (1999), John Belton sobre o magnético estéreo nos anos 1950 (1992), e Bill Nichols sobre os registros históricos do cinema documental (1995).

A produção destes e de outros pesquisadores demonstra a importância da pesquisa de repertório para preencher as lacunas deixadas por uma macro visão historiográfica. Procurando contribuir com o conhecimento que se tem sobre o desenvolvimento do filme acústico e do rádio autoral – geralmente relegados ao nicho das exceções e, também por isso, pouco explorados pela pesquisa acadêmica -, selecionamos como objeto deste exercício metodológico a produção do alemão Peter Leonhard Braun, na peça “*8 Uhr 15, Operationssaal III, Hüftplastik*”⁴, de 1970, que descreve a operação ortopédica de

⁴ Em tradução literal, “8h15, Sala de Operações III, Artoplastia de quadril” (T.A.).

implantação de prótese de quadril em uma senhora de 70 anos de idade acometida por uma série de doenças que comprometiam sua mobilidade e causavam dor permanente. Este feature radiofônico é tributário da busca de uma linguagem própria para o rádio e integra um movimento importante ocorrido nos anos 1960 e 1970, cujo contexto pode ser conhecido nos trabalhos de Virginia Madsen (2005).

A título de exercício, portanto, a análise aqui proposta se utilizará dos recursos oferecidos por Michel Chion em seu livro *Audiovisão* (2011), em que ele aborda o som e a imagem no cinema.

1. Audiovisão no rádio?

Antes de mais nada é preciso destacar que o trabalho de Chion é dedicado ao cinema em sua forma clássica, em que o som trabalha em constante relação com a imagem, aqui entendida como o quadro composto pela tela. Mesmo quando afirma que o som possui a capacidade de imprimir imagens na memória do espectador (CHION, 2011, p.106-108), ele o afirma no contexto de uma troca recíproca entre imagem e som. “Um filme sem som continua a ser um filme; um filme sem imagem, ou pelo menos sem quadro visual de projeção, não é um filme”, assim define (id., p.114). O que está sendo proposto, portanto, é uma reflexão sobre uma obra radiofônica, a partir de uma teoria construída para o cinema.

Acrescente-se a esta observação que a escolha não se dá por ausência de teorias especificamente pensadas para a linguagem no rádio, nem por suposta deficiência do meio em relação ao cinema ou outros suportes audiovisuais⁵, mas por considerar-se complementar e potencialmente rica a aplicação de uma teoria do som de cinema sobre uma obra radiofônica cuja referência é cinematográfica⁶.

⁵ Desde Rudolf Arnheim e seu elogio à cegueira do rádio, publicada pela primeira vez em 1936, até os trabalhos mais recentes do campo de Estudos do Som (CAESAR, 2012; IAZZETTA, 2016), são inúmeros os estudos que sustentam a autonomia da linguagem sonora e radiofônica. Entre trabalhos na área de Teorias do rádio, destacamos a referência do livro organizado por Eduardo Meditsch (2005), com textos de Armand Balsebre, Ricardo Haye, Werner Klippert e outros.

⁶ Sem entrar no mérito da discussão sobre a definição de filme / não-filme, cabe aqui uma reflexão sobre quais seriam os riscos implicados no uso dos conceitos propostos por Chion sobre o som de filmes sem fotogramas em movimento, como “Blue” (1993), de Derek Jarman, ou às sessões de filme sem imagem promovidas por Louise Lawler?

