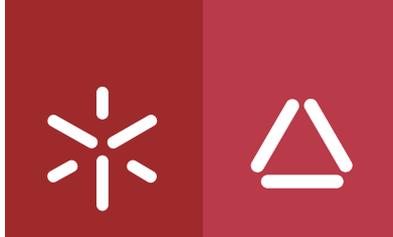




Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Rui Jorge de Sousa Coelho

**O Meu Ponto de Vista é um Ponto de Escuta.
O Poder do Som nos Filmes de Manoel de
Oliveira**



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Rui Jorge de Sousa Coelho

**O Meu Ponto de Vista é um Ponto de Escuta.
O Poder do Som nos Filmes de Manoel de
Oliveira**

Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação
Especialidade em Comunicação Audiovisual

Trabalho realizado sob a orientação do
Professor Doutor Moisés de Lemos Martins
e do
Professor Doutor Nelson Zagalo

julho de 2015

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter actuado com integridade na elaboração da presente tese. Confirmando que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 7 de Julho de 2015

Nome completo: Rui Jorge de Sousa Coelho

Assinatura: 

AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores, professores Moisés Martins e Nelson Zagalo, por terem confiado em mim e aceitarem acompanhar-me neste projecto arriscado de falar sobre o som em era de ecrãs.

À Regina e ao Saguenail, pela amizade, os conselhos, e tudo o mais...

Às minhas filhas Alice e Maria, por terem aturado estes quatro anos de especial "mau feitio" e défice de atenção.

DEDICATÓRIA

A Manoel de Oliveira

À memória de Antoine Bonfanti

RESUMO

O Meu Ponto de Vista é um Ponto de Escuta. O poder do som nos filmes de Manoel de Oliveira

A proposição que defendo nesta tese é a de que na percepção da mensagem audiovisual os sons que escutamos provindos dos altifalantes são tão importantes para a construção de sentido(s) como as imagens que vemos projectadas no ecrã. Estudo o caso do cinema de Manoel de Oliveira, procurando compreender o modo como, e a medida em que o sonoro contribui para a construção do sentido nos seus filmes. A análise parte do argumento de que numa era em que constantemente somos bombardeados por imagens audiovisuais, a atenção que se tem dedicado aos ecrãs – ou seja, à componente visual dessas imagens – precisa ser complementado com a compreensão do que (se) passa nos altifalantes – isto é, com a sua componente sonora. Pelo caminho, tento descobrir as possíveis razões por que o som tem sido praticamente ignorado nos estudos sobre comunicação: as dificuldades na sua definição ontológica; o seu carácter fluido e efémero; a sua invisibilidade. Chamo a atenção para a importância na nossa vida quotidiana urbana, cada vez mais repleta de sons artificiais ou mediados electronicamente. Concluo que o cinema de Manoel de Oliveira demonstra bem a pertinência e o mérito da tese. O som, nas três modalidades em que o cinema o concebe – voz, música e ruídos – é sustentáculo, tão fundamental como as imagens que se projectam no ecrã, desse “templo grego” que Manoel de Oliveira diz ser o cinema. Não apenas o sonoro se articula com o visual de modo indissociável, como pode ser o motor da própria construção audiovisual.

Palavras chave: som, cinema, audiovisual, Manoel de Oliveira

ABSTRACT

My Point of View is a Point of Listening. The power of sound in the movies of Manoel de Oliveira

In this thesis I argue that for the perception of the audiovisual message, sounds we hear proceeding from the speakers are so important to the construction of meaning(s) as the images we see projected on the screen. I study the case of Manoel de Oliveira's cinema, trying to understand how, and the extent to which sound contributes to the construction of sense in his films. My analysis stands on the argument that in an age where we are constantly bombarded by audiovisual images, the attention that has been devoted to screens - that is, the visual component of these images - must be complemented with an understanding of what happens in the loudspeakers - that is, with its audible component. Along the way, I try to find out the possible reasons why sound has been virtually ignored in communication studies: the difficulties in its ontological definition; its fluid and ephemeral character; its invisibility. I draw attention to its importance in our urban everyday life, more and more filled with artificial or electronically mediated sounds. I conclude by stating that the films of Manoel de Oliveira clearly demonstrate the relevance and the merits of my argument. Sound, in the three modalities in that cinema conceives it - voice, music and noise - is a mainstay, as fundamental as the images projected on the screen, of this "Greek temple" that Manoel de Oliveira says to be cinema. Not only the audible is articulated with the visible in an inseparable way, as it can be the very engine of the audiovisual construction.

Keywords: sound, film, audiovisual, Manoel de Oliveira

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	1
1.1. PORQUÉ ESTUDAR O SOM QUANDO VIVEMOS NA "ERA DA IMAGEM"?	5
1.2. TESE	7
1.3. ESTRUTURA DA TESE	9
2. O SOM	11
2.1. PORQUE É RELEVANTE ESTUDAR O SOM	11
2.1.1. A importância do som	11
2.1.2. Condenados à escuta	15
2.1.3. As três escutas	17
2.2. O SOM COMO OBJECTO DE ESTUDO	19
2.2.1. Visualismo	20
2.2.2. Invisibilidade	24
2.2.3. Afinal o que é essa coisa a que chamamos som?	26
2.2.4. Algumas breves palavras acerca do silêncio	29
2.3. TEORIA DO SOM	30
2.3.1. Film (sound) studies	35
2.3.2. Chion e a audiovisão	40
3. O SOM NO CINEMA	45
3.1. CINEMA CLÁSSICO	45
3.1.2. O que é então o cinema clássico?	47
3.1.3. O som no cinema clássico	54
3.1.4. Cinema sonoro ou cinema falado?	56
3.2. A CONSTRUÇÃO SONORA NO CINEMA	60
3.2.1. Não (h)à banda sonora	60
3.2.2. O som no cinema e no audiovisual	61
3.2.3. Como escutamos um filme	65
3.2.4. A realização sonora do filme	67
3.2.5. Relação dos objectos sonoros com o ecrã	70
3.2.6. Funções clássicas do som no cinema	72
4. MÉTODO	80
4.1. A QUESTÃO DA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	82
4.2. A QUESTÃO DO CORPUS	83
4.3. A QUESTÃO DAS FERRAMENTAS	84
4.4. PRÓS E CONTRAS DE "OUVER" OS FILMES EM CÓPIAS DIGITAIS	86
4.5. O QUE FOI ANALISADO NOS FILMES	88
5. ESTUDO DE CASO: MANOEL DE OLIVEIRA	90
5.1. OS FILMES	90
5.2. A ANÁLISE	95
5.3. INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS	138
5.3.1. Ruídos	140
5.3.2. Música	143
5.3.3. Voz	147
5.3.4. Ponto de escuta	151
5.3.5. Plano subjectivo	152
5.3.6. Relação áudio-visual	154
5.3.7. Alguns princípios orientadores	156
5.3.8. Um cinema épico?	161
5.3.9. Um cinema ético?	163
5.3.10. As três fases do cinema de Manoel de Oliveira	166
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	173
FILMOGRAFIA DE MANOEL DE OLIVEIRA	191

1. INTRODUÇÃO

Como se presumirá pelo título, nesta tese fala-se sobre cinema. Do cinema como arte também sonora (Chion, 2003) e não apenas visual, como vulgar mas incorrectamente é considerado. Mais precisamente, fala-se do papel do som na construção de sentido(s) no audiovisual, tomando como exemplo o cinema. Daqui que o título anuncie um *ponto de escuta*, em lugar de um ponto de vista.

O ponto de vista recorta uma perspectiva. "Como forma simbólica, a perspectiva encarnava a crença do humanismo ocidental num mundo 'centrado' no indivíduo único, cujo quadro perceptivo é alinhado ou equiparado com um acto de possessão e no qual a janela do mundo se pode tornar tanto em cofre na parede como em montra dum mundo de objectos e pessoas como mercadorias" (Elsaesser e Hagen, 2010:20). Materializando a ideia de que o "homem é a medida de todas as coisas" enunciada por Protágoras (Platão, 2010:205), a perspectiva alimenta a falsa noção de que observador e coisa observada não interagem nem participam ambos do mesmo universo. Ao mesmo tempo que é inventada a perspectiva, consolida-se a ciência como única actividade/atitude capaz de levar a encontrar *o ponto de vista certo*.

Conceitos como *fidelidade* e *objectividade* passam a medir a analogia entre o real e a sua imagem. Aproximação da representação às qualidades inerentes ao objecto representado, a fidelidade será proporcional à capacidade da técnica se sobrepor ou contornar o processo perceptivo que medeia entre o olhar e o gesto da mão do pintor. A fotografia e o cinema vêm aprofundar a ilusão de objectividade ao fazerem uso de uma máquina que supostamente torna a representação independente dum vontade pessoal que a possa tornar menos *fiel* ao representado. A convicção de que o meio técnico pode ser assim *transparente* é uma falácia. A câmara não é capaz de *registar* e *reproduzir* a natureza sem a alterar ou, de alguma maneira, filtrar; o que ela faz é transformar em objecto aquilo está à sua frente: para isso está provida de uma *objectiva*.

A distinção entre um som original e a sua representação por meio de tecnologia áudio não é sempre evidente e oferece muito mais dificuldade do que a distinção entre uma imagem visual e o que ela representa. É muito difícil tornar um som num objecto, pois ele não tem uma forma que o contenha

e porque as suas propriedades mudam constantemente no tempo. A essência do som é o movimento. Não o podemos parar no tempo nem no espaço. Se o tentamos parar deixa de existir, passa a ser outra coisa, a que chamamos silêncio.

A outra intenção do título, ao contrapor um ponto de escuta como alternativa a um ponto de vista, é a de afirmar que, para se falar adequadamente sobre som, é necessário evitar os conceitos que remetem para a visão e o visível (como é exemplo o termo *transparente* acima usado). Sempre que possível, há que substituí-los por outros mais adequados a exprimir os fenómenos auditivos. Evidentemente falta (ainda) dimensão metafórica ao conceito de *ponto de escuta*, pelo que, para além da ironia do título, a expressão será usada no texto apenas para significar a colocação física do ouvinte em relação ao espaço sonoro que o envolve.

A analogia entre os conceitos de ponto de escuta e de ponto de vista resume-se aqui a uma noção comum de posicionamento num espaço físico, a partir do qual se escuta ou se observa uma paisagem, que para um sentido é sonora e para o outro é visual. Desde logo, porque a audição não está sujeita à limitação axial que condiciona a visão, a percepção do espaço difere conforme usamos o sentido da visão ou o da audição (ou ambos em simultâneo), criando *perspectivas* diferentes. Enquanto a nossa visão é frontal e está limitada a um ângulo horizontal e outro vertical, a audição recebe igualmente o som que chega de todas as direcções do espaço. Como escrevem Elsaesser e Hagen (2010:129-130), "ver é sempre direccional porque vemos apenas numa direcção, enquanto que a audição é sempre uma percepção tridimensional e espacial, i.e., cria um espaço acústico porque ouvimos em todas as direcções". Além disto, apesar das semelhanças quanto às propriedades físicas entre luz e som, este é praticamente invulnerável aos mesmos obstáculos que impedem a passagem daquela. Não existe matéria que seja verdadeiramente *opaca* ao som. Dependendo da sua intensidade e timbre, a vibração sonora é capaz de *contagiar* toda a matéria. Apenas o vazio é capaz de impedir a sua propagação.

O jogo de palavras tem uma dupla intenção. Por um lado quer chamar a atenção para o facto de que a linguagem nos impõe uma percepção do mundo – “a língua não só produz realidade como propaga realidade” diz Flusser (1962:20) – e que ela o faz dando privilégio à visão em detrimento dos outros sentidos. Ponto de vista não significa apenas o local e a colocação que o observador assume para olhar a paisagem. Tem também o sentido metafórico de opinião, de juízo sobre o que é observado. Na linguagem corrente (e também na da ciência) é usado sobretudo neste sentido

figurado. Com a mesma facilidade falamos da nossa *visão* do mundo, e partimos do princípio de que todas *as imagens são visuais*.

E, porquê o cinema? A escolha do cinema foi óbvia: uma questão de gosto pessoal; a minha formação académica em cinema; trinta anos de actividade regular na captação, montagem e mistura de som para filmes. Em termos de método de pesquisa, a escolha do cinema justifica-se pela facilidade de acesso a uma grande variedade de obras e a circunstância de quase toda a pouca literatura existente sobre o som no audiovisual se encontrar no campo dos estudos sobre cinema (os chamados *Film Studies*).

O cinema tornou-se um objecto de estudo muito acessível desde que se tornou produto de consumo domiciliário. A edição de cópias digitais tornou disponível uma enorme quantidade de filmes a que podemos ter acesso imediato. Simultaneamente, a proliferação dos sistemas de cinema caseiro (*home cinema*) permite-nos assistir à reprodução dessas cópias em alta definição sonora e visual, sentados no sofá da nossa sala de estar. Muitas obras, a que dantes apenas poderíamos ter acesso através de cineclubes ou cinematecas (e mesmo outras, esquecidas ou até dadas como perdidas), estão agora acessíveis em DVD, Bluray, ou *online*. Esses filmes, realizados durante o mais de um século de existência do cinema, permitem estudar a evolução de um *medium* ao longo de toda a sua história. Ao contrário de outras artes, cujas origens se perdem na distância temporal, praticamente toda a história do cinema – obras, autores, equipamentos – está ao nosso alcance para o estudo da sua evolução enquanto técnica, enquanto arte e enquanto meio de comunicação.

O facto de o cinema ter sofrido a transição de uma fase *muda* para outra *sonora* – com todas as dificuldades técnicas e artísticas que esse processo acarretou – oferece dados valiosos para a compreensão do papel do som na relação com o visual. No que diz respeito ao som no audiovisual, é uma vantagem acrescentada poder estudar um meio que nasceu *mudo* e que não só hoje está na vanguarda da tecnologia áudio (com os sistemas digitais multi-canal *surround*) como tem sido, ao longo da sua história, um dos principais motores do desenvolvimento desta tecnologia.

Considerado uma arte – a *sétima arte* –, o cinema é antes de mais um meio de comunicação. E como tal é tratado nesta tese. Como *medium*, o cinema é mais simples de definir do que os outros media audiovisuais. Mais fácil de delimitar como *objecto* de estudo. Os produtos do cinema são os filmes. Indiferentemente de a ele assistirmos na sala de cinema ou em casa, cada filme é uma

unidade autónoma que depende apenas de si própria para produzir sentido. Hoje em dia já não podemos identificar um filme pelo suporte físico que lhe deu o nome – *filme* ou *película* – mas, mesmo assim, continuamos a identificar facilmente um filme porque ainda respeita uma série de convenções comuns a todos os filmes, convenções que se sobrepõem à grande diversidade que podem apresentar. Apesar de uma grande maioria dos filmes que povoam o nosso quotidiano serem obras industriais, ainda reconhecemos a cada um deles o carácter de *obra* em que é possível (mesmo que vagamente) identificar uma autoria. O cinema mantém ainda resquícios de um processo artesanal que o dispositivo televisivo e de outros media já não comportam (nem admitem).

A escolha dos filmes de Manoel de Oliveira como corpus de estudo foi quase inevitável: a admiração pela pessoa e pelo cineasta, e uma obra fascinante que imediatamente evoca a memória indelével de três filmes em que o som é tratado com grande originalidade – *Amor de Perdição*, *O Meu Caso*, *Os Canibais*. Apesar de o cinema de Manoel de Oliveira ser objecto de um número crescente de ensaios críticos e dissertações académicas, muito pouca atenção e reflexão têm sido dedicadas à componente sonora dos seus filmes. É quase um lugar comum reconhecer-se a Manoel de Oliveira um grande domínio técnico e estético sobre a cinematografia (isto é, a fotografia de cinema), mas pouco se questiona o processo de construção sonora dos seus filmes. Nem um filme como *O Meu Caso*, em que é óbvia a manipulação dos sons e o jogo de assincronismo com as imagens visuais, parece fugir a esta espécie de surdez generalizada.

Não obstante todas as vantagens que possa aqui invocar, não é o cinema em si que constitui o objecto de estudo deste trabalho. Surge aqui como representante (privilegiado) do chamado *audiovisual*. À nossa volta foram rapidamente proliferando os media audiovisuais: primeiro o cinema, mais tarde a televisão, os computadores pessoais, os telemóveis... e a *internet*, que os integra e interliga. Vivemos numa sociedade em que os meios de comunicação escrita, dominantes até meados do século passado, foram em grande parte substituídos por outros, que fazem uso do sonoro e do visual para construir as suas mensagens. Só os que souberam, de alguma maneira, integrar o audiovisual nas suas práticas tradicionais é que não foram completamente substituídos.

1.1. PORQUÊ ESTUDAR O SOM QUANDO VIVEMOS NA "ERA DA IMAGEM"?

Não se trata de uma questão de querer ser original. Há mais de trinta anos que a minha vida tem sido dedicada à prática e ao estudo do som no cinema (por afecto) e no teatro (por profissão). Uma e outro têm incidido inevitavelmente sobre a tecnologia áudio e o chamado *sound design*. Esta designação estrangeira, de que não sou adepto, prefiro substituí-la por *desenho de som* quando me quero referir às questões da concepção do dispositivo técnico envolvido (muito variável na sala de teatro) e *sonoplastia*, quando me refiro ao processo de criação artística da componente sonora do filme, ou do espectáculo teatral. O conhecimento da tecnologia impõe-se pela necessidade de domínio do dispositivo técnico que escolhemos para comunicar. Mas, tanto o desenho de som como a realização da sonoplastia colocam questões que, por um lado, são prévias e, por outro, vão para além daquelas de natureza mecânica, electrónica ou digital. Refiro-me ao(s) sentido(s) que desejamos produzir: a intenção de comunicar é prévia, mas a forma de o fazermos (independentemente de o método ser considerado artístico ou não) é, em grande medida, determinada pela tecnologia que usamos.

Perante a complexidade e a riqueza significativa do som, sou sensível ao desprezo que o seu papel tem merecido da sociedade em geral e da academia em particular. Sou especialmente crítico da ideia generalizada de que, nos media audiovisuais, a produção de sentido depende exclusivamente, ou em primeiro lugar, do visual e de que o áudio, contrariando a sua posição de prefixo no vocábulo, é secundário e mero acompanhante ou, quando muito, coadjuvante. A única excepção a esta regra tem sido a atenção dada ao som da voz humana que, no entanto, é apenas encarada como veículo da linguagem verbal. A própria linguagem espelha – e alimenta, segundo Flusser (1962) – o enviesamento, a submissão do sonoro ao visual. Vamos ao cinema *ver* um filme ou ficamos em casa a *ver* televisão, e nem temos consciência de que este *ver* inclui inevitavelmente o *escutar*.

Os novos media fazem igualmente uso do sonoro e do visual mas, no entanto, continuamos a ler ou ouvir dizer frequentemente que vivemos na *era da imagem*. Esta ideia feita congrega dois preconceitos: 1) que imagem é um conceito que se aplica exclusivamente ao visual; 2) que o audiovisual se pode reduzir ao visual. A expressão tem a pretensão de designar uma sociedade em que a *realidade* chega até nós mediada pelos inúmeros ecrãs que povoam o nosso quotidiano (da televisão, do computador, do telemóvel), mas ignora que esses ecrãs estão, cada vez mais, indissociavelmente ligados a altifalantes. E, portanto, ignora completamente o papel do som nessa

mediação que é audiovisual e não simplesmente visual.

Em *O Sofista*, pelas palavras da personagem Teeteto, Platão (1972:166) define a imagem como "um segundo objecto igual, copiado do verdadeiro", o que dá ao conceito o sentido de representação que resulta de algum tipo de imitação (mimese) do original. Aristóteles (2010:123), no seu tratado *Sobre a Alma*, diz que "as imagens são, pois, como sensações, só que sem matéria", o que significa que a imagem é uma construção mental, uma percepção de algo que não está presente diante de nós. Nenhuma destas definições implica que a imagem seja obrigatoriamente visual. E a de Aristóteles deixa mesmo lugar a especular que nem precisa ser obrigatoriamente uma imitação.

No entanto, o conceito de imagem remete quase exclusivamente para o domínio do visível, tanto na terminologia corrente como na usada na maioria dos trabalhos académicos. O entendimento de que os media audiovisuais actuam em nós predominantemente pelo sentido da visão – menosprezando o poder imagético da audição – é muito redutor, se não completamente falso. A visão é, provavelmente, de todos os nossos sentidos, o que menos estimula a imaginação e, certamente, o que menos impressiona a memória (Tomatis, 1995). Não está comprovado que tenha o poder de apreender o mundo que geralmente lhe atribuem, e é facilmente influenciada pela audição. Como não vemos sem simultaneamente ouvir, é muito difícil definir os limites e o contributo de cada um dos sentidos para a percepção que designamos por visual (O'Callaghan, 2007). O que os estudos da percepção auditiva humana parecem indicar é que "tal como a vista organiza os estímulos visuais numa representação, uma 'imagem' dos objectos visuais do mundo exterior, o ouvido constrói uma 'imagem' dos vários sons a partir da mistura de fragmentos que recebe – objectos auditivos a serem aprendidos e reconhecidos" (Plomp, 2002:145).

Tomando a palavra *imagem* como sinónimo de representação (sem mais), temos de reconhecer que os meios audiovisuais trabalham com *imagens sonoras* tanto como com *imagens visuais*. Porque, efectivamente, os equipamentos áudio *representam* o som e não simplesmente o *reproduzem*, como vulgar mas incorrectamente se julga e, portanto, o que ouvimos no filme são imagens sonoras e não uma pura (*transparente*) reprodução dos sons tal como eles acontecem na realidade.

Ou então, talvez mais adequadamente, devemos falar de *imagens audiovisuais*, tendo em consideração a "multimodalidade" (Naumer & Kaiser, 2010; Handel, 2006) ou, mais especificamente, a "bimodalidade" (O'Callaghan, 2007:177) perceptiva promovida pela audição e

visão simultâneas. A percepção de um filme é um processo que envolve principalmente (mas não só) a interacção destes dois sentidos, pelo que apenas analiticamente podemos distinguir o efeito do filme sobre cada um deles, e considerar a percepção de imagens visuais e imagens sonoras como fenómenos distintos.