Em sua tese sobre o radiodrama em São Paulo, Eduardo Vicente (2015) trouxe referenciais dos estudos de som no cinema para a análise do projeto de produção radiofônica ficcional da produtora SCC&B-Lintas, da indústria Gessy-Lever, cujas peças foram veiculadas por centenas de emissoras brasileiras na década de 1980. Amparado principalmente nos trabalhos de Michel Chion (2011) e Claudia Gorbman (1987), ele destaca o desenvolvimento que houve, a partir da década de 1970, de uma reflexão teórica mais densa acerca do uso do som no cinema” (VICENTE, 2015, p.155). Muitos dos conceitos desenvolvidos por Chion são considerados pertinentes para a reflexão sobre a produção de rádio. Entre os pontos destacados por Vicente estão:

- A classificação da escuta em três níveis: casual (diretamente ligada à fonte), semântica (exige uma interpretação de código) e a escuta reduzida, focada nas características do som em si. Assim como no cinema, eles podem, inclusive, ocorrer simultaneamente.
- O conceito de harmonia e contraponto, que para Chion diz respeito à relação imagem-som, mas no rádio pode ocorrer entre dois sons, retomando a área de origem da nomenclatura.
- A pontuação, no sentido gramatical, que é bastante frequente no rádio “na separação entre quadros de um programa, na ênfase a determinada notícia, para sublinhar o humor de uma frase” (id, p.157).
- A elasticidade temporal: o som cria sensações de aceleração ou desaceleração do tempo, seja por seu ritmo, seja pela manipulação sonora.
- O ponto de audição, que é considerado mais como hipótese por Chion, torna-se possível com a estereofonia no rádio, mas se potencializa com o desenvolvimento da binauralidade.
- Espacialidade do som em relação ao campo. Os conceitos de sons em campo (*on screen*) e fora de campo (*offscreen* e não-diegético) podem funcionar em relação à narrativa radiofônica. Sons como *voice over* ou uma trilha musical não-diegética são facilmente entendidas como “fora de campo”. Da mesma forma, a ideia de som ambiente, som interno e som transmitido funcionam na narrativa radiofônica.

- Por fim, as observações de Michel Chion sobre o uso do silêncio são também consideradas pertinentes por Vicente para a produção em rádio. No rádio ou no cinema, “o silêncio nunca é neutro e deve ser preparado como resultado de um contexto” (id, p.158).

Embora tenha se mostrado eficaz, a adaptação dos conceitos de Claudia Gorbman sobre as funções da trilha musical no cinema para a análise da ficção radiofônica, também desenvolvida por Vicente, não será explorada aqui, por não se aplicar à peça documental que será analisada adiante. Da mesma forma, não será possível abordar certas proposições de Chion que claramente podem ser traduzidas para o rádio.

Apenas para exemplificar, é o caso do *acúsmetro*, personagem cuja posição é ambígua entre uma ausência corpórea, mas presença sonora no ecrã (CHION, 2011, p.102, 103). Assim pode ser entendida a personagem citada por Arnheim (2001, p. 101) que, em uma rádio comédia o protagonista, um trabalhador desempregado, ouve sua vizinha contar dinheiro através da parede que divide suas habitações, sendo o tilintar das moedas a única identificação da personagem – o que também demonstra a possibilidade de uso dos ruídos para além da mera ilustração, outra preocupação comum ao cinema.

Para a análise do filme documental acústico objeto deste trabalho, também será importante abordar o debate promovido por Chion sobre o real e o reproduzido, incluindo questões sobre os silêncios do som direto, e a diferença entre veracidade e verossimilhança.

2. Filme acústico e a verossimilhança sonora

A peça proposta como objeto de análise deste trabalho é um feature radiofônico, gênero documental que habita um território híbrido entre o jornalismo e as artes. Para compreender o que o termo “filme acústico” designa para este campo, é importante recuperar um pouco da trajetória de desenvolvimento do feature na Europa, que tem início na BBC (British Broadcasting), ao longo dos anos 1930 e 1940. O termo abarcava produções herdeiras do jornalismo impresso influenciado pela literatura, inclusive porque os primeiros profissionais do rádio tinham como experiência prévia a palavra escrita (BESPALHOK, SCHACHT, 2009).

O caminho para a produção de features tinha origem na máquina de escrever, e a inserção dos componentes sonoros obedecia ao roteiro pré-estabelecido. A partir deste *know-how* levado pelos britânicos à região norte da Alemanha, na ocupação pós-II Guerra Mundial, anos depois novos profissionais do rádio no país desenvolveram trabalhos direcionados à “emancipação do som”, ou seja: a libertação do microfone para sair a campo e captar sons que pudessem ter maior autonomia narrativa, sem a dependência das explicações de um narrador. Ao resultado dessa inversão de valores na linguagem radiofônica, que se desenvolvia simultaneamente em outros países, Braun deu o nome de “filme acústico”, cujo ápice seria uma peça que dispensava por completo a participação de um narrador em estúdio: “*8 Uhr 15’ Operationssaal III Hüftplastik*” (SFB/BR/WDR, 1970, 50’), o relato sonoro de uma operação ortopédica de implante de quadril em uma senhora de idade.

Na submissão ao prêmio Itália de rádio em 1970, o roteiro vinha acompanhado do seguinte comentário:

A tarefa ou o experimento dessa transmissão é apresentar um filme acústico. Aqui, o que está ocorrendo não é mais explicado ou comentado por nenhum locutor ou ator. O acontecimento acústico fica sozinho: ele deve se contar por si próprio.” (BRAUN, 1970).

Esse desenvolvimento rumo à construção do novo filme acústico tem uma intrínseca ligação com a introdução da tecnologia portátil de gravação, a adoção da fita magnética, do gravador Nagra e da estereofonia. Embora tais recursos já estivessem disponíveis alguns anos antes; foi preciso também desenvolver a linguagem necessária para fazer com que os sons captados se sustentassem “sozinhos”⁷.

Na peça, Braun acompanha o trabalho do setor de ortopedia do hospital Virchow, em Berlim, junto com os engenheiros de som Günter Genz, que já havia atuado nas duas produções anteriores, e Manfred Hock. O resultado é o relato de uma operação de implante de quadril utilizando três camadas sonoras: a primeira é a equipe durante a operação em si, a segunda é o depoimento de uma senhora diagnosticada com osteoporose

⁷ Ainda que não seja o foco deste artigo, é inevitável aqui a construção de um paralelo com a importância que teve a mobilidade de captação e o som direto para a realização dos movimentos do Cinema direto e Cinema verdade, nesta mesma época.

severa que conta sua própria história na véspera da operação, e uma terceira camada é o protocolo médico, gravado por eles no ato da operação. A obra vem numa sequência evolutiva que tem pelo menos três peças anteriores do autor: *Londoner Abend* (Noite de Londres), produzida ainda em monofonia, em 1964, *Hühner* (Galinhas), primeiro *feature* estereofônico, lançado em 1967, e *Catch as catch can*, sobre luta livre, de 1968.

Embora Braun afirme nunca ter tido uma aproximação teórica, por exemplo com as obras de Arnheim ou Walter Ruttmann, em sua prática desenvolveu conceitos cujo significado dialoga com a cultura da época. “Acho que fui eu que inventei o termo ‘filme acústico’ e o introduzi internacionalmente. Mas este desenvolvimento específico estava no ar: e na França (René Farabet) por exemplo falava sobre ‘*film sonore*’” (BRAUN, em entrevista à autora, 2018)⁸.

Ao dispensar o apoio didático do narrador, o rádio exigiria uma atenção focada mais próxima do cinema do que da habitual dispersão permitida pela maior parte de sua própria programação. As diferenças de linguagem apontadas por Chion (2011, p.130-132) entre o cinema e a televisão, equivalentes para o rádio quanto à recepção dispersa no ambiente doméstico, se arrefecem devido ao desafio perceptivo de ter eliminado o mediador dessa comunicação. A aspiração já era antiga no universo do rádio, porém, de difícil realização. Para Arnheim, o desejo de construir narrativas sem a intermediação vem do entendimento predominante, segundo o qual o narrador é um corpo estranho à ação dramática, uma “bengala” para roteiristas incapazes de contar histórias sem a utilização de tal recurso⁹.