É, portanto, o papel do som na construção dessas *imagens audiovisuais* que estará em análise e discussão neste trabalho. O sonoro como parte do imaginário com que se constrói o sentido da mensagem audiovisual.

1.2. TESE

A proposição que pretendo defender nesta tese é a de que, *na percepção da mensagem audiovisual, os sons que escutamos, provindos dos altifalantes, são tão importantes para a construção de sentido(s) como as imagens que vemos projectadas no ecrã.*

Defendo que os media audiovisuais – cinema, televisão, *internet* – não actuam apenas sobre a nossa percepção visual e não comunicam unicamente com recurso a imagens visuais. Tal como o nome indica, o audiovisual actua igualmente sobre a audição, induzindo uma bimodalidade perceptiva que não é apenas visual, nem apenas auditiva (nem uma mera adição das duas) e a que, portanto, devemos chamar *audiovisual*. Dito de outro modo, “não vemos a mesma coisa quando ouvimos e não ouvimos a mesma coisa quando vemos” (Chion, 1994:xxvi). Usando como matéria os filmes de Manoel de Oliveira, pretendo mostrar como sonoro e visual agem em conjunto nessa construção de sentido(s).

Os media audiovisuais agem sobre a audição e a visão de um modo em que os dados, com que cada um dos sentidos contribui para a percepção, não se podem completamente discriminar. Como tal, esses media só podem ser entendidos completamente se estudarmos a componente sonora com atenção idêntica à que tem sido dedicada à visual, e em articulação com esta. E mais, esta atenção ao sonoro não pode reduzir-se à sua condição de veículo da linguagem: não se pode pretender estudar o sonoro quando apenas se dá atenção ao discurso, reduzindo o estudo à análise de conteúdo verbal que o som pode carregar. Neste trabalho não irei entrar pelos campos da linguística ou da semiótica da música, que se dedicam a este tipo de análise de conteúdo, senão no

que for estritamente indispensável e operativo para a investigação.

Defendo que o som é determinante para a produção de sentido no audiovisual e que, conseqüentemente, o seu estudo é relevante e merecedor, por parte das Ciências da Comunicação, de uma atenção que raramente lhe tem sido concedida. Numa época em que se deseja promover uma tão necessária *literacia mediática* não podemos ignorar o papel que o som, em todos os seus aspectos e dimensões, tem na construção de sentido, nem continuar a encará-lo apenas como veículo para a palavra.

Ao chamar a atenção para o sonoro não desejo fazê-lo em detrimento do visual. Sonoro e visual não são concorrentes. A combinação dos dois enriquece-os mutuamente ao fazer apelo a uma “multisensorialidade”, a uma “percepção multimodal” (Naumer & Kaiser, 2010) que amplia o potencial de ambos enquanto “recursos semióticos” (Leeuwen, 2005). Insisto, a percepção resulta da interacção dos dois sentidos envolvidos e não da soma dos dados que cada um individualmente poderá fornecer. Os media audiovisuais dirigem-se, conjunta e simultaneamente, à audição e à visão, e não a cada um dos sentidos separadamente. Não defendo, portanto, que a questão de saber como o sonoro opera a produção de sentido possa ser respondida pela análise do som isoladamente, mas sim que o auditivo deve ser estudado na sua relação com o visual.

Mais ou menos conscientemente, implícita ou explicitamente, quem está envolvido na realização audiovisual tem a noção de que precisa actuar sobre os dois sentidos. Mesmo quem acredita num valor superior da imagem visual sabe que o som é necessário e que há que estabelecer uma relação entre os dois. Vulgarmente essa relação é entendida como de subserviência e o som considerado como parte da imagem visual. Mas ainda que seja com esse estatuto de menoridade a presença do som é sentida como uma necessidade. Portanto, esta relação de interdependência entre os sentidos reflecte-se na própria concepção das mensagens audiovisuais.

Por estas razões, embora dando destaque ao sonoro, este trabalho não trata da escuta de filmes mas da sua “audiovisão” (Chion, 1994), isto é, de um exercício simultâneo de escuta e observação que adequadamente se poderia exprimir pelo neologismo que resulta da fusão das palavras ouvir e ver: *ouver*.

Também será reduzida ao mínimo necessário a discussão das questões relacionadas com a evolução técnica do som no audiovisual. Embora inevitavelmente a sofisticação cada vez maior da

tecnologia tenha influência na construção da componente sonora do audiovisual, esta influência exerce-se sobretudo nos processos de realização técnica do filme e não se tem revelado determinante para a produção de novos significados. O *Dolby*, a estereofonia e depois o *surround* vieram alterar os procedimentos técnicos da construção sonora, mas estas inovações técnicas não implicaram uma mentalidade diferente no modo como a maioria dos cineastas valorizou (e valoriza) a componente auditiva do cinema. Os filmes tornaram-se mais *barulhentos*, com sons mais detalhados, mas não necessariamente mais ricos em significado. Pelo contrário, o principal contributo desta evolução técnica foi o do "silêncio nos altifalantes" que, esse sim, segundo Chion (2001:151), introduziu um "novo elemento expressivo" no cinema.

Paradoxalmente, a *alta fidelidade* com que os media áudio actualmente representam os sons naturais acaba por, em grande medida, esvaziar de sentido essa mesma representação ao assemelhá-la a uma simples reprodução da realidade (o que lhe reduz o sentido à mera afirmação de que existe som). Esta aproximação ao original, do som mediado pelos sistemas de áudio digital multicanal actuais, tem (res)suscitado alguma discussão quanto à possível tendência ou, pelo menos, tentação para o uso naturalista do som no cinema. Ao perder uma certa dose de distorção que a técnica introduzia na mediação do som e que ajudava à distinção entre este e o som original, não se sentirá o espectador menos inclinado a um exercício de "suspensão de descrença" (Coleridge, 1817:2) necessário à sua aceitação da ficção filmica? Em contrapartida, o desenvolvimento dos meios áudio multiplicou as possibilidades de transformar os sons, afastando-os da realidade, através do uso de efeitos ou mesmo pela geração de sons totalmente sintéticos.

Esta ambivalência, de resto, caracteriza as tecnologias da informação, cujo desenvolvimento se faz reflectir numa "transformação radical da nossa relação com a natureza", provocando "alterações profundas no aparelho de percepção" (Martins, 2007:6). Para uma reflexão sobre a relação entre humanidade e tecnologia na contemporaneidade ver, por exemplo, o número 12 da revista *Comunicação e Sociedade* (Martins & Oliveira, 2007).

1.3. ESTRUTURA DA TESE

Após a introdução, em que tento dar conta das motivações que me levaram a este trabalho, abordo a problemática do som no capítulo 2: a importância que tem, não só na comunicação humana

como na própria vida quotidiana, com reflexo inevitável no cinema e no audiovisual; falo também do estudo que tem (e do que não tem) sido dedicado ao som no audiovisual e nos media em geral, dos obstáculos que se levantam a esse estudo e da dificuldade de classificar ontologicamente esse fenómeno a que damos o nome de som, assim como uma breve discussão da literatura que serviu de orientação para o trabalho. No capítulo **3** defino o cinema clássico narrativo desenvolvido pela indústria localizada em Hollywood; apresento a definição e as principais características desse modelo de cinema, e o modo como trata o som nos seus filmes; explico as etapas básicas por que passa a realização sonora de um filme e introduzo alguma terminologia específica. O capítulo **4** é dedicado ao método e ao percurso algo sinuoso da investigação que aqui relato. No capítulo **5** falo dos filmes de Manoel de Oliveira: começo por uma muito breve caracterização do seu cinema, resumindo em traços largos o que tem sido dito e escrito sobre o mesmo até à data; em seguida transcrevo o essencial das notas tiradas ao longo da fase de análise dos filmes, acrescentadas de algumas observações pessoais e alheias sobre aspectos relacionados com o som; finalmente, a partir da análise e das posteriores leituras que efectuei em resposta às questões que ela me colocou, elaboro algumas propostas de conclusões. Finalmente, no capítulo **6** faço uma reflexão sobre todo o processo de investigação, terminando com a sugestão de possíveis desenvolvimentos.

2. O SOM

2.1. PORQUE É RELEVANTE (ESTUDAR) O SOM

2.1.1. A importância do som

“Durante vinte e cinco séculos, o conhecimento ocidental tem olhado para o Mundo. Falhou em compreender que o Mundo não é para contemplar. É para escutar. Não é legível, mas audível.”
(Attali, 2009:3)

A nossa relação com o mundo começa pelo som. Aos quatro meses e meio de gestação o ouvido já está completamente desenvolvido e plenamente operativo. "O feto cresce no útero ao som do coração da mãe, e as sensações rítmicas de tensão e repouso, de contracção e distensão vêm a ser, antes de qualquer objecto, o traço de inscrição das percepções" (Wisnik, 1999:29). Fechados na "noite uterina" (Tomatis, 1999) escutamos a voz de nossa mãe, a sua respiração, os ruídos da circulação sanguínea, da digestão.

A audição desenvolve-se muito antes da visão ou dos outros sentidos. Escutamos o mundo antes de o poder ver ou tactear. Os sons do exterior chegam-nos aos ouvidos filtrados pelo líquido amniótico. No momento do nascimento emergimos num ininterrupto fluxo de sons que nos acompanhará toda a vida. Ao contrário de outros sentidos que, de uma forma ou outra, podemos isolar dos estímulos a que são sensíveis, não podemos impedir-nos de ouvir. Mesmo quando dormimos a nossa audição está activa, pronta a despertar-nos perante a presença de algum som inusitado ou ansiado. Incapazes de fechar os ouvidos ao som do mesmo modo que com as pálpebras fechamos os olhos à luz, ou que optamos por não tocar nos objectos que nos rodeiam, somos condenados a uma audição contínua e perpétua.

É pelo ouvido que tomamos consciência do espaço à nossa volta. O ouvido não só nos facultar a percepção da tridimensionalidade do espaço, através do reconhecimento do seu comportamento acústico (o som é difundido diversamente conforme os obstáculos que encontra no caminho), como nos proporciona o sentido de equilíbrio e orientação nesse espaço. O ouvido interno é um órgão

duplo formado pela *cóclea* onde é feita a análise dos sons e o *vestíbulo* que fornece os dados sobre a verticalidade e o movimento do corpo. A informação conjunta fornecida ao cérebro em simultâneo pela cóclea e o vestibulo, faculta-nos a percepção auditiva do que nos rodeia e, ao mesmo tempo, localiza-nos no espaço onde nos encontramos.

Segundo Tomatis, é a própria vontade de escutar que estimula o desenvolvimento fisiológico do ouvido: "a escuta existe previamente e determina a sua função que decide a construção do aparelho auditivo" (Tomatis, 1999:149). Assim sendo, é a necessidade de ouvir que dá origem ao ouvido. O que contraria a ideia mais comum de que a audição (ou outro sentido qualquer) é *efeito* da preexistência de um órgão adequado e de que a formação deste é *causa* que precede qualquer necessidade de comunicação. Aliás, o ouvido não é o único órgão capaz de sentir os efeitos do som: a pele, todo o nosso corpo vibra com o som. As nossas entranhas vibram com os sons de muito baixa frequência (por vezes tão baixa que escapa mesmo ao ouvido).

Se a alguns sons é difícil atribuir uma intencionalidade – um trovão, um chiar de travões, o marulhar das ondas – muitos outros devem-se a um expresso propósito comunicacional – um rugido, uma buzina, uma campainhada. E, evidentemente, a voz humana: a palavra, a poesia e o canto. Mas independentemente da sua origem, ou da possibilidade de lhe podermos reconhecer uma clara intencionalidade, não deixamos de procurar sentido em todo o som que ouvimos. É nesse acto voluntário que se instaura a escuta: na necessidade de seleccionar *o som que significa* (para poder decidir *o que significa o som*). Não se pode entender a audição como simples reacção biológica *instintiva* ao ambiente que nos rodeia. O modo como activamente escutamos determina a nossa percepção do mundo. "O apanágio do ouvido não é ouvir mas saber o que ouvir" (Tomatis, 1999:28).

"A audição é o principal instrumento pelo qual comunicamos com o mundo exterior em geral e com os outros seres humanos em particular" (Plomp, 2002:131). É essencial para o nosso modo de vida em sociedade no qual a necessidade de comunicar se tornou tão premente (mesmo se o que comunicamos é muitas vezes aparentemente fútil ou até inútil). O nosso quotidiano social depende da produção e percepção de todo o tipo de sinais sonoros. Uma parte destes sons é codificado e organizado no que designamos por linguagem. Embora ainda haja muito por conhecer, a produção sonora e a escuta associadas à linguagem têm sido bastante estudadas. Sabemos como a linguagem enforma a nossa percepção do mundo ao condicionar o modo como nos habituamos a

pensar (seguindo um raciocínio lógico e verbal), como claramente mostra Flusser (1962), embora isso não nos diga muito sobre o som em si. A língua, o vocabulário usado, os modos de enunciação empregue..., tudo são sinais a que temos acesso pela escuta.

O autor que talvez mais se empenhou em demonstrar a importância da escuta na vida humana foi Alfred A. Tomatis. Segundo ele, o ouvido não só tem um papel fundamental na nossa vida quotidiana e social como é determinante para o nosso desenvolvimento equilibrado e saudável (de corpo e mente) desde o útero. "É a partir da voz da mãe encarada no seu aspecto maternal que se instala a estrutura relacional, na qual o desejo de comunicar encontra os seus pontos de apoio" (Tomatis, 1999:151). Tomatis investigou o processo de formação do ouvido durante a gestação e verificou que toda a nossa existência depende do *que* e do *como* escutamos. Segundo ele, o ouvido "é um dínamo que permite ao cérebro estar sempre carregado de potencial eléctrico" (Tomatis, 1995: 84). Quanto mais desenvolvemos (educamos) a escuta, mais ampliamos a nossa acuidade perceptiva, mais ganhamos consciência do que nos rodeia.

Ao mesmo tempo, o seu trabalho e o resultado da respectiva aplicação prática no tratamento de insuficiências auditivas mostram como a audição é uma competência aprendida e não inata. Saber escutar não depende apenas da posse de um aparelho auditivo saudável mas de um treino, de um exercício continuado. A premissa de que *a audição é resultado duma aprendizagem* e não uma reacção natural de um sentido inato, é importante como sustentação da relevância desta tese. Se a audição não passasse de uma resposta inata e automática a um determinado tipo de estímulo, qualquer investigação sobre o som seria irrelevante para as ciências sociais e apenas poderia despertar o interesse da Física ou da Fisiologia.

Para além do que permitem conhecer essas ciências, está a complexidade do fenómeno que é a percepção auditiva. Esta ultrapassa a função sensorial natural e envolve um processo de selecção daquilo que o ouvido é capaz de *sentir*. Implica um comportamento activo e inteligente. Depende da vontade e não apenas da necessidade. Alicerça-se na experiência e na cultura. Não percebemos o mundo que nos rodeia de mente aberta; constantemente interpretamos o que os nossos sentidos apreendem (Plomp, 2002). Mais do que simples avaliação das qualidades intrínsecas do som, trata-se da percepção do sentido que esse som pode ter para nós. Cada evento sonoro sentido pelos nossos ouvidos é relacionado com a nossa experiência anterior, contextualizado e incorporado. Porém, esta é uma actividade quase sempre inconsciente.

A aprendizagem da escuta é um processo social e não meramente pessoal. "Crescemos numa cultura com a ajuda da percepção dos barulhos, das sonoridades, das tonalidades e das palavras. Esses processos começam antes do nascimento, e se intensificam depois do nascimento e na primeira infância" (Wulf, 2007:58). O significado que atribuímos ao som não está limitado aos códigos instituídos que possamos aprender na escola ou nos livros – como a linguagem, os sinais de trânsito e em certa medida a música. Resulta de processos que evoluem constantemente conforme as interações sociais que se estabelecem entre produtores e receptores das mensagens sonoras. A educação da escuta raramente faz parte dos currículos da escola, mesmo nos cursos de música. Estes normalmente apenas promovem as competências específicas para o reconhecimento dos elementos musicais considerados básicos, como o timbre e a harmonia.

Nem os códigos prevêem toda a significação que o som pode exprimir. Por exemplo, quando falamos, uma boa parte do sentido é transmitido não pelas palavras mas pela sua enunciação, que não está inscrita no código da língua. "Pelo balanço do timbre da voz, de sua tonalidade, de sua intensidade e de sua articulação, o locutor se mostra ao ouvinte. Esta transmissão tem um aspecto expressivo e social" (Wulf, 2007:58). Segundo Bakhtin, a enunciação é mesmo o mais importante na linguagem: "para o locutor o que importa é aquilo que permite que a forma linguística figure num dado contexto, aquilo que a torna um signo adequado às condições de uma situação concreta dada. Para o locutor, a forma linguística não tem importância enquanto sinal estável e sempre igual a si mesmo, mas somente enquanto signo sempre variável e flexível". E o mesmo é válido para o receptor pois ele também pertence "à mesma comunidade linguística, também considera a forma linguística utilizada como um signo variável e flexível e não como um sinal imutável e sempre idêntico a si mesmo" (Bakhtin, 2006:94).

No campo dos media, alguns agentes têm, ao longo do tempo, mais ou menos sistematicamente, envidado esforços para instituir regras de escuta que reduzam o potencial de significação dos sons dentro de limites que permitam prever o tipo de recepção por eles induzido, integrando-os numa espécie de linguagem. É o caso da produção de som no cinema. O cinema clássico (Bordwell, Staiger & Thompson 2005) procurou sempre encontrar esses sentidos universais que pudessem ser facilmente reconhecidos e decodificados por qualquer espectador independentemente do seu referencial cultural. O esforço de codificação abarca tanto a atribuição a sons não linguísticos de um predeterminado valor simbólico – no limite transformados em estereótipos ou *clichés* – como a limitação das formas de enunciação a repertórios simplificados – por exemplo, os fixados em

determinados géneros cinematográficos: drama, comédia romântica, musical, *western*, terror, policial, kung fu. Mas nenhuma codificação esgota o potencial significativo do som, que depende sempre em última instância do modo como aprendemos a escutar.

2.1.2. Condenados à escuta

“Não existe essa coisa do silêncio. Há sempre algo a acontecer que produz som.” (Cage, 1961:191)

Como podemos ignorar todo o som que nos rodeia vinte e quatro horas por dia, em todo o lado e a toda a hora? A nossa vida quotidiana é crescentemente invadida por uma miríade de sons produzidos mecânica ou electronicamente. A "paisagem sonora" (Schafer, 2005) que nos envolve é repleta de vozes, música e ruído. "Tudo tem o seu som – mesmo os objectos silenciosos. Conhecemos os objectos silenciosos batendo-lhes. A caixa está vazia, o vidro é fino, a parede oca" (Schafer, 2005:7). Tudo o que existe é potencialmente uma *fonte sonora*. O tipo de som, e o modo como o produz, participam na caracterização de cada ser. É geralmente nomeando a fonte sonora que identificamos o som, embora alguns sons tenham direito a nome próprio: grito, trovão, chilreio, zumbido, rugido, ...

A vida urbana é particularmente ruidosa. Não será rigoroso dizer que nos habituamos ao ruído, mas é o silêncio que mais parece nos aborrecer. Tendo reduzido, na paisagem sonora contemporânea, a quantidade de ruídos mecânicos, herdados da revolução industrial, sentimos a necessidade de os replicar nos actuais equipamentos electrónicos, cujo funcionamento é inquietantemente silencioso. Quase nenhuma das actividades do nosso dia a dia está isenta de algum tipo de evento sonoro. Mais do que acompanhar, os sons impõem um ritmo à nossa vida: no nosso telemóvel ou computador, a cada gesto nosso, a cada tarefa cumprida corresponde um chilrear, uma frase musical; ou então é um *bip*, ou *cranc*, ou *plop* desagradável que nos informa de que algo corre mal. Cada loja do centro comercial que visitamos impõe-nos um tema musical de acordo com a moda do momento ou o estilo de vida com que pretende identificar-se. Em todo o lado, o ruído dos motores e do trânsito automóvel... A todo o momento há algo que soa.

A humanidade foi transformando a paisagem sonora que a rodeia: aos sons da natureza, foi acrescentando os mecânicos, os electrónicos e os digitais. Música e ruído aumentam em

quantidade e em intensidade. Estão presentes em tudo e em toda a parte. O som, ou mais propriamente o áudio – versão eléctrica e agora digital do som –, integra praticamente todos os media que quotidianamente utilizamos – cinema, televisão, computador, telemóvel – e pode mesmo, por si só, constituir-se num *medium* autónomo – a rádio, o *CD*, o *MP3*, o *podcast*.

Os equipamentos ditos de registo e transmissão de som foram invadindo o nosso habitat natural quase sem darmos conta. O telefone, a rádio, a televisão e a *internet* fazem já parte do nosso habitat, já foram *naturalizados*. Outros tornaram-se rapidamente obsoletos e estão em vias de extinção: o gira-discos, o *Walkman*, o *Discman*, o *Minidisc*, o *DAT*,... Os media portáteis, do primitivo *transistor* ao mais recente *smartphone*, permitem comunicar via áudio em qualquer momento e em qualquer lugar. Jovens (e menos jovens) adquiriram o hábito de usar constantemente enfiados nas orelhas "fones" (auscultadores) com que escutam repetidamente as suas músicas favoritas. Conversar ou trocar mensagens ao telemóvel deixou de ser uma utilidade para se tornar num passatempo, quando não num vício. Cada vez mais, construímos ou deixamos que construam para nós a *banda sonora* do nosso dia a dia.

O som (cada vez mais o artificial e menos o natural) está presente nas nossas vidas vinte e quatro horas por dia. Os ouvidos não têm pálpebras, não podemos abrigar-nos do chinfrim que nos envolve. E o som é tão permanente e contínuo que a maior parte do tempo nem temos consciência da sua presença. Normalmente, ouvimos apenas o suficiente para estabelecer uma relação de sentido com o que vemos, sem verdadeiramente escutarmos.