O exemplo do filme mudo também tem sido citado, e tem sido dito que assim como os subtítulos impressos eram um recurso não-cinematográfico de emergência, utilizando o apoio de recursos literários onde a linguagem da tela era insuficiente, da mesma forma o narrador no radiodrama é uma rachadura na forma, um pecado juvenil de uma arte que agora passa pelo mesmo estágio de desenvolvimento por que o filme mudo passava então. (ARNHEIM, 2001, p.124, 125, T.A.).

⁸ O termo não era inédito, tendo sido proposto por Alfred Braun na década de 1930 (MADSEN, 2005, p.195, 196).

⁹ Ressalve-se que Rudolf Arnheim expressa sua discordância a essa opinião. O que pretendemos demonstrar aqui é apenas que o debate já ocorria na esfera do rádio, na década de 1930. Sobre o uso do *voice over* no início do cinema documental sonoro, ver Bill Nicholls (1995).

Outra aproximação com o código cinematográfico estudado por Michel Chion é a complexa relação entre a veracidade e a verossimilhança sonora, a começar pelo fato de que “aquilo que soa a verdadeiro para o espectador e o som que é verdadeiro são duas coisas muito diferentes” (CHION, 2011, p. 87). O autor chama a atenção para os limites do realismo, incluindo os riscos envolvidos na captação do som direto, entre eles a “intrusão de sons-em-si que não estão integrados na trama narrativa e que começam a existir por si mesmos”, e mesmo o silêncio exagerado que pode se estabelecer na tentativa de barrar tais intromissões. Além do mais, argumenta, o filme em si é de qualquer forma uma representação; e, como tal, ele possui um código, uma regra do jogo sem a qual a comunicação certamente não funcionará (id, p.85-88).

Como documentarista, o caminho adotado por Peter Leonhard Braun para a realização do filme acústico passa por questões que dialogam muito proximamente com as colocações de Michel Chion. Pressupondo que seu ponto de partida seria necessariamente o som direto, a riqueza de materiais sonoros disponíveis para captação e o processo de montagem transformam-se no trunfo do autor para construir uma peça que dispensasse a presença do narrador.

Naquela época, experimentei fazer um dia na Caridade, ou seja, no hospital. E é claro que, como uma pessoa que pensava acusticamente, não me interessava uma operação cardíaca, que faria um ‘clip clap’ de vez em quando, e onde as pessoas sussurram, emocionadas. Servia, para mim, as conversas e as marteladas, altas. Então eu fui para a ortopedia. (BRAUN In: OLBERT, 1995, p.24, T.A.).

Foi preciso procurar um setor mais ruidoso e, dentro dele, uma equipe com profissionais naturalmente mais expressivos, para que o material soasse no produto final. Ainda assim, a captação por si só não trazia o efeito de realidade desejado. De modo que a edição final reuniu o material de “quatro ou cinco operações” para poder tornar as cenas mais densas em termos sonoros (BRAUN, 2007).

Em termos estéticos, a produção foi uma radicalização que serviu como exercício¹⁰ e tornou-se uma referência sobre o potencial narrativo do material sonoro coletado em campo, bem como sobre a importância do design de som para criação de um efeito de realidade no resultado final. A reação da audiência após a veiculação causou

¹⁰ O autor volta a inserir a figura do narrador em estúdio, em suas produções subsequentes; porém, nessas obras a locução é claramente posta a serviço dos sons captados.

surpresa: esse tipo de operação, que costumava ser feita em média uma vez por semana, tornou-se diária devido à procura de pacientes que acompanharam a transmissão da peça. Na descrição do feature, o autor descreve a ilusão que busca causar: “Em outras palavras, o que acontece aqui é nada mais que uma hora de realidade. E lá no meio está suspenso o microfone, o ouvido elétrico sensível”. (BRAUN, 1970). Ele não cita que se trata de uma ilusão; mas, sem ela, haveria o mesmo interesse por parte dos ouvintes?

3. Análise sonora

A fim então de testar a aplicação dos conceitos construídos por Chion ao universo auditivo da produção documental radiofônica, buscaremos proceder uma análise do filme acústico “8 Uhr 15, Operationssaal III, Hüftplastik” (8h15, Sala de Operações III, Artoplastia total de quadril), seguindo o questionário-tipo sugerido pelo teórico no livro Audiovisão (CHION, 2011): uma descrição geral e procura dos sons dominantes, a identificação de pontos de sincronização importante e a comparação que revela harmonias e contrapontos existente entre som e imagem; neste caso, entre os planos da narrativa sonora.

3.1 Descrição geral e procura por sons dominantes

Com 51’20” de duração, o filme acústico é estruturado sobre três camadas narrativas: o registro da(s) cirurgia(s) em si, a gravação dos médicos com informações oficiais sobre a evolução dos procedimentos e a entrevista realizada com a paciente. Embora haja uma grande diversidade no material sonoro, a estruturação se dá de maneira verbocêntrica¹¹. Como afirma Chion, no cinema isso se deve ao fato de que as pessoas são, na vida quotidiana, também verbocêntricas (2011, p.13). No filme acústico de Braun é a palavra que irá situar a narrativa no tempo e explicar os acontecimentos, como um fio condutor. Para Chion, “Se a imagem de cinema ou de televisão parece falar por si mesma, trata-se, de fato, de uma fala... de ventríloquo” (id, p. 14), pois é o texto que estrutura a visão – e, aqui, a escuta.

Por outro lado, os ruídos ganham um papel protagonista, ocupando inclusive o lugar de música em alguns momentos. Os sons dominantes da peça são: os emanados pelo

¹¹ Verbocentrismo é o termo utilizado por Chion para definir a centralidade não apenas da voz, mas da voz falada no código do som de cinema (2011, p.13).

corpo aberto da paciente, basicamente pela manipulação de sangue, fluídos e ossos; os sons do instrumental de intervenção cirúrgica de caráter metálico e, por vezes, agressivo, como serrote e serra elétrica; e o som da máquina de sedação junto com a respiração da paciente, que se torna sua marca registrada e a acompanha durante todos os trechos de entrevista, exceto um, que fala sobre a cirurgia em questão, e é acompanhado do som ambiente do centro cirúrgico.

Longe de serem mera ilustração acrescentada após a produção de roteiro e texto, os ruídos têm papel de protagonistas ao longo do filme acústico. Enquanto o verbo dá a indicação temporal da narrativa, toda a espacialização fica por conta das qualidades sonoras, o que inclui jogos de ponto de escuta, descrito por Chion como questão delicada e ambígua, já que envolve um sentido espacial e outro, subjetivo (id, p.73-74).

Aqui, embora possa ser levada em conta a diversidade de interpretações subjetivas, o conflito com a imagem projetada é inexistente. Portanto, fica muito claro que quando se escuta o ambiente de cirurgia o ponto de escuta é próximo ao quadril da paciente; já durante a entrevista o ouvinte está de frente para ela. E, mesmo no caso do “gravador oficial”, que pode ser considerado um som “*on the air*” na classificação proposta por Michel Chion (id, p.64-66), em um filme acústico tem seu ponto de escuta simplesmente definido, que é em frente ao reproduzidor de som do gravador, sem que se levantem grandes questões sobre onde exatamente está localizado este material e como o espectador teve acesso a ele.