A maior parte do tempo, ouvir é como respirar: um acto reflexo que depende da presença da atmosfera que nos envolve. A este nível a audição não passa de uma resposta automática aos estímulos do meio. Percebemos vulgarmente o som como parte integrante de um ser (vivo ou inanimado), indício da sua existência e presença, mero subproduto da acção mecânica sem qualquer outro valor significativo. No dia a dia não costumamos dar-lhe mais atenção do que aquela que é necessária à nossa sobrevivência: os ruídos do trânsito quando temos de atravessar a rua, as vozes dos colegas que se nos dirigem com uma questão de trabalho.

Se dedicamos uma maior atenção a alguns sons é porque os consideramos avisos úteis e por vezes vitais: o toque do despertador pela manhã, a buzina de uma automóvel, a voz da pessoa que não queremos encontrar, o rugido ou o uivo de um animal selvagem. São geralmente desagradáveis

e de intensidade elevada. Provocam em nós uma atitude de alerta para o que acontece à nossa volta. Aos sons a que não reconhecemos uma utilidade imediata atribuímos uma função *estética*. A sua apreciação torna-se então uma questão de gosto. Demasiado subjectivo para que lhes possamos atribuir um significado preciso e consensual.

A presença do som é geralmente tida como uma evidência e uma inevitabilidade. Não estamos habituados a reflectir sobre a intencionalidade com que os sons são produzidos. Existem ou acontecem. Interessam ou não. Incomodam ou agradam. E pouco mais... Ouvimos como respiramos ou caminhamos, sem consciência de o fazer. Não entendemos cada evento sonoro como um acto deliberado de comunicação.

2.1.3. As três escutas

A maior parte dos sons que escutamos no dia a dia é, contudo, produzida com a intenção de comunicar algo mais do que a presença do seu produtor. O som da fala é o que mais explicitamente cumpre essa vontade. Mas todos reconhecemos essa intenção na música e nos ruídos que usamos como avisos sonoros que alertam e informam sobre o que se passa à nossa volta. É o que acontece também com todos os sons que nos chegam pelos media que fazem uso do áudio. A própria existência da mediação é sinal evidente de uma dupla intencionalidade: 1) não apenas a vontade de nos fazer chegar os sons mas também 2) a de que esses sons produzam em nós um algum sentido.

Não devemos ignorar que toda a cacofonia que nos é imposta como inevitável na sociedade contemporânea não resulta apenas da circunstância factual de existirmos numa civilização que se foi recheando de máquinas barulhentas (até porque isto é cada vez menos verdade). Corresponde sim a uma estratégia de poder com o fim de *ensurdecer* para finalmente *silenciar*. É essa uma das funções que Attali (2009) atribui à música e que se pode estender à generalidade do som produzido nesta nossa sociedade dita civilizada. A produção de som de grande intensidade é um exercício de poder, que actua como uma censura física e psicológica, que impede o outro de pensar e de se fazer ouvir. "Nas estruturas despóticas, onde o corpo da terra e do som é apropriado pelo poder mandante, o som passa a ser privilégio do centro despótico, e as margens e as contestações tendem a se tornar ruídos, cacófatos sociais a serem expurgados" (Wisnik, 1999:34).

Simultaneamente o som organiza-se como música para, à semelhança do que afirma Martins (2011b:132) acerca da “imagem tecnológica”, simular a “transparência e a harmonia do mundo, ao projectar uma beleza que não fana, uma juventude que não fenece e uma saúde que não é corruptível”. Uma harmonia ilusória, que não pertence ao mundo real mas a um outro virtual que a música organiza. Uma tripla acção sonora – “fazer as pessoas Esquecer, fazê-las Acreditar, Silenciá-las” (Attali, 2009:19) – promove a passividade dos sentidos e alimenta uma atitude de inconsciência para o que nos rodeia.

Só com algum esforço de atenção nos apercebemos de todos os sons que chegam aos nossos ouvidos. Se não nos concentramos numa atitude de escuta e, em vez disso, nos satisfazemos com um ouvir superficial, não tomamos consciência da paisagem sonora que nos rodeia, da dimensão da sua artificialidade, do modo como enforma a representação que fazemos do mundo e de nós próprios. “Escutando o ruído, podemos entender melhor onde a insensatez dos homens e dos seus cálculos nos conduz, e que esperança é ainda possível” (Attali, 2009:3).

É portanto necessária uma diferente atitude de escuta. Chion (1994) redefine os conceitos anteriormente estabelecidos por Schaeffer na sua obra *Tratado dos Objectos Musicais* (2003) e sistematiza três tipos de atitude do ouvinte: *escuta causal*, *escuta semântica* e *escuta reduzida* (Chion, 1994). *Escuta causal* é a que se satisfaz com o simples reconhecer da origem ou fonte do som, com identificar a sua causa. Este reconhecimento não é sempre fiável: nem todos os sons têm características que os distingam inequivocamente e o ouvido pode ser iludido com a presença visual de uma aparente fonte sonora. O cinema e o audiovisual aproveitam-se deste facto para criar associações fictícias entre imagens visuais e sonoras. *Escuta semântica* é a que permite identificar e interpretar um código ou uma linguagem ou, mais genericamente, procura significação em cada som que ouvimos. Enquanto a escuta causal se fica pela identificação da fonte sonora, a escuta semântica quer saber qual é o sentido de ela soar. *Escuta reduzida* é a que busca para além da origem mecânica ou biológica do som e para além do sonoro organizado em código; interessa-se pelas características próprias do som. Em certa medida, obriga a uma abstracção da causa e do sentido do som, isolando-o artificialmente da realidade em que existe. É necessária para uma análise científica, mas pouco útil na vida quotidiana em que temos de perceber o sentido e reagir aos sons de imediato. As três escutas não se excluem mutuamente. Funcionam antes como três níveis diferentes, sucessivos em complexidade mas não em cronologia, pois acontecem quase em simultâneo. Mesmo uma escuta reduzida não pode excluir o conhecimento do contexto em que o

som é produzido, especialmente quando se estudam as suas características intrínsecas para procurar conhecer em que medida influenciam o sentido.

2.2. O SOM COMO OBJECTO DE ESTUDO

Até recentemente, o estudo do som não mereceu a atenção de muitos investigadores, para além de algum interesse no seu modo de funcionamento, sobretudo nos campos da acústica física e da audição musical. Estudar o som no audiovisual é uma tarefa improvável que parece destinada ao fracasso. Desde logo, porque a tendência dominante é considerar o cinema e o audiovisual como media essencialmente visuais. No audiovisual, só a componente visível é entendida como significativa e a audível tida como efeito do movimento perceptível naquela, sem um sentido próprio. Mesmo o som da voz humana só é tido como significativo na medida em que é percebido como linguagem. Ao ruído e, sobretudo, à música é concedido algum poder de influir emocionalmente no espectador; mas este efeito parece demasiado subjectivo para que a um ou a outra seja atribuído um sentido intrínseco, minimamente independente da interpretação individual de cada ouvinte.

A desvalorização do auditivo em relação ao visual não é exclusivo da análise do audiovisual. É uma prática quotidiana. Estamos mais habituados a ignorar os sons que nos rodeiam e que consideramos insignificantes do que a dar atenção aos que valorizamos. Vivendo numa sociedade que considera a visão como *o sentido* que promove o conhecimento, aceitamos sem questionar o domínio do visual sobre o auditivo. Numa sociedade em que o valor financeiro é a medida de todas as coisas, o baixo custo da produção áudio – cerca de 3% do total do orçamento de um filme de Hollywood –, muito provavelmente, concorre para o menosprezo pelo contributo do som para a comunicação audiovisual.

Deixando de lado o preconceito financeiro, duas grandes ordens de dificuldade se apresentam ao investigador: 1) a predominância da visão como único sentido capaz de *objectividade* na apreensão do mundo que nos rodeia; 2) a natureza efémera e imaterial do fenómeno que é o som, que o torna quase impossível de constituir como *objecto* de estudo científico.

2.2.1. Visualismo

No seu livro *Listening and Voice*, Ihde (2007) reflecte sobre aquilo que designa como “visualismo”. “Este visualismo pode ser tomado como uma sintomatologia da história do pensamento” (Ihde, 2007:6). O conceito quer significar a tendência, que se verifica na nossa civilização e que domina a quase totalidade do pensamento ocidental, para privilegiar o sentido da visão como modo de perceber o universo. A própria ciência, cujo desenvolvimento muito se deve à invenção de instrumentos que *ampliam* a visão (do telescópio ao microscópio), ainda não se libertou completamente deste paradigma visual, “paradigma das substâncias, das coisas e dos estados de coisa” (Martins, 2011:23).

Ihde localiza as origens desta “redução ao visual” na filosofia grega clássica: “A sua origem reside não tanto numa propositada redução da experiência ao visual como na glória da visão que já estava no centro da experiência da realidade grega” (Ihde, 2007:6). Já Heródoto fazia notar que as pessoas do seu tempo (quatro séculos antes de Cristo) tinham menos confiança nos ouvidos do que nos olhos (*Histórias*, Livro 1, capítulo VIII). Por seu lado, McLuhan (1962) identifica como momento chave do início deste domínio do visual o aparecimento da escrita e a passagem de uma civilização apoiada na oralidade e na *auralidade* a uma outra fundada na visibilidade. Opiniões no mesmo sentido são expressas por Ong (2012) e Eisenstein (2005).

Ainda segundo Ihde, da “redução ao visual” chegou-se a uma “redução visual”, estágio em que a sensação se separa da coisa sentida e que marca a “criação de uma 'atitude teórica', um estágio em que uma construída ou hipotética entidade, autónoma de qualquer experiência perceptual, começa a assumir o valor de verdadeiramente 'real'” (Ihde, 2007:9). Ou seja, o momento em que os efémeros fenómenos experimentados pelos sentidos são materializados, tornados objectos, fixados pela *visão* científica.

"O senso comum identifica a materialidade dos corpos físicos pela visão e pelo tato. Estamos acostumados a basear a realidade nesses sentidos" (Wisnik, 1999:28). Se considerarmos os objectos quotidianos da nossa visão, verificamos que são seres a que reconhecemos uma materialidade quase táctil, uma forma, um contorno: árvore, cadeira, gato,... Pelo contrário, os sons “não aparentam à audição ter formas ou tamanhos definidos; não aparentam ter massa, serem sólidos ou fluidos. Não podemos agarrá-lo ou sentar-nos num som” (O’Callaghan, 2007:5). Individualizar *objectos*

de audição em entidades autónomas apresenta enormes dificuldades. Ao não integrarem o mundo material, os sons são percebidos como atributos audíveis dos objectos que vemos (ou vimos antes). Mas os sons não *aderem* aos objectos a que os atribuímos do "mesmo modo que a cor, a forma ou a textura ou o gosto" (O'Callaghan, 2007:5) parecem fazer.

O som é sempre um evento efêmero. Para além de parecer *desmaterializar-se* entre o momento em que é produzido e aquele em que surge nos nossos ouvidos, o som tem uma duração que lhe é intrínseca. Normalmente esta é curta. Mas nem sempre cada um destes eventos é destrinçável do todo sonoro que nos envolve e que, por sua vez, é percebido como um som longo cujas qualidades variam no tempo. Só um som sintetizado pode manter-se igual por um tempo indefinido (embora o nosso ouvido não o perceba obrigatoriamente como constante).

Esta imaterialidade do som é uma dificuldade sobretudo quando, como alega O'Callaghan (2007:2), "o 'visuocentrismo' moldou a nossa percepção e o papel desta", e se pretende estudar a percepção auditiva com as mesmas ferramentas usadas para a percepção visual, tratando estas duas modalidades de percepção como idênticas. Como de facto não o são, tudo o que não se enquadra nos parâmetros usados para a visão potencialmente escapa à análise, não permitindo apreender completamente a totalidade da riqueza de sensações aportada pelos outros sentidos.

Ainda segundo O'Callaghan, não está em causa apenas a natureza fugidia e efêmera dos sons. "O imediatismo da nossa consciência auditiva dos objectos vulgares não coincide com a da visão e temos a sensação de que pela audição nos afastamos dos objectos quotidianos e dos acontecimentos de que eles participam" (O'Callaghan, 2007:5). E é assim porque os sons são simultaneamente percebidos como produzidos pelos objectos e independentes deles. Se num primeiro instante os identificamos como gerados pelo objecto imediatamente se libertam desta âncora material e se tornam autónomos. O som não tem o carácter táctil associado aos objectos da visão. Tal como o ar que o sustenta não se deixa agarrar.

Assim, a dificuldade em *objectivar* os sons permanece. O nosso ouvido é capaz de destrinçar os vários sons dentro do contínuo sonoro que nos envolve, mas não lhes pode atribuir massa, nem volume, nem contorno (senão abstracta e metaforicamente). O som tampouco obedece ao princípio físico de que *dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo*. O som chega aos nossos ouvidos como uma única onda complexa, que resulta da mistura de todas as vibrações

produzidas pelas diferentes fontes sonoras, e que não é fisicamente possível de desemaranhar. São o nosso ouvido e a nossa percepção que operam a distinção dos diversos sons. Ao contrário do que acontece com os objectos da visão, os sons não só coexistem no espaço e no tempo como essa é a própria regra da sua existência.

A ideia de que a visão é um sentido mais fiável do que a audição (ou qualquer outro) não está provada. Pelo contrário, estudos sobre a percepção auditiva (nomeadamente os de Tomatis já citados) demonstram a superioridade da audição no que diz respeito à acuidade e detalhe da informação registada. No entanto a visão continua a ser tida como o sentido capaz de contribuir com os dados mais *objectivos* e a mais autorizada fonte de *factos*. As ferramentas de análise a que estamos habituados são visuais: duvidamos da precisão da audição. Considerado secundário para a percepção adequada do mundo, o sonoro tem sofrido de uma "desatenção ao soar das coisas que levou à gradual perda de compreensão de toda uma gama de fenómenos que estão aí para ser assinalados" (Ihde, 2007:13).

O visualismo de que falam Ihde (2007) e O'Callaghan (2007) pode igualmente explicar porque nos estudos sobre cinema e audiovisual é privilegiado o estudo da imagem visual. A dominância da visão repercute-se no nosso quotidiano e na nossa linguagem: dizemos *ver* um filme quando de facto se trata igualmente de o escutar; dizemos *ponto de vista* para significar a nossa opinião; falamos de *campo* e de *fora de campo*; de som *in* e de som *off* referindo-nos à relação do que escutamos com o que vemos no ecrã.

É difícil escapar a este visualismo impregnado na linguagem ao fazer um discurso chamando a atenção para o som. Mesmo os investigadores mais experimentados caem na armadilha de pretender fazer o elogio do som redigindo afirmações como esta: "a nossa principal informação sobre a organização do meio que nos rodeia vem da visão" (Bordwell & Thompson, 2008:264). Ora, para além da falta de prova científica que a sustente, esta afirmação está imbuída do preconceito de uma pretensa hierarquia dos sentidos, que um discurso que se pretende científico não deveria consentir.

O preconceito, bastante comum mesmo entre cientistas, é quotidianamente posto à prova pela crescente presença de meios electrónicos e digitais *sonificados*. "A sonificação define-se como o uso do som (não linguagem) para veicular informação. Mais especificamente, sonificação é a

transformação de relações entre dados em relações perceptíveis num sinal acústico com o propósito de facilitar a comunicação ou a interpretação” (Kramer et al., 1997:4). A crescente necessidade de associar sons a equipamentos cujo funcionamento é silencioso ou usar sinais sonoros em substituição de outros visuais vem em abono da importância do som e da audição na nossa interacção com o meio envolvente.

O'Callaghan argumenta contra a sobrevalorização da visão contrapondo que a audição é um sentido capaz de uma percepção igualmente rica do ambiente que nos rodeia: “Sem mais do que a audição somos capazes de discernir o género de coisas que nos rodeia, o que está a acontecer a essas coisas, a duração dessas actividades e o local onde isso ocorre” (O'Callaghan, 2007:3). A maior parte do tempo, é precisamente por essa capacidade de ouvimos tudo o que se passa nos 360° (em todas as direcções) à nossa volta que sabemos para onde devemos orientar a nossa visão. Por outro lado, a capacidade de perceber as pequenas gradações sonoras (de um discurso ou de uma peça musical, por exemplo) dificilmente tem equivalente na visão. “A audição supera a visão na capacidade de detectar mudança e de monitorizar múltiplas fontes de informação” (O'Callaghan, 2007:9).

Wisnik vai mais longe, sublinhando o valor transcendental do som que nos permite ir além do que a experiência material do mundo nos permite perceber: “O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exactamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado” (Wisnik, 1999:28).

Noutro sentido, Martins, considerando que a era actual, em que a nossa visão é cada vez menos directa e cada vez mais mediada pelos ecrãs electrónicos, é igualmente a de uma pós-moderna crise cultural, preconiza a “figura de fluxo” como a melhor “chave de compreensão deste movimento de translação da cultura ocidental” (Martins, 2011:23). Ora, “a figura do fluxo convive bem com a figura do som. (...) Viver sob o signo do fluxo, seja este luz, som ou sensibilidade, significa viver segundo o paradigma do tempo e da audição, e não do espaço, nem da visão” (Martins, 2011:23). Parece isto querer dizer que o entendimento do sonoro pode ser parte da chave para a compreensão desta crise da nossa cultura.

2.2.2. Invisibilidade

“Há mais essa peculiaridade que interessa ao entendimento dos sentidos culturais do som: ele é um objecto diferenciado entre os objectos concretos que povoam o nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável.” (Wisnik. 1999:28)

É tentador, e quase inevitável, encontrar uma correspondência entre a invisibilidade a que o som tem sido votado (sociologicamente falando) e a natureza invisível do som (consideradas as suas propriedades físicas). A metáfora assenta no facto de o som não ser perceptível por meio da visão, de modo nenhum numa qualquer relação de causa e efeito entre uma coisa e outra. Não parece haver uma relação directa entre a audição enquanto fenómeno sensitivo e o valor social atribuído ao som. O acto de ver é tido como uma actividade consciente, mas a escuta parece escapar à necessidade de qualquer vontade. A audição parece fugir ao nosso controle e por isso inadequada a participar no entendimento racional do mundo. Condicionados a dar prioridade ao que é visível, o que ouvimos merece-nos pouca confiança. Não acreditamos que nos permita perceber o mundo com rigor e *objectividade*.

Podemos distinguir várias dimensões da invisibilidade do som. A primeira é que nem ele nem os seus efeitos directos são perceptíveis visualmente. Podemos observar a vibração de uma corda de guitarra ou do diafragma de um altifalante, podemos visualizar a representação gráfica do espectro sonoro no ecrã do nosso computador, podemos ler uma partitura musical. Mas esta sensação visual que permite, por algum tipo de transposição, analisar e identificar certas características físicas do som, é de natureza completamente diversa da sensação auditiva.

O som tem uma existência incorpórea. Precisa de matéria para existir, mas a sua natureza é apenas vibração dessa matéria que não faz parte de si. Não há objectos materiais de audição. Em contraste, a visão precisa sempre de um objecto, de um referente corpóreo que pode ser detectado por outros sentidos (sobretudo o tacto). Sem os objectos materiais a luz não se deixaria ver; mas, ao contrário do que acontece com o som, que emana e se liberta do objecto, a luz parece fazer parte dele.

Outro modo de invisibilidade acontece com a chamada mediação do som. Jensen (2006:17) observa que "a familiar dicotomia entre comunicação 'mediada' e 'não mediada' parte do princípio de que o corpo humano, emitindo sons e outras expressões, não se qualifica como um meio de

contacto e troca, mas de alguma forma comunica directamente". A distinção é portanto arbitrária e podemos sempre considerar existir mediação mesmo se a comunicação é efectuada sem a intervenção tecnológica (em meio natural, digamos). Em termos físicos e fisiológicos não existe qualquer diferença entre o som que chega aos nossos ouvidos directamente da fonte sonora e o que nos chega mediado por um sistema áudio. São ambas vibrações provocadas no ar (um pela fonte original, outro pelo altifalante) que atingem o nosso ouvido. Entre o som original e o som representado, a distinção não é evidente. Podemos rapidamente identificar diferenças entre um e outro quando são notáveis as limitações do meio técnico usado ou quando simultaneamente podemos comparar o som mediado com a escuta directa da fonte sonora, mas não mais. Hoje em dia, a *alta fidelidade* atingida pelos media áudio já não introduz no som as distorções que há poucas décadas permitiam identificar inequivocamente a mediação.

Os efeitos da mediação são distintos para visão e audição. Enquanto a imagem visual é percebida como representação de qualquer coisa *outra*, diferente de si, o som parece reproduzir-se a si próprio. Temos a ilusão de que a sua mediação não passa de uma mera *apresentação* diferida (no tempo e no espaço) do original.

A audição é mais tolerante do que a visão. Não tende a perceber o mundo como um amontoado de coisas concretas e invariáveis no tempo. Apreende o movimento e a variação. Está habituada a desvalorizar constantes pequenas gradações no timbre e na intensidade dos sons provocadas pelas mudanças do ponto de escuta ou do clima. É preciso ter presente que a sonoridade que atribuímos a uma fonte não é uma característica fixa: uma série de variáveis acústicas (como a distância entre o ouvinte e a fonte sonora, ou o espaço em que um e outro se encontram) podem modificar a nossa percepção do timbre, da intensidade ou do ritmo de um qualquer som. Além disso, na procura de sentido para o que escutamos descartamos muitos dos sons captados pelo nosso ouvido.

O nosso ouvido está habituado às distorções que o som pode sofrer. É mesmo capaz de compensar essas distorções desde que elas não sejam tão extremas que impeçam a percepção do sentido daquilo que escutamos. Não me refiro aqui a alucinações provocadas por uma qualquer perturbação fisiológica, mas simplesmente ao facto de sermos capazes de reconstruir um discurso ou uma frase musical incompletamente recebidos pelo nosso aparelho auditivo. Este sofisticado processo perceptivo permite-nos fazer sentido a partir de informação auditiva incompleta.