Há ainda dois trechos dignos de atenção. Na cena inicial, através de um recurso simples de desaceleração reverberada da voz da anestesista, facilmente o ponto de escuta – que ao longo a obra é majoritariamente o de uma terceira pessoa - torna-se o da paciente, em primeira pessoa, que está caindo em estado de anestesia geral. Da mesma forma, ao final da peça a paciente conta um sonho que teve, e novamente o efeito de reverberação na fala ajuda a criar outra espacialização, promovendo um retorno ao ponto de escuta em primeira pessoa, a paciente, que logo será acordada pela anestesista.

O efeito promove também uma elasticidade temporal, ou seja, altera a percepção sobre o andamento da cena. São aspectos de temporização, assim como nas sequências de gravador o ruído de “tic-tac” do próprio aparelho acelera a escuta da fala (um equivalente da animação temporal da imagem, no conceito cinematográfico) e no

ambiente da cirurgia os sons resultam em melodias, ritmos e arcos de tensão que influenciam o modo como o ouvinte irá “ler a cena”, em alguns casos no sentido de vetorização, ou seja, dramatização dos planos. Percebe-se que o funcionamento dessas relações têm estreita ligação com o conceito de “valor acrescentado” trabalhado por Chion, que é

... o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre ‘naturalmente’ daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem.” (id, p.12).

No feature radiofônico aqui estudado, o valor acrescentado é potencializado pela forte presença de sons não-verbais, ou ruídos, cuja afirmação como elemento narrativo no rádio documental é um dos grandes méritos da obra de Peter Leonhard Braun. Também no cinema, os ruídos foram esquecidos durante muito tempo, por razões técnicas e culturais, não só na prática como na análise, conforme atesta Michel Chion (id, p. 115-116). Assim como para o cinema a tecnologia Dolby promoveu uma reabilitação dos ruídos na montagem de som, para o rádio a gravação magnética estereofônica alavancou tal possibilidade.

3.2 Pontos de sincronização

Chion sugere que a análise identifique os pontos de sincronização importantes, ou seja, aqueles que produzem sentido e efeito, cuja distribuição define o “fraseado audiovisual” da sequência (id, p.148).

Esta etapa mostrou-se ser a mais desafiadora para o trabalho com uma peça documental, talvez porque a manipulação de sons sofra as limitações do uso exclusivo de som direto (o que também, diga-se de passagem, limita a possibilidade das pontuações propositais). Ainda assim, foi possível identificar pontos significativos de sincronização, neste caso não entre som e imagem, mas novamente entre diferentes elementos sonoros na mesma cena.

Em dois momentos (7’42” e 17’16”), o diálogo dos médicos durante a cirurgia toma contornos de surpresa intensa, primeiro pela pressão sanguínea e depois pelo estado

avanzado da osteoporose na paciente; em ambos os casos, há uma sincronia com o som ambiente da cirurgia, que amplia o efeito de espanto através de jorros, ruídos da manipulação dos ossos e outros e outros sons com picos de intensidade.

Nas falas da paciente também há momentos interessantes de sincronia, como quando ela mesma bate a mão sobre a perna acompanhando as sílabas tônicas de algumas palavras quando está descrevendo a dor que sentia devido às doenças. Em outra fala, mais adiante, um breve trecho de gaguejo de consoante dialoga com as marteladas da cirurgia.

As marteladas ganham sincronia em outros dois pontos, com a fala dos médicos. Aos 31'15", uma sequência de marteladas termina com o comentário de que “isso aqui está durando pra sempre”; seis minutos depois, um dos médicos comenta “vejamos como isso soa”, na verdade referindo-se ao procedimento, no geral, mas como que comentando o som do martelo.

3.3 Comparação

Do ponto de vista narrativo, as três camadas se contrastam e complementam, já que representam tempos diferentes – o presente da cirurgia com pausas para o registro técnico, o passado e o futuro no depoimento da paciente. Em um estudo de comparação entre as narrativas sonoras, verifica-se que o contraponto horizontal, mais próximo do sentido musical da palavra¹², é a relação mais comum ao longo do filme acústico analisado.