A relativa tolerância da audição a ruídos que povoam o nosso ambiente permite que muitas das distorções introduzidas pelo equipamento técnico usado na mediação sejam praticamente inaudíveis. Por exemplo, a representação do som por sistemas de áudio monofónico não elimina completamente do sonoro a tridimensionalidade do espaço, que a objectiva duma câmara reduz a duas dimensões. Seja porque o registo mantém a relação de profundidade (da proximidade e do afastamento das fontes sonoras), seja pelo contributo acústico da sala de escuta, seja por uma (re)construção perceptiva operada no processo da audição, a imagem sonora de um espaço tende a parecer mais real do que a sua representação visual. Esta terceira dimensão que o som acrescenta à bidimensionalidade da imagem visual expande o audiovisual para além da superfície do ecrã.

A falta de concretude torna a ligação que estabelecemos entre a fonte e o som escutado puramente circunstancial. A adesão do som à fonte a que o associamos resulta de uma certa dose de convicção perceptiva, que carece do testemunho de algum dos outros sentidos e que vamos acumulando na nossa experiência de vida. Acreditamos ser capazes de identificar o objecto a que atribuímos a *causa* do som, mas somos facilmente enganados pelo ouvido. A probabilidade de ilusão aumenta quando o som é mediado, a fonte se torna (ainda mais) virtual e a sua identificação mais especulativa. O mais óbvio aproveitamento desta ilusão auditiva acontece com o chamado *playback*: é-nos mostrado alguém que parece falar ou cantar mas está apenas a mimar a vocalização, enquanto os altifalantes difundem uma gravação efectuada previamente do mesmo discurso ou canção. Não podemos ter a certeza se a voz que ouvimos a um actor num filme é mesmo a dele, se não tivermos anterior conhecimento de como soa esse actor. Boa parte dos ruídos que escutamos nos filmes, e que nos parecem tão reais e adequados, não têm qualquer ligação com o objecto ou a acção que aparentemente os produz. Tendo como única referência a acção visível no ecrã é a ela que atribuímos a produção do som, não tendo, ou suspendendo por momentos, a consciência de que na verdade o som provém dos altifalantes.

2.2.3. Afinal o que é essa coisa a que chamamos som?

Invisibilidade e efemeridade são duas características que tornam o fenómeno sonoro esquivo a uma definição. O som mais parece coisa do domínio do espiritual do que do real: qualquer coisa de imaterial, que transita de um corpo que lhe dá origem para outro corpo que a recebe e reconhece,

mas não tem um corpo próprio que se possa tratar como um objecto e como tal se possa estudar. Há algo de fantasmático no som, que o faz escapar ao pensamento racional, para o qual facilmente se pode confundir com uma alucinação.

“Se os sons tal como os percebemos não exibem as marcas comuns dos itens do mundo visível e se não são características evidentes desses mesmos itens, isso pode encorajar-nos a acreditar que os sons não têm uma residência natural no mundo. Por sua vez isto pode levar-nos a entender os sons como não existindo senão na nossa mente.” (O’Callaghan, 2007:6)

Segundo Maclachlan (1989), parafraseado por O’Callaghan (2007:7), os sons “são sensações causadas pelas coisas e acontecimentos do mundo mas não habitam esse mundo”. Só há dois momentos em que o som se materializa: primeiro, em qualquer coisa que identificamos como causa ou fonte sonora e, seguidamente, no nosso ouvido. No intervalo de espaço e de tempo entre a produção e a recepção o som parece não ter existência. Emissão do ser que o provoca ou estímulo que despoleta a audição, o som ilude a necessidade de lhe encontrarmos uma identidade própria.

A Física explica o som como vibração propagada pelo movimento sucessivo das moléculas do ar (ou outro meio de transmissão natural) que liga a fonte que origina a vibração ao ouvido que a recebe. “O som pode ser definido como um movimento ondulatório do ar, ou de outro meio elástico (estímulo)”, ou como “a excitação do mecanismo da audição, que resulta na percepção sonora (sensação)” (Everest, 2009:1). Mas o som não é esse mesmo ar que vibra. E nem todas as vibrações do ar são capazes de estimular o ouvido de modo a serem entendidas como som: é necessário que tenham as características certas de frequência e intensidade.

Por outro lado entre as propriedades físicas do som (passíveis de uma medição científica) e a resposta auditiva não há uma correspondência directa. É por isso que para falar do som se usam geralmente duas terminologias diversas: a da física e a da música. A terminologia musical é a que mais nos aproxima da realidade perceptível pela audição.

O ouvido opera a *transdução* das vibrações do ar que atingem o tímpano primeiro em oscilações mecânicas e depois em eléctricas que finalmente o cérebro interpreta como som. Se em termos fisiológicos os mecanismos do aparelho auditivo parecem já ter poucos segredos, em termos perceptivos a audição continua a ser um processo misterioso apesar de todos os esforços

investigativos da psicoacústica (Howard & Angus, 2006; Toole, 2008; Gelfand, 2010). Uma coisa é certa, a escuta não depende apenas da existência de um ouvido saudável. Há enormes diferenças na selecção que cada um faz dos sons que escuta e na acuidade com que distingue as suas características. A escuta tanto significa uma redução/selecção do que é captado pelo aparelho auditivo como uma invenção/recomposição do que ele não capta mas pela nossa experiência sabemos que deveria existir. Isto quer dizer que uma onda sonora não é percebida como o mesmo som igualmente por todos.

O'Callaghan propõe que consideremos o som como um evento. Segundo ele, o som não está na acção que origina a vibração nem no meio (ar) que ao vibrar faz chegar ao nosso ouvido a sensação sonora, mas no acontecimento em si. "São eventos em que um objecto em movimento perturba o meio envolvente e o põe em movimento. As pancadas e os choques não são os sons mas as causas dos sons. As ondas no meio não são os próprios sons mas os efeitos dos sons" (O'Callaghan, 2009:28). O mesmo defende Altman, chamando a atenção para as limitações que a terminologia musical tradicionalmente usada apresenta quando queremos explicar um fenómeno tão complexo e multidimensional como é o som. "A notação musical presume que cada som é único, discreto, uniforme e unidimensional" (Altman, 1992:16) e é portanto incapaz de dar conta de um fenómeno que não só é transitório e irrepitível como carrega em si uma narrativa das circunstâncias únicas em que foi produzido: a origem, a localização, a distância. "Cada som inicia um evento. Cada audição concretiza a história desse evento" (Altman, 1992:23). Ainda segundo Altman, esta dupla existência, como evento e como narrativa, enriquece mas simultaneamente dificulta a nossa compreensão do que é o som.

Para além da cor, forma ou textura, os objectos caracterizam-se por alguma imutabilidade no tempo. Os sons, pelo contrário, só existem por variarem ao longo da sua duração. O som é indissociável do tempo. Som é movimento, e o movimento só existe no tempo. Um som caracteriza-se por um *envelope* que descreve o modo como a sua intensidade varia no tempo: como se inicia – *ataque* –, mais ou menos rapidamente, a duração em que se mantêm estável – *sustentação* – e a velocidade com que termina – *queda*.

Aquilo a que chamamos simplesmente som é uma mistura complexa de vibrações cada uma delas com uma *frequência* e uma *intensidade* diferentes a cada instante que passa. Essa mistura única resulta num *timbre*, que é característico de cada som e que denota a fonte que lhe dá origem. O

timbre também varia no tempo e com a intensidade do som, embora essa variação seja normalmente negligenciável. *Altura* é o correspondente musical ao conceito físico de frequência: à medida que a frequência aumenta, sobe a altura do som, do mais *grave* ao mais *agudo*.

O timbre, que é resultado dos modos de vibração próprios da fonte, é ainda alterado pelas condições acústicas do lugar onde é escutado. Ao difundir-se em todas as direcções, o som encontra obstáculos que lhe impedem a passagem e o reenviam. O resultado deste fenómeno é que ao som original se somam estes sons devolvidos – efeito que designamos por *reverberação* – e dão ao som que chega aos nossos ouvidos um novo carácter. A reverberação é o efeito que nos permite, apenas pelo ouvido, distinguir um espaço aberto doutro fechado, um de grande dimensão de outro mais pequeno. A reverberação altera igualmente o envelope do som, normalmente aumentando a sua duração, em casos limite dando a ilusão de que é repetido – num efeito de eco.

Em suma, na sua efémera existência não só o som é, em si mesmo, variação, como chega a cada ouvinte acusticamente diferente, além de que é diversamente escutado conforme as competências auditivas de cada um. Mas a audição não se limita a constatar a realidade sonora. Ela responde a uma necessidade de comunicar, pelo que procura sempre encontrar um sentido para o som que chega aos nossos ouvidos. Daí que tenha desenvolvido uma grande capacidade de (re)compor tudo o que não consegue de facto ouvir.

Tudo isto nos diz alguma coisa sobre o som, mas "muito pouco sobre que tipo de coisa é um som – a que categoria ontológica pertence" (O'Callaghan, 2007:14). Talvez mais adequadamente o som possa definir-se pelo seu potencial significante enquanto recurso semiótico: o que podemos comunicar pelo som, e o que ele nos comunica (Leeuwen, 1999). O sonoro vale sobretudo pela carga de significado que ao longo da vida aprendemos a atribuir-lhe como receptores e criadores de mensagens sonoras.

2.2.4. Algumas breves palavras acerca do silêncio

Toda a dificuldade na definição do som, é exponenciada quando tentamos definir o silêncio. Correctamente, não se deve definir um conceito pelo seu contrário, mas não há maneira mais clara de definir silêncio do que dizer que é a ausência de som.

No mundo em que vivemos não existe silêncio. O que por vezes chamamos silêncio é apenas um ruído longínquo e de baixa intensidade que permite aos nossos ouvidos relaxar por momentos da sua constante actividade. No cinema e no audiovisual, esta relatividade do silêncio mantêm-se. Há a necessidade de um som que passe despercebido mas que não esteja ausente, porque isso o tornaria no silêncio que corresponde à definição utópica deste conceito: absoluta ausência de som. Porque na maioria dos casos a ficção cinematográfica implica uma aparência de realidade, o que passa por silêncio no cinema é uma mistura de sons que cria um ambiente calmo. Se ao construir o som do filme pura e simplesmente deixamos espaços vazios de áudio isso não resultará na percepção de silêncio mas na percepção de uma ausência que nos é estranha. A absoluta falta de som é qualquer coisa que não faz parte do nosso mundo.

Em Ciências da Comunicação, silêncio geralmente significa o que não é dito; mais precisamente, o que é não-dito, o que se esconde. O silêncio funciona assim como uma anti-comunicação da qual, paradoxalmente, podemos tirar algum sentido. O mesmo acontece na música, da qual o silêncio (a pausa musical) faz parte importante.

2.3. TEORIA DO SOM

É impossível ignorar a proliferação do audiovisual e a dimensão que atingiu nos dias de hoje. A necessidade de comunicar *audiovisualmente* impôs-se em tal medida que mesmo os media não incluídos naquela categoria – como os jornais e a rádio – não passam hoje sem a sua página na *internet* onde disponibilizam versões audiovisuais dos seus programas e notícias. As Ciências da Comunicação não ficaram indiferentes perante a crescente presença destes media no nosso quotidiano. Atentas ao fenómeno, têm no entanto *olhado* para os audiovisuais como meios que se dirigem à visão, dedicando-se a procurar entender *o que se passa no ecrã*. A escassez de produção científica relativa ao sonoro causa alguma perplexidade se pensarmos que o áudio – versão eléctrica e digital do som – faz parte integrante de quase todos os media que quotidianamente utilizamos e que ao ecrã está, quase invariavelmente, associado (pelo menos) um altifalante.

Para a maioria dos estudiosos da comunicação o som não passa dum veículo para a palavra. As suas atenções centram-se no discurso verbal, no que é dito ou não é dito. Poucas vezes no *como* é dito, isto é, no mais especificamente sonoro. A música, quase omnipresente na comunicação

audiovisual – sempre na TV, cada vez mais na *internet* –, pouca curiosidade tem despertado; mesmo tendo a música um papel tão determinante no dirigir afectivamente a posição do espectador perante o que lhe é comunicado (pela palavra e não só). Os outros sons – aqueles a que genericamente chamamos ruídos – têm passado totalmente despercebidos. E se aparentemente estes últimos não são alvo de um uso sistemático nos programas de informação jornalística (que são talvez os mais analisados), assumem um papel essencial na publicidade e no cinema.

Numa pesquisa exploratória da literatura produzida na área das Ciências da Comunicação, apenas encontrei referências breves e laterais ao som. Evidentemente, a esfera de acção destas ciências é muito lata e portanto a minha pesquisa centrou-se no âmbito mais restrito do estudo dos media, mais directamente relacionado com o meu objecto. Não aprofundi a pesquisa de estudos sobre o som enquanto linguagem ou enquanto música, campos em que a investigação tem já grande tradição e relativa variedade. Igualmente não incluí nesta fase os estudos filmicos (de que falarei mais adiante), que em certa medida parecem um caso à parte no estudo dos media, normalmente mais dirigidos para o que se passa nos grandes meios de informação (jornalística). Fora destas três áreas, o som parece merecer pouco interesse.

Aparentemente a dificuldade em encontrar enquadramento teórico e instrumentos de análise adequados não afecta apenas o estudo do som. Investigadores que se dedicam à análise visual no âmbito da semiótica social referem dificuldades idênticas. Segundo Iedema (2008:202) “se dirigirmos a nossa atenção para imagens ou sons, muitas vezes não temos outros recursos para lidar com eles que não sejam a intuição e o senso comum”. Evidentemente, intuição e senso comum não são ferramentas propriamente científicas. Mas isso não pode ser pretexto para desistirmos, porque “se não formos capazes de desconstruir as estratégias da montagem ou da câmara, do visual e do sonoro, todo um universo de significados escapa a uma atenção crítica”.

Este trabalho tenta enquadrar-se, tanto pela prática da pesquisa como pelas proposições que nele defendo, no âmbito da semiótica social. As noções de que a “análise semiótica social é um exercício interpretativo e não uma busca pela 'prova científica'” (Leeuwen & Jewitt, 2008:198) e de que “não se foca nos 'signos' mas em processos completos e socialmente significativos” (Leeuwen & Jewitt, 2008:187) parecem-me adequadas ao meu propósito, que é mais o de despertar consciências para a importância e o papel do som do que encontrar o sentido que possamos atribuir ao que escutamos. Afasto-me pois da semiótica entendida como um exercício de decifração de signos, que

reduz a comunicação à transmissão de informação, preferindo entendê-la como uma "disciplina que se constitui como uma epistemologia do saber, ao indagar as condições de possibilidade de significação" (Martins, 2002:25), que se questiona "sobre a possibilidade de um saber e sobre a possibilidade da sua construção" (Martins, 2002:29) e que não esquece que a comunicação implica sempre o *outro*.

A pesquisa de que aqui dou conta não pretende ser mais do que um exercício em busca de desvelar como o som pode contribuir para a produção de sentido. Escrevo *pode contribuir* porque a "produção do significado resulta de uma interacção contextualizada, de uma negociação dinâmica entre os recursos cognitivos que o analista/leitor traz para a interpretação, o que está (e também não está, mas poderia estar) de forma mais ou menos explícita" (Coelho, 2009:2), e portanto não depende exclusivamente da produção da mensagem mas igualmente da sua recepção.

Aparentemente, a única obra que aborda o som, de modo sistemático, no campo da semiótica social é o livro de Theo van Leeuwen (1999) intitulado *Speech, Music, Sound*. Neste livro o autor, mais conhecido pelas suas obras sobre análise visual, como a que cito acima, propõe-se inaugurar uma "semiótica do som" com o objectivo de conhecer "o que podemos dizer com o som, e como interpretar o que os outros dizem com o som" (1999:4). Segundo Leeuwen, "uma semiótica do som deverá descrever o som como um recurso semiótico que oferece aos seus utilizadores um rico leque de opções semióticas, não como um livro de regras estabelecendo o que fazer ou como usar o som 'correctamente'" (Leeuwen, 1999:6). Em vez desse "livro de código" caberá à semiótica do som a elaboração de um "catálogo anotado dos tesouros sonoros que a cultura ocidental colecionou ao longo dos anos, em conjunto com os possíveis usos que lhes têm sido dados, tal como se verifica da experiência passada e presente" (Leeuwen, 1999:6).

Como ferramentas de análise, Leeuwen propõe a utilização de uma série de conceitos, maioritariamente emprestados da área musical, para descrever os "recursos semióticos" do som, segundo "seis principais domínios: perspectiva sonora, tempo e ritmo, interacção de 'vozes', melodia, qualidade da voz e timbre, e modalidade" (Leeuwen, 1999:9). Perspectiva sonora, por analogia com perspectiva visual, como uma localização dos sons representados em sucessivos níveis de distanciação aparente (do primeiro plano ao fundo sonoro). Tempo, ritmo e timbre, são os mesmos conceitos utilizados na música mas aplicados também a sons ditos *não musicais*. De modo semelhante, a noção de interacção de *vozes* usada na música (no coro e na orquestra) é

transposta para a *mistura* de sons realizada no processo de construção áudio – reconhecendo uma analogia entre a composição da música e a da sonoplastia. O conceito talvez menos claro – decerto o mais complexo de compreender – é o de “modalidade”, que Leeuwen vai buscar à linguística e que se refere à variedade de modos como um mesmo enunciado pode ser expresso, segundo o juízo de valor que dele faz o enunciador (dramático, trágico, indiferente, irónico,...). Porém, o conceito de modalidade tem sido usado com sentidos diversos nos estudos sobre comunicação, o que pode tornar a sua utilização bastante equívoca.

Ao longo desta sua obra, Leeuwen repetidamente aponta a necessidade de tratar os sons como eventos ou actos sonoros – tal como sugerido por O’Callaghan (2009) e Altman (1992) – e a ideia de que apenas se podem sugerir significados potenciais e nunca definitivos para o som. Esta abordagem deixa margem à suspeita de um excesso de subjectividade na interpretação do som, contrário aos propósitos de catalogação e sistematização dos seus recursos semióticos. Ao mesmo tempo, embora Leeuwen tente contrariar a tradição psicoacústica, que tem dominado o estudo da recepção sonora (especialmente a musical), acaba por ir pegar nos mesmos conceitos para tentar torná-los operacionais para uma semiótica do som, eventualmente chocando com a inadequação desses conceitos, para a qual Altman (1992:16) já tinha chamado a atenção.

A psicoacústica (apoiada contemporaneamente na *neurociência*) procura explicar o modo como o som afecta o ouvinte estudando a sua resposta fisiológica e psicológica. Tenta dar conta da relação entre as características do som tal como a Física as define e a audição, procurando medir *objectivamente* a recepção sensorial, sempre subjectiva, que o ouvinte faz dessas características. Quem se dedica à psicoacústica “sonha ser capaz de inserir os números das suas medições numa equação que represente um modelo da função perceptiva e predizer com precisão uma resposta subjectiva” (Toole, 2008:457). A psicoacústica explora o aspecto sensorial da percepção auditiva sem dar conta da totalidade das dimensões desta. Trabalhando sobre um conceito de percepção como fenómeno preponderantemente inato, não dá conta da contribuição da aprendizagem (sobretudo informal) para o sentido que atribuímos aos sons. Labora na certeza duma relação causa/efeito que determina que um certo som produza uma recepção expectável.

Os resultados das investigações da psicoacústica estão na base do desenvolvimento de algoritmos de compressão de dados digitais áudio e vídeo. Estão igualmente no centro de grande parte da produção teórica produzida sobre o *sound design*, servindo de fundamentação aos manuais sobre o

assunto, que geralmente pouco mais são do que uma espécie de receituário indicando como este ou aquele timbre, um ou outro acorde provocam no espectador tristeza, alegria ou ansiedade. A psicoacústica constata como funciona o som sobre o indivíduo, mas não pode explicar porque funciona.

Leeuwen convoca toda a sua experiência e os seus conhecimentos musicais e de acústica para relacionar os parâmetros por ele definidos com o sentido que atribuímos ao som. É o modo como aplica as suas referências culturais pessoais para sugerir explicações para o valor significativo do som que me parecem interessantes no seu livro. São os exemplos que vai dando sobre a valorização cultural dos parâmetros escolhidos que afinal lhes concede significado. O valor semiótico do som não vem das suas características intrínsecas, mas da valorização que socialmente aprendemos a atribuir-lhes – aprendizagem que começa mesmo antes do nascimento, como mostra Tomatis (1999).

Parece-me que Leeuwen fica aquém do que se propõe, não se conseguindo libertar do peso da tradição psicoacústica, investindo talvez demasiado esforço na sistematização dos parâmetros que elege. O próprio autor não parece muito convencido do seu sucesso, quando no fim do livro reflecte sobre a dificuldade que é estudar cientificamente algo “cuja interpretação não é objectiva nem subjectiva, mas *inter-subjectiva*”, concluindo que não há “nenhum interesse em dizer o que este ou aquele som significa” (Leeuwen, 1999:194-195).

Mais do que catalogar e descrever os recursos semióticos sonoros, como Leeuwen defende, parece-me que o objectivo duma semiótica social do som deverá ser perceber o como e o porquê de lhe atribuímos este ou aquele significado. É a consciência do condicionamento cultural (e logo social) da escuta que deverá estar no centro duma semiótica social do som. O sentido que damos ao som não é uma coisa inata. Depende duma aprendizagem, muita dela informal, que nos ensina como devemos reagir a este ou aquele som: que devemos dar atenção a este e que aquele é irrelevante. Esse estudo está por fazer. Não tenho pretensões de o tentar aqui, mas julgo que os filmes de Manoel de Oliveira mostram como essas relações causa/efeito que nos parecem inevitáveis entre som e sentido podem ser diversas daquelas a que fomos habituados, e como o significado que atribuímos aos sons não é tão natural ou intrínseco como geralmente somos levados a crer.

Apesar de interessante, a teorização de Leeuwen não me pareceu suficiente para fundamentar a minha pesquisa sobre o papel do som no cinema. Os parâmetros adoptados em *Speech, Music, Sound* (Leeuwen, 1999) podem ser úteis numa análise do som em si – na sua recepção isolada – mas pareceram-me muito insuficientes para uma análise do som na sua relação com o visual, como acontece no cinema e no audiovisual. Virei-me então para o campo dos estudos filmicos (*Film Studies*) que me é mais familiar e que conta já com alguma bibliografia relevante sobre o som no cinema.

2.3.1. Film (sound) studies

O estudo do som no âmbito do cinema tem vindo a desenvolver-se nas últimas três décadas e a lentamente dar origem a uma série de obras publicadas. A primeira e principal figura desta área de investigação é sem dúvida Michel Chion. Chion é compositor de música electroacústica, cineasta, crítico dos Cahiers du Cinéma e professor. Tem publicado obras sobre música, cinema e cineastas, para além de vários ensaios sobre som no cinema, dentre os quais se tem destacado *L'Audio-vision* (1994), publicado originalmente em 1990, editado em português em 2011. Espécie de resumo e consolidação do trabalho desenvolvido anteriormente em *La voix au cinéma* (1982), *Le son au cinéma* (1985) e *La toile trouée: La parole au cinéma* (1988), *L'Audio-vision* tem vindo a instituir-se como obra de referência no estudo do som cinematográfico, sobretudo desde que a sua versão em língua inglesa (edição americana de 1994) a tornou acessível a um público muito mais alargado.

Na sua introdução a esta edição, Walter Murch, *sound designer* de filmes como *O Padrinho II* (1974) e *Apocalypse Now* (1979), escreveu: “os quatro livros de Chion erguem-se relativamente isolados na paisagem da crítica de cinema, representando uma parte significativa de tudo o que alguma vez foi publicado sobre o som no cinema do ponto de vista teórico” (Murch, 1994:ix). Murch referia-se a *L'Audio-vision* e às três anteriores obras de Chion, já listadas acima. Chion continua a produzir regularmente obras sobre o cinema, dentro das quais são de destacar *La musique au cinéma* (1995) e *Un art sonore, le cinéma* (2003).

O trabalho de Chion retomou a reflexão sobre as questões do som no cinema que estavam praticamente ausentes das preocupações de críticos e teóricos desde o advento do sonoro. Nessa época, durante um curto período de tempo – final da década de 1920, início da de 1930 –, a

grande polémica levantada à volta dos supostos malefícios da introdução do som no cinema serviu provavelmente para reforçar o preconceito, ainda hoje vivo, de que o cinema é uma arte (exclusivamente) visual.

Nos Estados Unidos, também na década de 1980, Rick Altman, Claudia Gorbman, Elisabeth Weis, John Belton e vários outros investigadores dão início ao estudo do som no âmbito dos chamados *Film Studies*. Altman é, em 1980, o editor do número 60 da revista *Yale French Studies*, totalmente dedicado ao som no cinema, reunindo uma dúzia e meia de artigos. Na introdução, Altman enuncia as duas “falácias” que segundo ele impediram o correcto estudo do som no cinema: a “falácia histórica” e a “falácia ontológica” (Altman, 1980:14). A primeira reside na convicção de que o som é uma coisa *adicionada* à imagem visual e que portanto “na análise do cinema sonoro podemos tratar o som como coisa secundária, um suplemento que a imagem é livre de tomar ou deixar conforme lhe aprouver”. A falácia ontológica estabelece que o cinema é uma arte visual e portanto “as imagens devem ser/são os principais portadores de significado e estrutura do filme”. Altman anuncia como objectivo daquela colecção de artigos um “novo início” para o estudo do som que aborde o “fenómeno do filme sonoro em si, analisando as suas práticas e possibilidades, em vez de prescrever as suas supostas funções e desvantagens” (Altman, 1980:15).

Elisabeth Weis e John Belton, por sua vez, editam *Film Sound - Theory and Practice* (1985), uma outra colecção de artigos versando, como o título indica, aspectos práticos e teóricos do som no cinema, do advento do sonoro até à data da publicação. O conjunto tenta (re)construir uma história do cinema sonoro focada nos aspectos tecnológico e estético. O último capítulo do livro (1985:427-445) é uma extensa bibliografia sobre som no cinema organizada e anotada por Claudia Gorbman. Trata-se de uma actualização da bibliografia editada pela mesma autora na revista *Yale French Studies* (Altman, 1980:278-286) mas da qual foi excluída a secção referente à música. Gorbman tem sido também responsável pela tradução em língua inglesa (edições americanas) da obra de Chion: *Audio-vision: Sound on screen* (1994), *The Voice in Cinema* (1999) e *Film, a sound art* (2009).

Estas colecções de artigos deram início a uma série de estudos que têm focado diversos aspectos do som no cinema – histórico, económico, tecnológico, estético, ... – e têm vindo a desmentir com provas documentais muitas das ideias feitas, vulgarizadas mesmo em literatura considerada fidedigna, que ainda hoje se reproduzem. A substituição duma mitologia do som por uma história

assente em factos comprovados tem sido talvez o seu contributo mais importante.

Aos estudos filmicos têm faltado trabalhos que versem o som enquanto recurso semiótico. A aceitação da psicoacústica como ciência capaz de satisfatoriamente dar conta da relação causa/efeito entre som e sentido tem dominado. Verifica-se ainda a sujeição a uma tendência linguística, habituada a tratar de signos cujo significado é sujeito a convenções estáveis e não habilitada a explicar recursos que oferecem aos seus utilizadores esse vasto leque de opções semióticas constantemente variáveis que Leeuwen (1999) refere. Além de que estas abordagens estruturalistas lidam mal com um fenómeno que dificilmente se pode *objectivar*, e é necessário analisar como evento ou acto (sonoro) que pela sua natureza varia no tempo.

Um trabalho que escapa a esta regra é *The Silent Scream: Alfred Hitchcock's Sound Track* de Elisabeth Weis (1982). Nele, a autora analisa o cinema de Hitchcock, reflectindo sobre a relação entre prática e teoria do som deste realizador, expondo o modo como a construção de sentido dos seus filmes é promovida pela interacção entre sonoro e visual. Segundo Weis (1982:15), a sua análise revela em Hitchcock “um estilo aural consistente que é inseparável do seu estilo visual e em última instância inseparável do seu significado”.

O despertar do interesse pelo som no cinema nestes autores norte americanos tem indubitavelmente motivações múltiplas. Sem querer especular sobre as razões desta atenção renovada, julgo poder apontar duas circunstâncias que terão sido fundamentais para tal. Uma foi com certeza a da evolução tecnológica no campo do áudio, com a redução do ruído próprio do suporte de registo – primeiro com a implementação dos sistemas Dolby e depois com a conversão para o áudio digital – e a introdução dos sistemas multi-canal – a estereofonia e, mais tarde, o *surround*. Estas inovações foram alargando a capacidade de resposta (em termos do espectro de frequências e das variações de intensidade) dos sistemas sonoros instalados nas salas de cinema, o que veio trazer ao som do filme uma qualidade quase *real*. O aumento do detalhe perceptível na escuta do som mediado pelo filme veio permitir (e mesmo obrigar a) um trabalho de construção sonora muito mais sofisticado, eventualmente aumentando o seu potencial significante.

Outra motivação terá sido o despontar de uma nova geração de cineastas nos Estados Unidos. Formados em escolas de cinema, conhecedores das teorias europeias de cinema e, em certa medida, influenciados pela *nova vaga* francesa que tanto questionara o cinema fabricado em

Hollywood, esta nova geração, de que se destacam em primeiro lugar Francis Ford Coppola e George Lucas, pensava o cinema de um modo diverso do praticado nos grandes estúdios, e valorizava o som para além dos diálogos. Tirando partido dos novos meios técnicos ao seu dispor, os cineastas americanos puseram as experiências europeias – consideradas em Hollywood pejorativamente como *cinema de arte* – ao serviço do cinema narrativo e espectacular praticado nos grandes estúdios.

A importância que atribuíram ao som materializou-se em filmes, como *THX 1138* (1971), *The Conversation* (1974) e *Apocalypse Now* (1979), em que o sonoro assume um protagonismo pouco comum que obriga a *escutar* o filme com nova atenção. Em *Apocalypse Now*, Walter Murch é creditado no genérico como *sound designer*. Pode-se dizer que neste filme é inaugurada a criação de um novo cargo associado a essa designação: pela primeira vez no cinema altamente profissionalizado que é o norte-americano uma só pessoa é responsável pela coordenação de todas as etapas do fabrico do som de um filme. Os grandes estúdios funcionam como linhas de montagem industrial em que o som é trabalhado por uma multiplicidade de técnicos, cada qual com a sua função, organizados em vários departamentos relativamente isolados uns dos outros, cada qual com a sua tarefa. E ainda mais, o destaque no genérico do nome do *sound designer* vem reconhecer o valor artístico do seu trabalho. Até então os trabalhadores do som só constavam da ficha técnica, considerados sem influência na dimensão artística do filme. De todos os profissionais ligados ao som de um filme só os compositores da música eram até então creditados com relevo nos genéricos dos filmes.

Foi necessário esperar meio século para que a reflexão sobre o cinema se preocupasse de novo com a capacidade significativa do som. Isto, não considerando que na polémica inicial sobre o sonoro – no final dos anos 1920 – não estava em questão propriamente a capacidade que o som tem de produzir sentido. A discussão centrava-se mais sobre o valor que o sonoro poderia acrescentar (para uns) ou retirar (para outros) ao que (aparentemente quase todos) consideravam uma *arte visual*. O som era encarado como um acrescento, uma coisa exterior ao cinema, uma perturbação que vinha acima de tudo pôr em causa a montagem, que ganhara o estatuto de principal ferramenta na construção de sentido do filme.

Na opinião dos mais puristas, que acreditavam estar o cinema a atingir o seu auge como arte visual, o sonoro ameaçava a pureza artística com uma supostamente inevitável tendência para o

naturalismo que reduziria o cinema à simples imitação da realidade. O som ameaçava corromper uma arte promissora ainda na sua juventude. Não se reconhecia ao sonoro capacidade criativa, apenas reprodutiva. Em questão estava a imposição de uma radical mudança de paradigma pela introdução de uma nova dimensão num *medium* que na opinião dominante começava a estabelecer as convenções que lhe permitiam comunicar com mais universalidade.

Comercialmente o sonoro foi-se impondo – ou foi imposto – rapidamente. As limitações que a captação e o registo de som inicialmente colocavam à movimentação das personagens e ao próprio dispositivo fílmico em poucos anos foram superadas pela evolução tecnológica. Em cerca de uma década o equipamento áudio passou a fazer parte regular do dispositivo de produção e exibição do filme, e o sonoro tornou-se a norma da indústria. Para o espectador vulgar, habituado desde sempre a ver os filmes com acompanhamento musical na sala de espectáculos, a inovação do sonoro estava nos diálogos e ruídos perfeitamente síncronos com os movimentos dos actores.

Passada a polémica sobre a bondade ou maldade do som para a arte do cinema, pouco se reflectiu sobre o papel do som no cinema desde esses anos do advento do *sonoro* – ou *falado* – até ao presente. Em contraste, a ideia de cinema como uma *arte visual*, tão cara a Rudolf Arnheim (1957), perdura até aos nossos dias. O som continua a ser percebido como pertencendo à imagem projectada no ecrã, sem que lhe seja reconhecido o papel fundamental que desempenha na produção de sentido do filme; nem sequer o do contributo de uma terceira dimensão para uma imagem visualmente plana.

É portanto na década de oitenta do século passado que se inicia uma produção teórica com estudos e ensaios especificamente dedicados à temática do som no cinema. A possível excepção será na área da música para filme, na qual foi existindo sempre alguma, ainda que não abundante produção. Entretanto a investigação sobre o som no cinema tem dado origem a um crescente número de publicações e trabalhos académicos de qualidade muito diversa (e por vezes duvidosa). Para além dos autores citados acima, destaco alguns trabalhos que se revelaram mais interessantes para a minha investigação: Sara Kozloff, abordando o papel dos diálogos e da voz em *Invisible Storytellers, voice-over narration in american fiction film* (1988) e *Overhearing Film Dialogue* (2000); Claudia Gorbman, dedicando-se ao estudo das funções narrativas da música em *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987); Rick Altman, *Sound Theory, Sound Practice* (1992); James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity* (2000); Richard

Abel & Rick Altman, *The Sounds of Early Cinema* (2001); Douglas Gomery, *The Coming of Sound: a history* (2005).

Na introdução a *Sound Theory, Sound Practice*, Altman (1992) preconiza o uso do conceito de “cinema como evento” por oposição a cinema como texto. Segundo ele, encarar o cinema como evento é emprestar à análise do filme a mesma multidimensionalidade que é própria deste: tempo, espaço, linguagens. Em síntese, uma análise que ultrapasse as limitações duma semiótica obrigada a traduzir o audiovisual em verbal para ser capaz de o analisar.

Em *The Sounds of Early Cinema* (Abel & Altman, 2001) reúnem-se as comunicações apresentadas numa conferência realizada em 1998 pela *Motion Picture Division of the Library of Congress*, em Washington. Para além da pré-história do sonoro no cinema, os textos dão conta de quão raramente o cinema a que chamamos mudo o foi efectivamente.

2.3.2. Chion e a audiovisão

Acima de todos estes autores parece-me justo colocar o trabalho de Chion. Além de pioneiro tem-se mostrado fundamental ao ser constantemente citado e os seus conceitos tomados como base para as investigações que lhe têm sucedido. Embora nem todos o queiram reconhecer, a influência de Chion está presente directa ou indirectamente em todos os trabalhos sobre som no cinema e no audiovisual, sobretudo os realizados depois de 1994, data em que surge a edição americana: *Audio-Vision: Sound on Screen*. A obra de Chion tem sido referenciada igualmente em inúmeras obras sobre desenho de som para cinema, teatro e jogos de computador, em obras dedicadas à música electroacústica e em trabalhos académicos sobre todas estas temáticas. É por isso que, mais de duas décadas depois da primeira edição, *L'Audio-vision* permanece como obra fundadora e sistematizadora do estudo do som nos media.

À profundidade e acuidade das observações de Chion é central a sua noção de cinema como *audiovisual* só perceptível através duma *audiovisão*, ou seja, impossível de apreender por uma escuta e uma visão desligadas. O objectivo de *L'Audio-vision* é mostrar como, na combinação audiovisual, a percepção do sonoro e a percepção do visual se influenciam mutuamente, isto é, “não vemos a mesma coisa quando ouvimos e não ouvimos a mesma coisa quando vemos” (Chion,

1994:xxvi). Contrariando a tendência dominante nos estudos de cinema, que atribuem quase exclusivamente ao visual a produção de sentido, Chion (1994:5) descobre um "valor acrescentado ao som", o qual define como "o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma imagem dada, fazendo mesmo crer, na impressão imediata que temos ou na memória que guardamos, que esta informação ou esta expressão se desprende naturalmente do que vemos e está já contida na própria imagem. E até mesmo provocar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil, que duplica um sentido que na realidade ele introduz e cria".

Esse valor acrescentado que o som aporta, é amplificado pelo fenómeno da relação sincrética com o visual. "Síncrese (palavra que forjamos combinando sincronismo e síntese) é a soldadura irresistível e espontânea que se produz entre um fenómeno sonoro e um fenómeno visual quando ocorrem ao mesmo tempo, independentemente de qualquer lógica racional" (Chion, 1994:63) e que resulta num "contrato audiovisual" – processo em que a percepção auditiva e a percepção visual "se influenciam mutuamente e emprestam uma à outra, por contaminação e projecção, as suas respectivas propriedades" (Chion, 1994:9).

Chion define e sistematiza três tipos de atitude do ouvinte (que já anteriormente referi e apenas relembro aqui): escuta causal, escuta semântica e escuta reduzida. Escuta causal ocupa-se com o simples reconhecer da origem ou fonte do som; escuta semântica é a que permite identificar e interpretar um código ou uma linguagem; escuta reduzida é a que se interessa pelas características próprias do som.

A escuta reduzida implica uma atitude que não se espera, e nem sempre se deseja, do espectador de cinema. Tal como a vida real, o cinema convoca as escutas causal e semântica. O som é utilizado e assume significado a esses dois níveis. Muito dificilmente os sons no audiovisual se destinam apenas a uma escuta causal: se isso acontece, é supérfluo, não acrescenta significado, não faz falta. Se a presença do som é desta natureza, o mais provável é que o espectador questione a sua presença e que isso perturbe a sua atenção. O espectador sabe, mais ou menos conscientemente, que o filme é uma construção e que tudo o que é dado ver e ouvir tem uma intenção. Por isso procura esse significado oculto, essa segunda intenção que todos os eventos do filme prometem. Se vemos um homem que caminha, para que precisamos escutar os seus passos? Se ouvimos os passos do caminhante não é para saber que caminha, mas para saber a intensidade, o ritmo, o timbre, a dramaticidade desse caminhar.

Outro conceito, retomado de Schaeffer por Chion, é o de *acusmática*, que significa a situação em que ouvimos um som sem vermos a fonte que o produz. Segundo a tradição, Pitágoras dirigia-se aos seus discípulos através duma cortina que não permitia que estes o vissem. Do mesmo modo, um som acusmático é aquele que se escuta sem que seja possível ver-lhe o emissor. Embora Chion reserve este termo para designar os sons cujo referente visual não é mostrado no ecrã, em última instância todos os sons mediados são acusmáticos, uma vez que estão tecnicamente desligados da sua fonte original. Este facto é dissimulado no audiovisual pelo sincronismo do som com a visão da fonte que supostamente o produz, provocando o efeito de "síncrese" definido por Chion (1994:63).

A cortina de Pitágoras serve assim de metáfora para a mediação do som por via eléctrica e electrónica. Mas a mediação tecnológica vai mais longe, dispensando a presença da fonte sonora original no acto da escuta. Isto é possível pelo intermédio da gravação (registo) áudio que permite dissociar no tempo emissão e recepção do som. Separado da sua causa original, a partir da invenção do registo em fita magnética, o som liberta-se também do tempo, a que continuava preso nos discos e restantes suportes até então existentes. A gravação em fita permite toda uma série de manipulações – cortar, colar, alterar a ordem, inverter o sentido e a velocidade de leitura, ... – que Schaeffer (2003) teoriza e sintetiza no conceito de *objecto sonoro*.

A massa sonora que nos envolve pode então ser registada magneticamente numa fita e esta dividida em pequenos pedaços, cada um contendo isoladamente cada um dos sons que até então só tinham existência por um processo de raciocínio analítico. Evidentemente, este *isolamento* tem muitas condicionantes técnicas: é difícil de conseguir no ambiente em que naturalmente se produzem os sons. Ainda assim, a tecnologia é suficientemente eficaz para permitir a criação de paisagens sonoras totalmente artificiais como as que escutamos quotidianamente no cinema ou na televisão e que resultam da remistura/recontextualização desses objectos sonoros isolados.

O conceito de objecto sonoro não é portanto apenas uma construção teórica; tem também uma aplicação prática na realização do sonoro nos media. A descontinuidade própria da realização cinematográfica é um bom exemplo de como o conceito se aplica à realidade. Um filme é feito de pequenos pedaços que no fim se juntam e organizam num produto final: pedaços de película e pedaços de fita magnética – hoje em dia, mais frequentemente substituídos por ficheiros digitais informáticos.

Na terminologia de Chion (1994:68), a "cena audiovisual" é o quadro, o ecrã onde a imagem visual é projectada. Esta imagem é determinada pelo ponto de vista da câmara. O ponto de vista é função da posição da câmara em relação ao objecto da tomada de vistas, da objectiva usada – enquadramento e perspectiva –, e da abertura – foco e profundidade de campo. Câmara e objectiva podem ser fixas ou móveis durante a tomada de vistas. Na relação do visual com o ecrã tudo se resume ao *campo* (o que vemos no ecrã) e ao *fora de campo* (o que supomos fazer parte da cena mas não é mostrado no ecrã).

A relação do sonoro com o ecrã é bastante mais complexa, e é determinada por um "ponto de escuta" (Chion, 1994:89-92). Este conceito é o mais relevante para esta tese (como o seu título já revela). Se o ponto de vista da câmara pretende ser o olhar do espectador, o ponto de escuta, pode definir-se como o lugar em que o realizador *coloca* os ouvidos do espectador com referência ao que lhe dá a ver no ecrã. Tecnicamente relaciona-se com a posição virtual (nem sempre real) do microfone – coincidente ou não com a da câmara – e o aparente sincronismo com a acção visível no ecrã. A relação variável e complexa entre ponto de escuta e ponto de vista tem um papel importante na produção de sentido no cinema. Da concordância ou discordância entre os dois parece resultar um efeito respectivamente ora de distanciamento, ora de envolvimento emocional do espectador face ao filme. Curiosamente, no cinema clássico, considerado realista, não só o ponto de escuta varia constantemente a sua relação com o ponto de vista da câmara como é comum a mistura de sons provenientes de distintos pontos de escuta (por vezes até identificados não só com lugares mas também com tempos diferentes). Ou seja, várias escutas para uma única visão. Ao contrário do que acontece naturalmente: por exemplo, quando rodarmos a cabeça e se altera radicalmente a perspectiva visual sem grande mudança no que escutamos. O modo como o som *adere* ou não ao ecrã é uma dimensão importante do seu valor significativa.

L'Audio-vision coloca também a questão da fidelidade ao som original. Existe no campo do sonoro uma grande discrepância entre o real e o "efeito de real" (Barthes, 2004; Pomerance, 2012). A maior parte dos sons tidos como reais pelo espectador não são produzidos pelas fontes aparentes, visíveis no ecrã; por outro lado, muitos dos sons reais, captados directamente das fontes, parecem-nos irreais. É frequente no cinema o uso de sons que não correspondem de modo nenhum às fontes originárias. Um bater de porta pode passar por um ruído de tiro ou de queda. Tipicamente o som de água corrente é um ruído indistinto se não for ligado à visualização dum ribeiro ou duma fonte, por exemplo. "Dito de outro modo, no cinema o som é reconhecido pelo espectador como

verdadeiro, eficaz e adequado, não se reproduz o som feito na realidade pelo mesmo tipo de situação ou de causa, mas se restitui (isto é, traduz, exprime) as sensações associadas a esta causa” (Chion, 1994:109). O que a escuta julga é se o som *faz sentido* e não se é aquele o seu lugar certo.