Alguns exemplos podem ser citados, como a sequência que intercala um depoimento leve e bem humorado da paciente, entre duas sequências dos sons mais agressivos da cirurgia, com a serra elétrica em intensidade bem superior à da fala. Um caso de harmonia dissonante recorrente é o promovido pela fala descontraída e mesmo o assovio e canto dos médicos simultâneo ao som da cirurgia. Em alguns momentos, essa dissonância é reforçada pelo contraponto da gravação oficial da evolução da cirurgia, que retoma o aspecto formal do procedimento. O objetivo do autor é demonstrar, a todo momento, como a figura do paciente é despersonalizada ao longo do tratamento médico.

¹² Para a relação vertical conflitante entre imagem e som no cinema, Chion propõe o termo “harmonia dissonante”, no lugar de “contraponto”, que seria uma relação de independência narrativa. Porém, a aplicação do termo seria mais um “‘enxerto’ resultante de uma especulação intelectual do que um conceito vivo” (2011, p.35-36).

O microfone ouve atentamente, “alternando entre a operação e a paciente, para lembrar ao ouvinte – para além de sua fascinação com os procedimentos técnicos – que não é um carro passando por reparo especializado, mas um ser humano” (BRAUN, 1970, p.03).

Ainda no sentido de valorizar o caráter humano da paciente, é interessante destacar a harmonia e, ao mesmo tempo, o estranhamento causado pela comparação das falas da paciente com o som que as acompanha, como que desde o off da cena: é o som da respiração e da máquina à qual ela está ligada durante a cirurgia. A fala dela é muito vívida, variando entre bem humorada e de um apurado senso crítico, rodando simultaneamente com sua própria respiração profunda, sedada pela anestesia. Reunindo os dois espaços e tempos diferentes, não se perde de vista que a fala é de alguém que está deitada no centro cirúrgico.

Por fim, cabe destacar a função do contraponto na construção dos momentos de silêncio, que são construídos justamente em oposição ao som, como destacam o próprio Chion (2011, p.50-51) e também Bordwell e Thompson (2003, p. 204): “No contexto do som, o silêncio assume uma nova função expressiva”, afirmam ao argumentar que é no cinema sonoro que o silêncio pode de fato ganhar força como parte da narrativa.

No filme acústico de Braun, o silêncio aparece absoluto apenas nos momentos finais, simbolizando o retorno da paciente à consciência em um contexto de libertação da dor, mas em muitas ocasiões ele é simbolizado por sons discretos, contrapostos a trechos de maior intensidade, anteriores ou posteriores. As construções vão ao encontro da observação feita por Chion, de que a impressão de silêncio não é apenas o efeito de uma ausência de ruído (2011, p. 50); novamente aqui, a sentença é válida tanto para o cinema quanto para a produção de rádio.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, procurou-se refletir sobre as contribuições que a teoria de design de som no cinema pode oferecer ao estudo da produção radiofônica documental. Para tanto, optou-se por trabalhar os conceitos propostos por Michel Chion em sua obra *Audiovisão* (2011), em correspondência com o primeiro filme acústico radiofônico

alemão que cumpriu o desejo de construir sua narrativa apenas com o material captado como som direto (posteriormente montado), sem a interferência da clássica figura do narrador em estúdio, ou *voice over*.

Assim, foi possível demonstrar – como já apontava a experiência prévia desenvolvida por Vicente (2015) tratando da ficção de rádio – que grande parte da elaboração desenvolvida por Chion pode servir ao estudo do rádio, inclusive sua proposta de questionário-tipo para análise de obras cinematográficas. Observaram-se também algumas diferenças por conta do objeto de estudo selecionado: enquanto no radiodrama a música é elemento bastante explorado, no caso do filme acústico aqui analisado os ruídos tiveram maior protagonismo, por exemplo.