No que diz respeito ao uso da linguagem, Chion (1994:171) identifica três modos de uso da palavra no cinema: a "palavra-teatro", a "palavra-texto" e a "palavra-emanção". Palavra-teatro refere-se ao “diálogo entendido na função dramática, psicológica, informativa e afectiva. Percebido como procedente de seres humanos apanhados na própria acção, sem poder sobre o curso das imagens que os mostram, compreensível palavra por palavra, oferecido a uma total inteligibilidade”. A palavra-texto, herdeira dos quadros com legendas do cinema mudo, tem o “poder de agir sobre o curso das imagens. A palavra proferida tem o poder de evocar a imagem da coisa, do momento, do lugar, das pessoas, etc.” (Chion, 1994:172). "A palavra-emanção, é o caso em que a palavra não é necessariamente escutada e compreendida integralmente, e sobretudo o caso em que não está amarrada ao coração e centro da *acção* no sentido lato" (Chion, 1994:177). Porque emana da personagem sem se lhe impor, mas apenas fazendo parte dela, a palavra surge como uma característica da personagem de que emana, "significante mas não essencial para a encenação ou a *acção*" (Chion, 1994:177). (Sendo muito rara, apesar de "a mais cinematográfica" (Chion, 1994:177), a palavra-emanção é regra nos filmes de Jacques Tati).

No capítulo final do seu livro, Chion (1994) apresenta um método de análise do audiovisual como um todo construído de sonoro e visual. Análise que só é possível, segundo ele, através de uma atitude de humildade face aos nossos próprios preconceitos perceptivos, e de atenção simultânea ao que se observa e se escuta, sem sobrevalorizar um ou outro sentido. A sistematização feita por Chion em *L'Audio-vision* não esgota o assunto, nem é tão pragmática que apresente um modelo testado de análise dos produtos audiovisuais pronto a ser usado numa investigação com pretensões de rigor científico. No entanto a conceptualização apresentada mostra grande perspicácia do autor, e apresenta potencial de operacionalização.

3. O SOM NO CINEMA

Os estudos sobre som no cinema têm abordado sobretudo o modelo dominante, que foi definido pela indústria de Hollywood nos seus filmes de carácter narrativo e estrutura clássica, o qual impõe uma determinada hierarquia na organização e na relação entre sonoro e visual. Por outro lado, ao longo da análise dos filmes de Manoel de Oliveira fui-me apercebendo de que fazia falta um quadro de referências conceptuais que ajudasse a compreender e expor as observações que ia anotando. Tendo a noção de que o cinema de Manoel de Oliveira dificilmente se insere num modelo (estilo ou escola), julguei que seria útil usar um padrão com que pudesse confrontar os seus filmes e daí adviesse uma maior facilidade na exposição dos meus argumentos. Rapidamente se tornou óbvio que esse modelo teria de ser aquele com que estamos habituados quotidianamente a conviver, no cinema ou na televisão, e cujas práticas nos são familiares. Adoptei a designação de *cinema clássico* para este modelo (cujo nome completo poderia ser *cinema clássico narrativo hollywoodesco*).

3.1. CINEMA CLÁSSICO

Irei aqui discutir brevemente esse modelo que tem sido tomado como padrão no cinema e que domina, de um modo geral, toda a narrativa audiovisual. De modo informal, todos aprendemos a *ler* este tipo de cinema e a facilmente decifrar as suas mensagens. Esta competência não corresponde no entanto a uma verdadeira *literacia*, pois é obtida sem que possuamos uma completa consciência dos mecanismos que o meio usa para comunicar. Por não haver consciência do processo de aprendizagem implicado, a recepção dos filmes é geralmente tida por intuitiva e natural. Em contrapartida, quando confrontados com um filme que não obedece a este modelo, temos maior dificuldade em interpretá-lo: sentimos estranheza e parece-nos até que o filme não está *bem feito*.

Não quero aqui estabelecer qualquer paralelo entre o cinema de Manoel de Oliveira e o padrão imposto por esse modelo dominante. Embora crítico desse modelo dominante, Manoel de Oliveira

não faz o seu cinema *contra* ele (como podemos dizer que aconteceu com alguns realizadores da *nouvelle vague*, como é exemplo Godard, que subverteram o modelo contrariando ostensivamente as regras que lhe são próprias). De resto, o cinema de Manoel de Oliveira dificilmente se inscreveria num qualquer modelo preexistente. Ao longo da sua história de mais de oitenta anos, a obra de Manoel de Oliveira parece desenvolver-se à parte da história convencional do cinema, num percurso que considero único, original e pioneiro. Ao destacar algumas distinções, por vezes muito subtis, entre o modelo dominante e a prática seguida por Manoel de Oliveira, espero apenas tornar mais evidentes a originalidade do seu cinema e do seu modo específico de construir significados por via audiovisual.

Contudo, é difícil fazer qualquer reflexão sobre o cinema ignorando o paradigma imposto por essa super potência industrial que designamos genericamente por Hollywood. A indústria produz o que ela própria considera ser um cinema *de entretenimento*. É este que segue o modelo clássico. Todo o cinema que foge a este modelo e não se inscreve nos processos industriais é considerado cinema *de arte*. Evidentemente esta dicotomia é redutora e não dá conta de toda a diversidade de cinema(s) possível. Apenas significa que há um cinema que interessa à indústria e há *o outro*. Estoutro é tido como de pouco interesse para o grande público, por supostamente ser mais exigente e estar apenas ao alcance da compreensão (fruição) de uma elite. Ou então o termo *arte* deve ser entendido no sentido pejorativo de qualquer obra que usa o mesmo meio mas não respeita o modo *correcto* de fazer cinema. Esta concepção do que é *o cinema* desvaloriza, ou ignora mesmo, todo o contributo de originalidade e inovação que os filmes mais experimentais e artesanais têm dado ao dito cinema de entretenimento. Os que conhecem apenas o cinema de entretenimento tomam por original aquilo que é porventura apenas o reflexo – ou mesmo a cópia descarada – do que verdadeiramente é original e originário de *outro* cinema.

Esta necessidade de situar a reflexão sobre o som no cinema não é original. De um modo geral, toda a literatura sobre som no cinema aborda a prática do cinema clássico. Julgo que isto é inevitável pelo facto de se tratar do modelo dominante mas, por vezes, denota uma certa ignorância de outros modos de fazer cinema. Alguma preguiça não será também de descartar: é sempre mais fácil falar sobre um cinema muito previsível, com convenções mais estabilizadas. Como é compreensível, sendo a maioria dos autores que tomo como referência norte-americanos, o foco das suas investigações está precisamente neste cinema. Chion, nas suas obras, também não pode evitar a referência ao modelo, mesmo quando fala de cineastas que em nada lhe parecem dever.

3.1.1. O que é afinal o cinema clássico?

Em 1985, David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson publicaram um estudo intitulado *The Classical Hollywood Cinema* (2005). Analisando uma centena de filmes realizados entre 1917 e 1960, chegaram à caracterização de um estilo cinematográfico desenvolvido e instituído em Hollywood, e tornado paradigmático graças ao domínio mundial desta indústria na produção, distribuição e exibição de filmes.

Segundo estes autores, a designação *clássico* adequa-se “uma vez que os princípios de que Hollywood se reclama assentam em noções de decoro, proporção, harmonia formal, respeito pela tradição, mimese, ocultação do artifice, controle da resposta do receptor – cânones que os críticos de qualquer *medium* normalmente designam por 'clássico'” (Bordwell, Staiger & Thompson, 2005:3).

Logo no início do capítulo intitulado *Um cinema excessivamente óbvio*, os mesmos autores resumem assim o modo como o cinema de Hollywood se vê a si próprio: “sujeito a regras que limitam estritamente a inovação individual; que contar uma história é a principal preocupação formal, que faz o estúdio assemelhar-se a um *scriptorium* monástico, lugar de transcrição e transmissão de incontáveis narrativas; que a unidade é um atributo básico da forma filmica; que Hollywood pretende ser 'realista' tanto no sentido aristotélico (fiel ao provável) como no naturalístico (fiel ao facto histórico); que o filme de Hollywood se esforça por dissimular o seu artificio através de técnicas de continuidade e de narrativa 'invisível'; que o filme deve ser compreensível e inequívoco; e que possui um apelo emocional fundamental que transcende classe e nação.” (Bordwell, Staiger & Thompson, 2005:2)

Para Bazin (1967:29) o cinema clássico define-se pelo conteúdo – “grandes géneros com regras bem definidas, capazes de agradar a um público internacional, assim como a uma elite culta” – e pela sua forma – “estilos de fotografia e de montagem bem definidos e perfeitamente adaptados ao assunto; uma completa harmonia de imagem e som.” Vai mesmo mais longe e chega a afirmar que ao assistir aos filmes dessa época “tem-se a sensação de que neles uma arte encontrou o seu equilíbrio perfeito, a sua forma ideal de expressão e em troca admirámos-los pelos temas dramáticos e morais a que o cinema, embora possa não os ter criado, deu uma grandiosidade e uma eficácia artística que de outro modo não teriam” (Bazin, 1967:29).

Nas palavras de Fawell (2008:41), Hollywood “aspira a uma arte de equilíbrio, proporção e simetria. Respeita a unidade, uma técnica sem costura e uma mestria que se esconde. Tal como a arte clássica, valoriza uma estrutura simples, tocada por uma elegância discreta. E almeja um efeito mimético, uma imitação realista da realidade mas que simultaneamente simplifica e eleva essa realidade”. Mas, como esclarece logo a seguir, Hollywood não chegou a este modelo por via do “estudo cuidadoso da cultura clássica, mas pelo seu desejo de criar um produto polido que era altamente comerciável e bom para o consumo de massas” (Fawell, 2008:41). O que se aproxima mais da ideia enunciada por Gomery e Pafort-Overduin (2011) de que o modelo de cinema narrativo instituído por Hollywood se tornou clássico ao impor-se mundialmente como modelo único de *bem fazer* cinema.

Como lembra Nogueira, durante o período que Bordwell, Staiger e Thompson (2005) identificam como o da instituição do clássico, “vigora, no cinema americano, aquele que se poderá considerar um dos mais determinantes da sua história, o chamado Código Hays ou Production Code” (Nogueira, 2007:1). Este código estabelecia estritas regras éticas – e mesmo estéticas – que a produção cinematográfica devia seguir em nome de um alegado serviço público universal que a indústria reclamava para si.

Hollywood é uma organização industrial cujo objectivo sempre foi o lucro financeiro, que se sustenta dum cinema narrativo que valoriza a história e se destina ao entretenimento do espectador promovendo neste uma recepção emocional. A necessidade de garantir audiências fez Hollywood escolher como alvo um público indiferenciado, o mais alargado possível, em grande parte de baixa escolarização ou mesmo iliterato. Para atingir este público alargado, teve de desenvolver o processo de contar as suas histórias de um modo simples, que não exigisse mais do que capacidades de *leitura* básicas. Isto foi sendo conseguido pelo estabelecimento de uma série de regras, tanto formais como de conteúdo, que resultaram em estereótipos facilmente reconhecíveis e interpretáveis. A diversidade e a inovação são preteridas em favor de um modelo com provas dadas e de resultados garantidos.

Não cabe aqui discutir o papel do modelo económico da produção de filmes e do respectivo consumo na instituição do *cinema clássico*. Sabendo que o cinema de Manoel de Oliveira não está sujeito a uma lógica de estúdio de produção, ainda que remotamente semelhante à praticada em Hollywood, qualquer analogia que pudesse estabelecer entre o processo de fabrico dos seus filmes

e o praticado por essa indústria não passaria de um elencar de hipóteses gratuitas, de difícil fundamento.

O cinema clássico define como seu objectivo primordial contar histórias, histórias estas que obedecem a uma estrutura narrativa clássica. Como escrevem Bordwell, Staiger e Thompson (2005:11), “um filme narrativo consiste em três sistemas: lógica narrativa (definição de eventos, relações causais e paralelismos entre eventos), representação do tempo (ordem, duração, repetição), e representação do espaço (composição, orientação, etc.)”. A narrativa segue uma estrutura clássica – exposição, clímax, resolução –, é objectiva e omnisciente, e é impulsionada pelas personagens.

Segundo Gomery e Pafort-Overduin (2011:66), o cinema clássico “assume que as personagens servem como agentes da acção da história. Mudanças físicas como furacões ou tempestade de neve motivam linhas narrativas. Do mesmo modo, enquanto mudanças sociais, guerras ou transformações económicas podem servir de catalisadores da acção, o centro da história assenta nas decisões e acções de um número finito de personagens.” A narrativa acompanha um protagonista cujas motivações são de carácter psicológico e individualista, só vagamente dando atenção ao contexto social, e segue uma cronologia linear em que cada acontecimento é motivado pelo anterior numa lógica de causa-efeito (Bordwell, 2006; Gomery & Pafort-Overduin, 2011). Sendo uma narrativa fechada, no final todas as questões levantadas são respondidas e conhecido o destino das personagens.

Uma das características fundamentais do cinema clássico é a dissimulação do dispositivo cinematográfico. Os meios técnicos envolvidos no fabrico do filme não devem ser perceptíveis ao espectador. O filme deve dar a impressão de representar a realidade transparentemente sem a transformar. Baudry (1983:398) entende a dissimulação do dispositivo (ou *apparatus*) como estratégia para “obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia dominante: gerando uma fantasmática do sujeito, o cinema colabora com segura eficácia para a manutenção do idealismo”. A análise é interessante, mas diz mais respeito à indústria de Hollywood como (re)produtora de uma ideologia (que eventualmente a precede e envolve) do que ao dispositivo cinematográfico no sentido restrito.

O dispositivo cinematográfico tem duas dimensões: a tecnológica e a humana. A dissimulação abarca ambas as dimensões. Ao ocultar o equipamento técnico, o cinema clássico procura a naturalização do que é artificial; ao ocultar a mão humana apresenta a obra como *não criada*. Diria que, mais do que a tecnologia, o cinema clássico pretende ocultar as pessoas que operam essa tecnologia. A indústria em geral valoriza o produto e desvaloriza a autoria: chama-lhe *mão de obra*. A ilusão de não ter autor(es) concede ao filme uma aparência de produto natural e, logo, isento de qualquer intencionalidade ideológica, financeira, etc. Oculta-se-lhe a origem humana, que é necessariamente imperfeita e personalizada, apresentando o filme como fruto de um *olhar* neutro e objectivo sobre a realidade.

Tendo presente o postulado de McLuhan (1994) quanto à interdependência entre o *medium* e a mensagem, podemos presumir que se oculta o *medium* para que passe despercebido o efeito deste sobre a mensagem. Se não damos conta da presença do *medium* aceitamos a mensagem como pura, não filtrada, fidedigna, em vez do que verdadeiramente é: fruto duma construção, duma *manipulação*.

Aspecto importante é o modo como a dissimulação afecta ou determina a relação com o público. Os operários do cinema clássico vivem na e da convicção de que o espectador perde o interesse se souber como o filme é feito, tal como o ilusionismo perde o fascínio quando conhecemos os truques do mágico. A consciência da presença do dispositivo criaria distanciação do espectador face a *o que é narrado*, ao desvendar *o como é narrado*.

A questão da dissimulação do dispositivo é relevante mas, mais do que discutir possíveis motivações ideológicas para a ocultação do trabalho no cinema (sejam elas de natureza política ou outra qualquer), interessa revelar os modos como essa dissimulação se realiza.

A operação técnica que congrega todo o processo de dissimulação do dispositivo cinematográfico é a montagem. Na montagem estabelece-se a continuidade narrativa, efectuando as ligações entre os elementos diversos que constituem o filme, dando-lhes um sentido. As centenas de elementos – visuais e sonoros – que constituem um filme devem articular-se de tal modo que a real descontinuidade dos tempos e espaços em que foram registados seja completamente dissimulada.

A montagem obedece a uma série de convenções e regras que foram estabelecidas ao longo do tempo e que se destinam a facilitar a *leitura* do filme por qualquer espectador, independentemente

da dimensão do respectivo reportório cultural. Essas convenções são suficientemente simples para serem aprendidas pelos espectadores dum modo maioritariamente inconsciente. A simplicidade resulta do recurso a práticas culturais ancestrais – leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo, por exemplo – e da constante contextualização das personagens no cenário da acção.

Há que respeitar certas regras que limitam a variação das tomadas de vistas, dos movimentos de câmara e da escala dos planos de forma a que a ligação destes passe despercebida ao olhar do espectador. A continuidade do espaço, mostrado às parcelas, é obtida pela presença de elementos reconhecíveis no cenário dum plano para o outro. O som contribui decisivamente para esta continuidade espacial – ao manter as características acústicas – além de contribuir com a continuidade temporal – sons que se mantêm de um plano para o outro.

A *regra dos 180°* determina que nas várias tomadas de vista a câmara se deve manter sempre do mesmo lado de uma linha imaginária estabelecida pela interacção das personagens – como é evidente no chamado *campo/contracampo*, normalmente utilizado na filmagem dos diálogos, que mostra alternadamente cada um dos interlocutores mantendo no enquadramento uma silhueta do outro. Ao mudar de ponto de vista, a câmara deve respeitar a *regra dos 30°* que impõe uma variação de ângulo mínima para tomadas de vistas sucessivas de um mesmo objecto. Outras regras determinam os limites aceitáveis para a mudança nas escalas dos planos – do *grande plano* ao *plano geral* – e das ligações entre movimentos de câmara contíguos – *travelling* ou *panorâmica*. Estas regras são necessárias para que a montagem das tomadas de vistas obtidas a partir das diversas posições em que a câmara é colocada, no intuito de oferecer ao espectador sempre o melhor ponto de vista sobre a acção, não resulte num amontoado de imagens incoerente e caleidoscópico.

O som tem também um papel importante. Desde logo, todos os avanços na tecnologia áudio (o Dolby, o *surround*, o digital) “têm como alvo a diminuição do ruído do sistema, ocultando o funcionamento do dispositivo e assim reduzindo a distância percebida entre o objecto e a sua representação” (Doane, 1985:164). O som não só contribui para a narrativa cinematográfica como ajuda a mascarar os ruídos ambiente que possam existir na sala em que se assiste ao filme – e o próprio funcionamento dos equipamentos (projector, colunas de som) –, colocando o espectador num espaço virtual adequado à sua fruição. O simples sincronismo do visual com o auditivo contribui para esta ilusão de realidade. Como lembra Altman (1980:69), “retratar no ecrã lábios que

se movem convince-nos de que o indivíduo aí retratado – e não o altifalante – falou as palavras que ouvimos”.

A dissimulação do dispositivo cinematográfico é reforçada pelo naturalismo da interpretação que, por seu lado, esconde o facto de estarmos perante actores representando personagens fictícias.

Outra característica importante do cinema clássico é o apelo à participação do espectador. A dissimulação do dispositivo cinematográfico tem como fim iludir a distância, que de facto existe entre a realidade e a ficção, conduzindo o espectador à imersão no universo da narrativa. O espectador é levado a aceitar as regras próprias deste mundo virtual, diferente daquele em que ele vive, para o que temporariamente deve suspender a incredulidade (Coleridge, 1817) perante acções e personagens que nunca poderão ter lugar no seu quotidiano.

Este apelo dirige-se especialmente à participação emocional do espectador, à empatia que possa estabelecer com personagens ou acontecimentos narrados. Uma participação intelectual e algum espírito crítico são secundários, nem sempre requisitados, ou apenas o suficiente para completar com a imaginação os hiatos – designados *elipses* – que a narrativa cinematográfica vai deixando aqui e ali. Habitado a que, por mais inusitadas e inquietantes que sejam as situações apresentadas, no final tudo lhe seja explicado, o espectador *deixa-se levar* numa atitude acrítica perante o espectáculo que lhe é proporcionado. Este tipo de participação do espectador na construção da narrativa fílmica é indissociável do conceito de cinema clássico que se define a si próprio como *entretenimento*.

Elsaesser e Hagener (2010:4) detectam mesmo um envolvimento físico do espectador no filme. “O que é chamado cinema narrativo clássico, por exemplo, pode ser definido pela maneira como determinado filme cativa, aborda e envolve o corpo espectral”. Os autores referem-se à recepção do filme na sala de cinema, mas o mesmo é aplicável ao chamado *home cinema*, com os seus sistemas de som *surround* e ecrãs *3D*.

O esforço para envolver cada vez mais o espectador no filme de uma forma física corpórea faz parte da história do cinema clássico desde sempre. As inovações tecnológicas que ciclicamente são introduzidas, respondendo geralmente a momentos de crise – o aparecimento da televisão, a vulgarização do *computador pessoal*, a *internet*, ... –, vão sempre no sentido duma mais fiel *reprodução* da realidade e uma maior envolvência do espectador.

O cinema clássico desenvolveu-se e instituiu-se na época do chamado *studio system* em Hollywood, isto é, quando estava já estabelecida uma organização de trabalho de tipo industrial, que distribuía as tarefas de produção de um filme por profissionais especializados em cada área. Clássico porque segue princípios do classicismo – ou por força do seu domínio financeiro, como preferem Gomery e Pafort-Overduin (2011) –, este modelo e modo de fabricar filmes foi-se instituindo como a única maneira *correcta* de fazer cinema.

Embora o sistema de estúdios se tenha alterado profundamente depois dos anos 1960, e as regras do cinema clássico tenham ganho uma maior flexibilidade em termos formais e de conteúdo, a maioria dos seus princípios fundamentais mantêm-se perfeitamente actuais. O cinema produzido pela grande indústria norte-americana continua a dominar cultural e ideologicamente o mundo ocidental, não só pelo seu grande poder financeiro mas talvez mais determinadamente enquanto modelo único de *bem fazer* cinema. A hegemonia da indústria americana foi mesmo crescendo à medida que a produção cinematográfica europeia se foi tornando cada vez mais residual e a diversidade cinematográfica se foi reduzindo. E não se restringe actualmente às salas de cinema – em grande declínio em Portugal, e não só –, mas estendeu-se aos meios de difusão e consumo doméstico: à televisão, ao *VHS*, ao *DVD*, ao *MPEG4* e ao *Bluray* – como demonstram, por exemplo, Bens e Smaele (2001).

A capacidade de produção e difusão da indústria de Hollywood impõe o seu como modelo único de construção de significado em cinema. Os filmes que não seguem este modelo são imediatamente conotados como *menores*, ora porque não conseguem atingir a sofisticação técnica que só os meios financeiros de Hollywood permitem, ora porque alegadamente só interessam a elites (ou *nichos de mercado*, como sói dizer-se).

Como afirmam Bordwell, Staiger e Thompson (2005:612) num dos capítulos finais do seu estudo “o paradigma clássico continua a florescer, por um lado, ao absorver os tópicos de interesse contemporâneo, por outro, perpetuando convicções com setenta anos sobre o que é e o que faz um filme”. Setenta anos de convicções contadas até 1985, data da primeira edição do livro, mas que entretanto perfazem já um século!

À medida que as convenções do cinema clássico se foram tornando comuns, foram-se incorporando na nossa cultura e tornando-se invisíveis. Hoje em dia convivemos com elas quotidianamente em

todos os media electrónicos que fazem parte do nosso *habitat*, inconscientes da sua presença. É neste sentido contemporâneo e actualizado, mas que mantém o espírito do modelo original descrito em *The Classical Hollywood Cinema* (Bordwell, Staiger & Thompson, 2005), que neste trabalho uso a designação *cinema clássico*.

3.1.2. O som no cinema clássico

De acordo com Bordwell, Staiger e Thompson (2005) o cinema clássico teve a sua origem em 1917 ainda no tempo do cinema mudo. Nessa época o cinema não era designado por mudo: o *sonoro* ainda não nascera para tornar a distinção necessária. E no entanto, desde cedo a projecção dos filmes foi acompanhada por todo o tipo de sons que mais tarde vieram a integrar o filme. Música, ruídos e até diálogos eram produzidos nas salas de exibição durante as projecções. Começaram por ser acompanhamentos simples – como um comentário ou um instrumento solo – mas chegaram a atingir grande sofisticação – orquestras sinfónicas e complexas máquinas de sonorização equipadas para produzir todo o tipo de ruídos. A obra *The Sounds of Early Cinema* (Abel & Altman, 2001) mostra fundamentadamente como a ideia de um cinema mudo é falaciosa, e a variedade de sonorizações de que eram objecto as projecções. Por seu lado, Marks (1997:3) refere a notícia de que já na "primeira mostra pública do cinematógrafo Lumière" haveria um pianista "improvisando um acompanhamento".

Portanto, o cinema nunca chegou ao espectador como totalmente *mudo*. Apenas não tinha um som próprio e permanente. Faltava a tecnologia que permitiria a sincronização da gravação áudio de ruídos e vozes com os movimentos dos actores e dos objectos no ecrã. O acompanhamento sonoro dos filmes era criado na projecção e, por isso, o mesmo filme podia ser acompanhado pelas mais diversas versões sonoras. Em certas salas de exibição, havia mesmo actores colocados atrás do ecrã dizendo os diálogos e simulando os ruídos em simultâneo com o que se podia observar no ecrã; ao que consta, com grande perícia.

Não é, assim, possível considerar o papel do som no cinema apenas no período chamado *sonoro*, ignorando o que se foi construindo durante o período *mudo*. Os estudos que têm sido produzidos nas últimas décadas – sobretudo ao nível da música, que tem sido o recurso mais estudado – tornam cada vez mais claro que a inclusão do som no filme não constituiu nenhuma revolução no

modo de fazer cinema que se vinha praticando na indústria de Hollywood.

O que os cineastas ganharam com o *sonoro* foi a possibilidade da sincronização permanente e definitiva dos sons com as imagens no ecrã e, sem dúvida mais importante, o total controle sobre a escolha desses sons. É preciso lembrar que a sonorização feita nas salas de cinema não dependia da vontade de quem realizava ou produzia os filmes, mas dos exibidores (Lastra, 2000). Os meios de sonorização de que cada sala dispunha variavam bastante: de um simples instrumento como um piano ou um órgão a grandes orquestras. Algumas salas dispunham mesmo de actores que reproduziam os diálogos em sincronismo com a acção no ecrã, à semelhança do que hoje em estúdio se faz nas *dobragens* (Altman, 1995). Noutras, um narrador explicava a acção à medida que as cenas iam passando no ecrã (prática muito usada no Japão). Com esta variedade de acompanhamento sonoro, o sentido do filme podia distanciar-se bastante daquele intencionado pelo realizador. Por esta razão, já antes do advento do sonoro diversos realizadores tinham concebido acompanhamentos musicais para os seus filmes: D.W. Griffith é o mais conhecido exemplo, embora não o primeiro (Marks, 1997). Mas o sucesso na sua imposição aos exibidores era muito limitado. O cinema sonoro não nasceu, portanto, apenas de uma possibilidade técnica mas também – e provavelmente de forma mais decisiva –, se explica pela necessidade do controle sobre o sentido do filme. O que revela que o cinema era já considerado audiovisual, ainda que tecnicamente fosse ainda *mudo*.

A introdução do sonoro no dispositivo cinematográfico não foi a morte do cinema, como anunciaram os mais radicais defensores do cinema como arte exclusivamente visual; nem sequer uma grande revolução do conceito de cinema já estabelecido por Hollywood. Pelo contrário, em Hollywood o “cinema sonoro não foi uma alternativa radical ao filme mudo; o som enquanto som, como material e como um conjunto de procedimentos técnicos, foi inserido no sistema já instituído do estilo clássico” (Bordwell, Staiger & Thompson, 2005:539). Polémica para os que encaravam o cinema como arte, pacífica para os que o consideravam entretenimento, a integração do som no filme não veio alterar a dominância do visual. Como afirmam Elsaesser e Hagener (2010:132), no cinema clássico predomina “uma hierarquia na relação entre imagem e som, na qual este está subordinado (e responde) àquela”. O som é tido por um complemento que serve para realçar a imagem visual e o desempenho dos actores.

Efectivamente, o cinema deveria ter sido desde o início um meio audiovisual. Pelo menos era essa a intenção de Edison, declarada numa carta de introdução a um artigo publicado na *Century Magazine*: “No ano de 1887, ocorreu-me a ideia de que era possível criar um instrumento que fizesse para o olho o que o fonógrafo faz para o ouvido e que por uma combinação dos dois todo o movimento e som poderiam ser gravados e reproduzidos simultaneamente” (Dickson & Dickson, 1894).

A dificuldade de criar um dispositivo que garantisse essa tal simultaneidade (sincronismo) dos registos fotográfico e fonográfico resultou no nascimento do cinema como *mudo*. Faltava inventar os meios técnicos que permitiriam a amplificação do som numa sala grande e o sistema que operasse a reprodução sincronizada que Edison imaginou – e chegou mesmo a conseguir, ainda que de forma apenas experimental, pelas mãos do seu assistente William Kennedy Dickson, em 1894 ou 1895 (cópia *online* em <https://archive.org/details/dicksonfilmtwo>). Sabemos da vontade de Edison pelas suas palavras. Podemos presumir que não seria muito diferente da de outros pioneiros do cinema, como os irmãos Lumière

Por outro lado, o cinema não se tornou sonoro apenas como resultado directo de uma evolução tecnológica ou da vontade de quem a realizou. Afirma Buscombe (1978) que enquanto o sistema económico não a considere relevante, nenhuma nova tecnologia se consegue impor. No caso, foi a necessidade das produtoras de Hollywood de manterem o seu monopólio na indústria do cinema que proporcionou o desenvolvimento dos equipamentos que permitiram a sincronização e a amplificação do som nas salas. Segundo Turner (2003:15), “um dos efeitos, se não a motivação para a introdução do som foi o reestabelecimento da hegemonia de Hollywood sobre os mercados”.

3.1.3. Cinema sonoro ou cinema falado?

O cinema é o primeiro meio a integrar, no mesmo suporte material, sonoro e visual em sincronia. A ideia de sincronização é porém muito mais antiga. Dança, ópera e teatro fazem apelo a uma percepção audiovisual. No campo da música (e não só), a ideia de sinestesia, de que é possível identificar regras, de carácter universalista, de associação da percepção do som (música) à da luz (cor) numa relação semiótica, existiu talvez desde sempre.

Em Portugal adoptou-se a terminologia *cinema sonoro* para designar o que na maior parte das línguas se chama *cinema falado*. Se a designação *sonoro* não faz distinção entre os sons presentes no filme, a palavra *falado* impõe imediatamente uma hierarquia que coloca a voz humana enquanto veículo da linguagem acima de todos os sons. Mas o som do filme é muito mais do que a fala, e as potencialidades do sonoro vão muito para além da reprodução dos diálogos.

Podemos também argumentar que o cinema sempre foi falado e que não é isso que distingue o sonoro. No tempo do *mudo* os diálogos eram denunciados pelo excesso expressivo dos actores e explicitados pelas legendas que os transcreviam. De modo análogo, os planos muito aproximados de diversas fontes sonoras – uma boca, um sino, um apito – tentavam substituir o som pela visualização do corpo vibrante capaz de o provocar. A própria ideia da sensação auditiva podia ser representada por um plano de pormenor da orelha ou do virar de cabeça do actor.

A possibilidade técnica de registar e reproduzir o som em sincronia com as imagens projectadas no ecrã tornou inúteis e obsoletas estas tentativas de tornar o sonoro visível. A história do cinema é de facto a de um meio audiovisual. Simplesmente aconteceu que o desenvolvimento dos equipamentos de registo e reprodução do som foi mais demorado do que a invenção da câmara de filmar. Para além dos meios que vieram permitir um registo e reprodução do som fiável, foi igualmente necessário inventar o processo de o sincronizar com as imagens projectadas no ecrã. Pelo seu lado, a máquina cinematográfica pouco mais é do que uma evolução da máquina fotográfica: a câmara escura, as lentes e a película já existiam; só foi necessário acrescentar o mecanismo que permitiu a rápida sucessão de exposições da película à luz.

Se a história nos diz que o cinema foi concebido audiovisual na imaginação e na intenção dos seus inventores, também nos diz que enquanto *medium* ele nasceu mudo. A introdução do som levantou grande controvérsia no meio dos teóricos e práticos do cinema. Para muitos, o sonoro vinha pôr em causa a própria concepção de cinema tido por eles como uma arte visual. A discussão do papel do som no cinema iniciou-se cedo, logo no advento do sonoro. Nessa época – anos 30 do século XX – a questão colocou-se em termos de saber se o som era uma coisa benéfica ou se, pelo contrário, vinha acabar com uma arte que alguns julgavam ter atingido o seu auge. Como acontece quando as posições se extremam, os contendores escolhem os argumentos que servem para provar as suas convicções em vez de tirar conclusões de factos verificados. Assim, enquanto para uns a introdução do som seria a morte do cinema, para outros vinha finalmente cumprir o verdadeiro cinema.

No que diz respeito ao cinema enquanto meio de comunicação, aqueles que negavam o interesse do som acreditavam que a imagem visual por si só era suficiente para construir o sentido do filme. Rudolf Arnheim foi o mais renitente defensor desta opinião. Para ele o cinema era uma arte visual e como tal não precisava da ajuda dos outros sentidos. Fazia por ignorar que os filmes tinham habitualmente *intertítulos* que explicavam a acção e reproduziam os diálogos, e que eram acompanhados normalmente por música e uma selecção de ruídos durante as projecções. Arnheim culpa o som pela *crise* artística no cinema e ignora que é a indústria que deseja o sonoro em busca de um cinema mais popular, na expectativa de maior lucro. Não percebe tampouco que a inclusão do som no próprio filme permite, a realizadores e empresas produtoras, um maior controle sobre o produto final *servido* aos espectadores: os exibidores deixam de poder musicar ou de outro modo sonorizar os filmes conforme o seu gosto ou as suas capacidades financeiras.

Polémica não era tanto a questão do cinema se ter tornado *sonoro*, como a questão de passar a ser *falado*: “só por sorte o som não é apenas destrutivo mas também oferece potencialidades artísticas próprias” (Arnheim, 1957:154). Seria absurdo negar a evidência de o cinema desde sempre ter tido acompanhamento sonoro – quanto mais não fosse pelo facto de as primeiras exhibições serem feitas em ambientes dos quais a música fazia parte, como “cafés, feiras e *music halls*” (Manvell, 1959:54). Os detractores do *falado* futuravam um cinema palavroso, de verborreia, um teatro filmado, em que o papel do visual se reduziria à ilustração da cena. Segundo eles, o som forçava o cinema a um *naturalismo* primário. O *verdadeiro* cinema era o cinema mudo, e a palavra apenas vinha pôr em causa o seu valor artístico.

Nos primeiros tempos do sonoro, as sérias limitações técnicas e os equipamentos pesados, de facto produziram filmes estáticos, em que o som se limitava aos diálogos e alguma música que preenchia os momentos vazios de palavra. Mas, em menos de uma década, a maior parte das limitações técnicas foi ultrapassada e as objecções à introdução do som deixaram de ter sentido. Embora não para Arnheim que “se transformou de monomaniaco que se afundava nos estudos de cinema (...) em mero cliente que desfruta – algumas vezes por ano – do desempenho no ecrã de alguns artistas inteligentes” (Arnheim, 1957:2).

Nem todas as opiniões eram tão radicais e negativas como as de Arnheim. Preocupados com a possibilidade de um excesso de naturalismo potenciado pela *reprodução* das vozes dos actores e dos ruídos, demasiado ilustrativos da acção, três cineastas russos da época – Sergei Eisenstein,

Vsevolod Pudovkin e Grigori Alexandrov (1928) – publicaram um manifesto em que preconizavam o modo como o som poderia ser utilizado de modo criativo. Para estes autores, cinema era sinónimo de montagem visual: cada plano de um filme não vale por si mas pelo modo como se articula com os outros. O som síncrono, temiam eles, vinha conceder a cada elemento da montagem um sentido autónomo que acrescentava um *lastro* impeditivo da dinâmica própria da montagem. Efectivamente, o som pode impor uma duração temporal às imagens visuais que não corresponde necessariamente às necessidades da *leitura* destas.

Para Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov – e também para Dziga Vertov (2011) – a única solução seria o uso *contrapontístico* do som. Este método evita o som síncrono – cujo uso consideravam redundante por nada acrescentar às imagens visuais – e procura sons sem relação directa com estas, supostamente mais potenciadores de significação. Deste modo o som “tratado como um novo elemento da montagem (como uma variável independente combinada com a imagem visual) não deixará de contribuir com novos e poderosos meios de expressão e resolução dos problemas mais complexos que agora nos oprimem pela impossibilidade de os ultrapassar recorrendo ao método imperfeito de um cinema que trabalha apenas com imagens visuais” (Eisenstein, Pudovkin & Alexandrov, 1928:226).

René Clair, já em 1929, perante a inevitabilidade de um “cinema falado” que era já prática instalada em Hollywood e com grande adesão do público, defendia um alternativo “cinema sonoro” que segundo ele carregaria “as últimas esperanças dos partidários do cinema sem palavras” (Clair, 1972:133). Este distingui-se-ia daquele pela utilização diferente dada à música e aos ruídos, e em que a palavra não fosse a única protagonista.

Alberto Cavalcanti surge como uma das vozes mais esclarecidas da época, resolvendo a polémica instalada ao afirmar convictamente (em 1937) que “em nenhum período da sua evolução, foi costume mostrar filmes ao público sem um acompanhamento sonoro qualquer e assim podemos dizer que o filme realmente silencioso nunca existiu” (Cavalcanti, 1951:151). Não deixando de ser crítico da pobre utilização que na época era dada ao som, Cavalcanti sabia que a oposição ao sonoro residia no desconhecimento de que, ao contrário do visual (e também da palavra), ele não se dirige ao intelecto mas “a alguma coisa de mais profunda e instintiva” (Cavalcanti, 1951:178).

No final da década de 1930, a polémica estava esgotada. Como é costume dizer-se, contra factos não há argumentos, e o facto era que o *sonoro* viera para ficar e, como afirmou Clair (1972:133), "os cépticos que afirmam que o seu reinado será breve não viverão o suficiente para ver o seu fim".

3.2. A CONSTRUÇÃO SONORA NO CINEMA

3.2.1. Não (h)à *banda sonora*

No seu ensaio *La voix au cinéma*, Chion (1982) declara que não existe uma *banda sonora*. Utilizo o conceito aqui apenas para explicar porque concordo com Chion e o considero equívoco e inadequado. A designação vulgarizou-se na linguagem corrente como sinónimo da música de um filme registada e difundida comercialmente – a *banda sonora original (BSO)* ou *original soundtrack (OST)* – só muito raramente acompanhada dos diálogos ou ruídos do mesmo. Na linguagem da teoria e da prática do cinema o termo designa todo o som do filme, que na película é fisicamente registado como uma segunda imagem visual – a da onda sonora – ao lado da imagem captada pela objectiva.

Nenhum destes sentidos serve o objectivo deste trabalho. No primeiro caso, porque se trata duma corrupção do sentido original e designa apenas um dos elementos sonoros de um filme. No segundo, porque numa época em que o cinema (e todo o audiovisual) é cada vez mais digital, cada vez menos faz sentido pensar em duas *bandas* de imagens paralelas. E acima de tudo, porque perpetua o equívoco de que no cinema o visual e o auditivo seguem lado a lado como linhas de comboio que nunca se encontram, isoladas uma da outra.

A ideia de duas bandas reflecte igualmente o preconceito de que o som apenas “acompanha” e não faz parte do filme. Este preconceito tem uma origem histórica que abordo no capítulo anterior e que se prende com a introdução do som no cinema, numa época em que este se afirmava como uma arte visual. Este trabalho defende, pelo contrário, que o cinema é uma arte tão sonora quanto visual e que “nenhuma das bandas acompanha a outra, nenhuma é redundante, as duas estão presas a uma dialéctica em que cada uma é alternadamente mestre e escrava da outra” (Altman, 1980:79).

Finalmente, como afirma Chion (1994:39), "não se pode negar que no sentido estritamente técnico da palavra existe de facto uma pista sonora ao longo do filme. Mas isto não quer dizer necessariamente que os sons do filme constituam uma entidade coerente". Segundo Chion (1994:40) a relação "vertical" de um som com a imagem visual com que é emparelhado é muito mais forte do que a que estabelece com os outros sons da dita banda sonora. O que equivale a afirmar que o potencial significativo dos sons no cinema está na sua ligação com o visual e não nas relações que estabelecem entre si.

Evitarei portanto usar esta terminologia das *bandas* ao longo do trabalho. Tentarei contrariar a noção de que o filme resulta do emparelhamento de duas bandas isoladas e independentes, e defender a necessidade de uma *audiovisão* do cinema (e do audiovisual em geral). Este conceito de *audiovisão* não tem apenas o sentido simbólico do combate a uma *visão* do cinema como arte visual em que o som é considerado apenas um adjuvante. Quer igualmente reflectir o modo como na nossa percepção os sentidos da audição e da visão interagem numa *multimodalidade* que não é redutível à soma das duas sensações – auditiva e visual – isoladas.

O conceito *audiovisão* tanto pode significar a atitude científica necessária a uma correcta análise do audiovisual como a forma de a nossa percepção responder aos estímulos simultaneamente auditivos e visuais produzidos pelos media audiovisuais. Devemos a Chion (1994) a paternidade do termo *audiovisão* com o primeiro sentido indicado. E eu assumo a responsabilidade de o aplicar para designar igualmente a multimodalidade da percepção audiovisual.

3.2.2. O som no cinema e no audiovisual

Como a designação indica, o som é parte integrante do audiovisual. Independentemente da importância que se lhe atribua, o audível é indissociável do visível no processo de comunicação destes meios que se dirigem simultaneamente à audição e à visão. O som do audiovisual tem de ser escutado *à luz* das imagens que se projectam no ecrã. A relação entre ambos não é uma adição perceptiva em que sensação visual e sensação auditiva se conjugam. Há uma interacção entre os sentidos que resulta num tipo de percepção que devemos considerar audiovisual. Esta espécie de simbiose da escuta com a observação é uma experiência quotidiana que preexiste a uma mediação tecnológica. A diferença será que, no quotidiano a ligação entre o que vemos e ouvimos é

vulgarmente considerada aleatória e natural, enquanto que no audiovisual é sempre resultado de uma vontade de usar essa conjugação sensual para a produção de significado.

Discutir o papel do som no audiovisual significa pois conhecer a tecnologia envolvida na produção mediática. Do advento do cinema sonoro até aos nossos dias, a tecnologia áudio progrediu de uma forma assinalável, contribuindo para o aumento do potencial expressivo do audiovisual, que não tem paralelo nas inovações introduzidas pela tecnologia visual. Visualmente, em mais de um século, o audiovisual ganhou a cor e os efeitos especiais cada vez mais *reais*, mais recentemente, a terceira dimensão (que promete durar mais tempo do que nas experiências anteriores) e as imagens totalmente virtuais geradas por software. Em menos tempo (cerca de trinta anos menos) do que isso a tecnologia áudio evoluiu da gravação monofónica – limitada a um curto espectro de frequências, pouco tolerante às variações na intensidade do som, e registada num suporte com um elevado nível de ruído intrínseco –, à gravação multipista – capaz de registar um espectro de frequências e uma variação de intensidades superiores àquelas de que é capaz o ouvido humano e, sendo digital, sem ruído inerente ao suporte. A emissão na sala de cinema, feita por sistemas com baixo poder de amplificação e usando apenas uma coluna de som colocada atrás do ecrã, está agora a cargo de sistemas com potencial para destruir fisicamente os nossos ouvidos e capazes de distribuir os sons por dezenas de colunas com características e disposições variadas (o padrão actual implica no mínimo seis colunas de três tipos diferentes em colocações específicas).