Ressalve-se, no entanto, que tal aplicação tem caráter experimental e é claramente um exercício de adaptação, já que a concepção do autor francês, explicitada em sua própria teoria, é de que ela se designa ao estudo do som em necessária referência com a imagem, ou seja com o quadro representado pela tela do cinema.

É importante pontuar, ainda, que estas primeiras tentativas foram realizadas tomando-se como objeto de estudo peças que constituem uma pequena parte do universo de gêneros e linguagens na cultura do rádio: o radiodrama das novelas produzidas em São Paulo e, guardadas as devidas proporções, neste texto de fôlego mais curto, o *feature* radiofônico alemão desenvolvido entre 1964 e 1970. Serão necessários novos e ampliados estudos a fim de verificar qual seria o raio de alcance dos resultados preliminarmente obtidos aqui.

REFERÊNCIAS

ABEL, Richard e ALTMAN, Rick. Introduction. In: *Film History*, Volume 11, pp. 395-399. John Libbey & Company, 1999.

ARNHEIM, Rudolf. *Rundfunk als Hörkunst*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2001.

BELTON, John. 1950s Magnetic sound. The frozen revolution. In: ALTMAN, Rick (ed.). *Sound theory, sound practice*. Nova Iorque: Routledge, 1992. (p.154-170).

BESPALHOCK, Flávia L. B. e SCHACHT, Rakelly C.. Do rolo ao computador, em busca da linguagem própria: a história do *feature* radiofônico. In: *História da mídia sonora* [recurso

eletrônico]: experiências, memórias e afetos de norte a sul do Brasil / org. Luciano Klöckner, Nair Prata. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

BORDWELL, D. e THOMPSON, Kristin. *Fim art*. An introduction. 2a Ed. Nova Iorque: McGraw-Hili, 2003.

BRAUN, Peter Leonhard. *Emancipation of sound*. Conferência no Third Coast Festival. Chicago, 2007. Disponível em <<http://www.thirdcoastfestival.org/explore/feature/emancipation-of-sound>>. Acesso em 13 de março 2017.

_____. Entrevista à autora, por e-mail. 29.mai, 2018.

_____. *8Uhr 15, Operationssaal III, Hüftplastik*. (Áudio na versão original, roteiro original em alemão e tradução em inglês). Berlin: ARD, 1970.

CAESAR, R. **O som como imagem**. In: IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas, 2012, São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 2012. v. 1. p. 255-262.

CHION, Michel. **A audiovisão. Som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. London: BFI Publishing, 1987.

IAZZETTA, Fernando. A imagem que se ouve. In: Gilberto Prado; Monica Tavares; Priscila Arantes. (Org.). **Diálogos Transdisciplinares: Arte e Pesquisa**. 1ed. São Paulo: ECA/USP, 2016, v. 1, p. 376-395.

MADSEN, Virginia. *Radio and the documentary imagination: thirty years of experiment, innovation, and revelation*. Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media. Volume 3, Number 3, November 2005, p. 189-198.

MEDITSCH, Eduardo (org.). **Teorias do rádio**. Textos e contextos. Florianópolis: Insular, 2015.

NICHOLS, Bill. *Documentary and the coming of sound*. Versão em inglês do texto originalmente publicado em: PALACIO e SANTOS (org.). *Historia general del cine*. Madri, 1995.

OLBERT, Frank. *Feature ist Feature*. Colônia: Deutschlandradio, 1995.

SCHACHT, Rakelly Calliari. **O Rádio Autoral Vence Fronteiras: A Emancipação do Som em Glocken in Europa**. In: XI Encontro Nacional de História da Mídia. 2017. São Paulo. Anais. São Paulo, 2017.

SCHAEFFER, Pierre. **Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941 – 1942**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

VICENTE, Eduardo. **Radiodrama em São Paulo: Política, Estética e Marcas Autorais no Cenário Radiofônico Paulistano**. 2015. Trabalho de pesquisa de Livre Docência, Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.