A *baixa fidelidade* era originalmente um elemento de distinção audível entre som e áudio. Possivelmente, essa distinção entre um e outro ajudava o receptor a mais facilmente perceber as imagens sonoras como ficcionais ainda que realistas. Claro que o conceito de realismo evolui com a inovação técnica: hoje rimo-nos dos efeitos especiais que há trinta anos eram proezas técnicas. As possibilidades de manipulação do áudio digital são hoje quase infinitas. As ferramentas disponíveis para a construção de simulações cada vez mais verosímeis são inumeráveis. Embora não se possa, nem deva, estabelecer uma relação directa entre a tecnologia e a expressividade de um meio, podemos dizer que o potencial semiótico do sonoro se ampliou numa medida que não tem paralelo no campo do visual. A evolução dos meios técnicos áudio não ficou dependente dos progressos no campo da cinematografia (e agora da *videografia*). Em muitos aspectos a tecnologia áudio já ultrapassou as limitações sensitivas do nosso aparelho auditivo. A sua utilização já não é justificável por uma simples hipotética necessidade de registo naturalista da realidade. "A tecnologia foi atraída para o reino da semiótica" e, conseqüentemente, hoje em dia "o som já não é gravado mas

desenhado" (Leeuwen, 1999:167). O mesmo será dizer que não podemos continuar a tomar a presença do áudio no audiovisual como decorrente de uma inevitável necessidade de sincronismo com a imagem visual, para a mera *sonorização* naturalista desta. Cada vez mais, o som é utilizado pelo seu potencial próprio como recurso semiótico, pelo "valor acrescentado" (Chion, 1994) que traz ao audiovisual.

A participação do som no audiovisual cresceu com o desenvolvimento da tecnologia áudio. Limitada nos primórdios do cinema sonoro à alternância entre a música e os diálogos, a mistura de sons pode agora abarcar dezenas de objectos sonoros em simultâneo sem que cada um perca a sua inteligibilidade. O que se acrescentou foi sobretudo o número de ruídos, geralmente com o intuito de aumentar o efeito de real procurado pelos produtos audiovisuais padronizados pelos *mass media*. Evidentemente este uso naturalista não é o único possível, mas é sem dúvida o dominante. A evolução tecnológica não se reflecte assim necessariamente numa alteração das funções tradicionalmente atribuídas ao som no cinema. Da inovação dos meios técnicos não decorre um inevitável progresso no uso dos recursos semióticos.

A presença do som no audiovisual continua a ser percebida geralmente como natural e directamente proveniente da cena que vemos no ecrã. A mediação efectuada por meio do áudio é aceite ingénuo e acriticamente como uma simples *reprodução* – uma cópia fiel do original, apenas diferida no tempo ou no espaço. Perpetua-se a ilusão de que o que escutamos é uma repetição e não o que de facto é: uma *representação* da realidade.

O carácter artificial e construído do som mediado é totalmente desconhecido da maioria dos receptores. Para o espectador *leigo* dos dias de hoje, habituado a *fazer filmes* com o telemóvel, o som no audiovisual parecerá resultar directamente daquilo que é captado pela objectiva da câmara (sem consciência de que há também um microfone, necessário para captar o som). Alguns, mais curiosos, experimentarão os efeitos visuais que os programas de edição de imagem incluem. Destes poucos, só os mais *musicais* saberão que também é possível alterar os sons registados ou misturá-los com outros diferentes. Mesmo nos meios profissionais mais familiarizados com toda a sofisticação que os meios audiovisuais envolvem, só uma minoria de produtores e realizadores mostram ter verdadeira consciência do seu carácter fabricado.

Todos os esforços no desenvolvimento da tecnologia áudio têm evoluído no sentido de se conseguir que o som mediado produza as mesmas sensações que o som ouvido directamente da sua fonte original. É o santo graal da *fidelidade*. Efectivamente é hoje possível fazer com que de um sistema áudio emane um som cujas propriedades físicas em tudo são idênticas às do original. Os sistemas digitais, que já se tornaram de uso corrente, permitem a recolha e registo das vibrações do ar em toda a sua variedade de intensidade e frequência, até para além do que convencionalmente chamamos ondas sonoras. Para o sentido da audição, a distinção entre um som mediado e outro que chega directamente da fonte original torna-se quase impossível. O dispositivo que permite a mediação electrónica e digital do som tornou-se virtualmente indetectável.

Condicionados a dar primordial atenção às imagens visuais, consideramos o som como parte delas. A menos que a presença sonora seja tornada muito óbvia – para criar uma situação cômica ou de surpresa, por exemplo – nem tomamos consciência de que ouvimos. Notamos mais depressa a falta de som, quando por uma quebra do contínuo sonoro sentimos que se faz silêncio. Quando um objecto ou um gesto é desprovido do som que lhe é característico, a nossa atenção é subitamente despertada. Em contrapartida, aceitamos facilmente que ao mesmo objecto ou gesto sejam associados ruídos que na realidade eles não produzem. Para isto basta que entre o que vemos e o que escutamos nos pareça existir uma relação causal lógica. Segundo Chion (1994), não é sequer uma questão de lógica mas apenas de síntese das acções percebidas auditiva e visualmente como síncronas.

O audiovisual está bem equipado para enganar os nossos sentidos e fazer-nos perceber o que é falso como verdadeiro. A natureza construída do som, no cinema e nos outros media, passa facilmente despercebida. Sem um mínimo conhecimento dos procedimentos de manufactura dos elementos que a compõem e de como se estrutura, não é possível tomar consciência da complexidade da componente sonora do audiovisual. Tal conhecimento é necessário para se poder entender o papel e avaliar a importância que o som assume na construção de sentido no audiovisual.

3.2.3. Como escutamos um filme

Quando assistimos a um filme “temos a impressão de que as pessoas e as coisas no ecrã produzem o ruído adequado” (Bordwell & Thompson, 2008:264) ou, como diz Chion (1994:5), temos a sensação de que o som se “desprende naturalmente do que vemos e está já contido na própria imagem”.

Todos mais ou menos sabemos que no cinema ou no vídeo a percepção do movimento resulta de uma ilusão provocada por uma rápida sucessão de *quadros* (designação usada para o vídeo; no cinema chamados *fotogramas*) que não passam de imagens fixas registadas a cada fracção de segundo (1/24 ou 1/25). Sabemos igualmente que um filme é composto de várias *tomadas de vista* (*takes*) feitas pela câmara – a que chamamos *planos* –, que não são mais do que umas centenas ou milhares dessas unidades a que chamei quadros registando o objecto filmado. É preciso depois *montar* esses planos, ou seja, ligá-los segundo uma sucessão (crono)lógica definida para obter o produto final. Esta sucessão dá uma ilusão de continuidade visual, que na realidade não existe. Temos portanto a consciência de que o que vemos no ecrã é uma construção.

Ora, o áudio é tão construído como o visual. Pode-se mesmo dizer que é mais construído no sentido em que resulta quase sempre de um processo técnico mais longo, mais complexo e com mais elementos. A cada *plano* visual é quase sempre associada uma mistura de vários sons – vários *planos sonoros*, se quisermos usar uma terminologia análoga à usada para o visual. Dito de outro modo, raramente uma tomada de imagem pela câmara de filmar é sonorizada com apenas uma tomada de som por um microfone. O som tem um papel primordial na ilusão de continuidade. No entanto, o que na verdade escutamos não passa de “fragmentos sonoros (...) unidos uns aos outros para produzir a impressão de um persistente e sempre presente ambiente sonoro” (Elsaesser & Buckland, 2002:14).

É importante esclarecer mais profundamente a definição de *plano*. No cinema não podemos falar propriamente de imagem (visual) mas devemos sim falar de séries de imagens que são registadas e depois projectadas (à cadência de 24 ou 25 por segundo) no ecrã. Mais útil é a noção de plano que define uma série sucessiva dessas imagens. Em cinema falamos de plano em dois contextos: (1) o que corresponde a uma tomada de vistas pela câmara (entre o ligar e o desligar do interruptor); (2) o que corresponde a um excerto dessa mesma tomada usado na montagem. O plano não apenas

se define por uma duração, mas também por um recorte do espaço visual no que chamamos *enquadramento* – correspondente aproximadamente ao rectângulo projectado no ecrã. Ao que está dentro do enquadramento, os teóricos do cinema convencionaram designar por *campo*. O que está *fora de campo* só pode ser comunicado pelo som. As noções de *campo* e de *fora de campo* só se aplicam com propriedade em relação ao visual, mas é usual aplicá-las aos sons cuja fonte respectivamente podemos, ou não, atribuir ao visível.

Um plano de câmara pode dar origem a vários planos de montagem. Como é evidente, na análise de filmes só podemos usar o termo nesta última acepção. Por vezes, um plano de câmara é dividido em dois planos na montagem pela inserção de outro diferente (*insert*) sem que no entanto a sua continuidade seja interrompida: neste caso podemos considerá-lo um único plano. Durante um plano o enquadramento pode alterar-se pelo movimento da câmara. Este pode ser de translação – o *travelling* – ou de rotação – a *panorâmica*. Ou pode resultar duma alteração óptica numa objectiva de distância focal variável: a *zoom*.

A proximidade relativa da figura humana representada no enquadramento dá origem a uma classificação dos planos segundo uma escala de grandeza que vai do *plano de pormenor* ao *plano geral*. As designações e definições variam de autor para autor e não merecem aqui muita atenção porque um conhecimento genérico deste sistema será suficiente para a leitura deste trabalho.

No que concerne ao som o conceito de plano não se aplica, pelo menos não com estes mesmos sentidos. A palavra plano aplica-se ao som geralmente apenas para significar as distâncias relativas das diferentes fontes sonoras ao ouvinte (por analogia com o conceito visual de perspectiva): primeiro plano, segundo plano, ... fundo. A principal razão de não se poder aplicar ao som a mesma definição de plano é ser impossível recortar o espaço sonoro com o microfone do mesmo modo que a objectiva recorta o espaço visual. O microfone (tal como o nosso ouvido) não é capaz de impor uma moldura ao som. Em vez disso capta sempre inevitavelmente o que para a objectiva fica *fora de campo*.

Tecnicamente é possível reduzir a captação de som a um ângulo relativamente reduzido do campo sonoro – com microfones chamados *unidireccionais* –, mas nunca com a mesma precisão duma objectiva. A única maneira de definir exactamente que sons se irão escutar no filme é (re)construir o espaço sonoro misturando esses sons captados isoladamente, um a um. Isto só é possível

produzindo os sons no ambiente silencioso de um estúdio, ou então aproximando o microfone da fonte que mais nos interessa de tal modo que as restantes se tornem praticamente inaudíveis.

3.2.4. A realização sonora do filme

"Nenhum analista brilhante apareceu para definir os três elementos que regem o emprego do som: a palavra, a música e o ruído: Esses elementos sempre fizeram parte do cinema. Havia chegado o momento de serem organizados definitivamente na própria concepção do filme, pois o som, como a imagem, é parte integrante deste" (Cavalcanti, 1951:157)

A realização técnica do som de um filme integra basicamente três etapas: 1) captação (tomada) dos sons, 2) montagem e 3) mistura. Exceptuando a mistura final, que é a tarefa definitiva, estas etapas podem multiplicar-se por várias fases.

Tecnicamente, é costume distinguir os elementos sonoros que constituem o filme em três tipos: *voz*, *música* e *ruídos*. A distinção tem em conta não só as diferentes dimensões semióticas como os diversos processos técnicos de captação, edição e processamento. Como dizem Elsaesser e Buckland (2002:14), "para converter som ou imagem em material com significação fílmica é antes do mais necessário separar e retalhar os vários elementos para que depois possam ser combinados". Em termos do áudio, esses retalhos são o que podemos designar por objectos sonoros.

Embora alguns sons síncronos possam ser captados *em directo* – isto é, em simultâneo com as tomadas de vistas, como acontece amiúde com os diálogos – só muito raramente esse é todo o som presente no filme. A maior parte dos ruído, e quase invariavelmente a música são captados em momentos e locais diferentes. Muitos ruídos podem ser recolhidos em audiotecas constituídas por registos previamente existentes. Quando não queremos utilizar os diálogos gravados no momento da filmagem – por opção artística ou por razões técnicas – voltam a gravar-se, normalmente num estúdio. Os actores repetem os diálogos enquanto visualizam as cenas do filme já montadas, num processo designado de *pós-sincronização*. Podem ser gravados assim a totalidade dos diálogos ou apenas aqueles que necessitamos substituir. Os diálogos gravados em estúdio são posteriormente processados, para adquirirem as características acústicas adequadas aos espaços físicos das cenas a que pertencem. Muitas vezes é necessária uma prévia mistura das vozes – quando os actores não

gravam em simultâneo ou no caso de serem utilizados vários microfones.

Salvo raras excepções a música é igualmente gravada em estúdio. Normalmente um estúdio maior do que o usado para as vozes, especialmente quando se trata de uma orquestra. É sempre necessária uma mistura prévia após a gravação da música uma vez que são usados vários microfones e nem sempre todos os instrumentos são captados em simultâneo. As peças musicais mais longas normalmente são gravadas por partes e precisam de sofrer um processo de montagem para recuperarem a sua integralidade a partir das várias tomadas bem sucedidas.

Os ruídos podem ser captados directamente da sua fonte original ou recriados em estúdio num processo de pós sincronização semelhante ao das vozes. Este último processo é chamado *bruitage* (de *bruit*, ruído em francês) ou *foley* (de Jack Donovan Foley, americano alegado inventor do processo) em inglês. O termo francês foi adoptado muitos anos no nosso país mas parece agora ter caído em desuso. O *foley* é uma designação mais específica que designa apenas a recriação de ruídos em estúdio, distintos dos restantes *sound effects* (designação anglo-saxónica para ruídos) que podem ser captados nos seus ambientes reais. A tradução para português desta última designação pode tornar-se dúbia pelo que não a utilizarei aqui: o termo *efeito sonoro* utiliza-se em português mais usualmente para significar as alterações às características originais do som introduzidas artificialmente com a ajuda de equipamentos ou programas informáticos *processadores de efeitos*.

Os artistas especializados na criação de ruídos em estúdio utilizam uma infinidade de objectos e materiais (muitas vezes insólitos) para simular os ruídos de vestuário, choques, passos, portas, etc... A criação de sons incomuns, como os que escutamos em filmes de ficção científica ou de terror, geralmente envolve o processamento e mistura de vários ruídos com características diversas.

Na etapa de montagem, as gravações de som são divididas nos vários objectos sonoros e estes colocados no lugar achado pertinente em relação às imagens visuais. Até quase ao final do século vinte, esses objectos sonoros materializavam-se realmente em pedaços de fita magnética onde estavam registados os sons de cada tomada, que se iriam colar uns aos outros. Conforme a complexidade do trabalho, um filme podia necessitar de um número maior ou menor destes retalhos de fita organizados em sincronismo uns com os outros. A invenção de gravadores multipista – que permitem registar sons *lado a lado* numa mesma fita – veio eliminar a necessidade de usar

várias fitas magnéticas separadas. Hoje em dia, com o áudio digital, cada um desses objectos sonoros corresponde a um ficheiro informático e a sua organização é realizada em programas que nos facultam, no ecrã do computador, imagens virtuais desses objectos que dispomos em simulacros de fita multipista.

A montagem trata da sincronização dos elementos sonoros com os visuais, mas também da continuidade. A continuidade é assegurada pelo modo como o som se prolonga de um plano visual para o seguinte criando a ilusão de um ambiente sonoro ininterrupto. Voz, ruído ou música, cada um pode assumir este papel, mas a continuidade é mais geralmente dada pela constância das características acústicas do espaço cénico (reverberação). A indicação de que nos mantemos num espaço ou mudamos para um outro encontra-se no fundo sonoro indefinido de que se destacam os sons que mais directamente se dirigem à nossa escuta – que classicamente são os diálogos.

Quando necessário, é também nesta etapa que são seleccionados os *efeitos* que referi acima, que modificam as características originais dos sons – por isso, a montagem é actualmente designada pelo termo *edição*, no sentido de que deixou de ser um simples processo de *corta e cola*. As modificações tanto podem ser operadas com o intuito de esconder as proveniências diversas dos sons como, pelo contrário, de tornar esses sons estranhos a anómalos. Esta percepção de coerência ou incoerência entre visão e audição é medida por uma virtual adesão que possa ou não existir dos sons ao cenário e aos eventos projectados no ecrã.

Na mistura definem-se a intensidade, a duração, a tonalidade e também a hierarquia dos objectos sonoros segundo a relevância que cada um deve assumir em cada momento do filme. O objectivo da mistura é conduzir a atenção do espectador não só para o que desejamos que ele escute mas também para aquilo que queremos que ele observe no ecrã.

A mistura deve ter em conta o local e os meios em que o filme vai ser exibido. Por norma é feita num espaço com características idênticas às de uma sala de cinema. Há que garantir que o comportamento acústico da sala de cinema não vai alterar o equilíbrio dos sons e perturbar a escuta que se deseja para o espectador. Uma diferente mistura deve ser feita para a edição em *DVD* destinada à exibição numa sala de estar, por exemplo. Outro aspecto importante a ter em conta é o formato final do áudio: mono, estéreo ou *surround*.

A realização do som de um filme pode envolver uma grande quantidade de pessoas especializadas em cada uma das diversas tarefas, e muitas horas de trabalho. É o que acontece por norma na indústria do cinema: vozes, música e ruídos envolvem cada um a sua equipa, com vários membros especializados na criação (escrita), interpretação, gravação, edição (montagem) e mistura. Até ao surgimento da figura do *sound designer*, no final da década de 1970, raramente havia contacto entre as diversas equipas antes da mistura final. Tudo isto é *invisível* para o espectador comum: em parte porque o trabalho é feito para passar despercebido, mas sobretudo porque quem assume a responsabilidade de chamar a atenção do espectador comum para o que é menos óbvio tem desvalorizado esse trabalho enquanto actividade criativa e contributo decisivo para a arte e a comunicação cinematográficas. A verdade é que, quase noventa anos depois do advento do *sonoro*, ainda perdura o preconceito de que o cinema é uma arte visual. "A crença de que as técnicas aurais são um meio de expressão inferior às visuais é partilhada pela maioria dos académicos de hoje e, efectivamente, por muitos cineastas" (Weis, 1982:13).

3.2.5. Relação dos objectos sonoros com o ecrã

Em relação à imagem projectada no ecrã os elementos sonoros definem-se pelo *sincronismo* aparente com as acções visualizáveis – ditas *em campo*. Os sons assíncronos são entendidos como provenientes ora de fontes pertencentes ao cenário da acção ainda que não visíveis – *fora de campo* –, ora de origem externa a este e portanto desconhecida – *off*.

A colocação do microfone em relação à fonte sonora a captar determina um ponto de escuta, que pode ou não coincidir com o ponto de vista da câmara que resulta no quadro visível no ecrã. A situação que vivenciamos quotidianamente é a da coincidência entre o ponto de vista e o ponto de escuta. Os ouvidos não se destacam da nossa cabeça para deambular pelo mundo escutando o que os olhos não podem alcançar, o que, pelo contrário, é coisa muito comum no cinema. Não estão porém limitados a um campo frontal, como acontece com a visão. Por isso estamos habituados a escutar sons cuja proveniência apenas podemos conjecturar. No cinema, o que escutamos pode coincidir com o olhar exterior – que é o do realizador, ou mais exactamente da objectiva – mas pode noutro momento identificar-se com a audição de uma personagem, ou mesmo ser uma mistura de várias audições com diferentes origens – uma escuta ubíqua.

A coincidência de ponto de vista e ponto de escuta pode resultar de *som directo* – que é captado durante as tomadas de câmara –, ou ser artificialmente construída na montagem, adicionando som gravado em estúdio. Não é apenas o sincronismo que conta: é necessária uma coerência das perspectivas visual e acústica. A adesão a um ponto de escuta único parece caracterizar um cinema de distanciamento – em que o espectador é mantido de fora dos acontecimentos no ecrã –, ao passo que a utilização de múltiplos pontos de escuta almeja a imersão do espectador no universo ficcional criado pelo filme.

Paralelamente à sua colocação em relação às imagens visuais, os sons organizam-se uns em relação aos outros. Esta organização é feita em dois eixos: 1) diacrónico: que determina a sua ordem no tempo; 2) sincrónico: que define uma hierarquia entre os sons escutados em simultâneo. A operação que finalmente realiza essa organização é a mistura.

No eixo diacrónico, define-se como se sucedem os sons: por *corte* – um acaba e outro começa –, por *fundido* – em *fade in* ou *fade out*, conforme começa ou termina em silêncio por uma variação de intensidade realizada artificialmente –, ou *encadeado* – se o surgimento de um coincide com o desaparecimento do anterior. Como disse, o corte é uma situação rara para o sonoro embora seja norma para o visual, em que a mistura de planos é rara, e o fundido ou o encadeado pouco frequentes. A menos que haja a intenção de provocar um choque auditivo, a mudança do som de um plano para o do outro é normalmente disfarçada com um imperceptível encadeado ou fazendo os sons prolongarem-se de um plano para o outro – como se verifica quase sempre com a música e os sons ambiente.

No eixo sincrónico, a mistura opera a colocação de uns sons em primeiro plano e de outros em fundo, controlando a intensidade relativa de cada um. Outras características como o timbre, a reverberação ou a espacialização (em estereofonia ou *surround*) podem também ser alteradas para melhor estabelecer a hierarquia de sons audíveis. Esta hierarquização não é apenas uma operação técnica para que a escuta de todos os sons simultâneos seja possível: é um passo decisivo para a definição do que se quer que o espectador escute e como escuta, e conseqüentemente para o sentido que se quer produzir.

3.2.6. Funções clássicas do som no cinema

A distinção entre a construção sonora no cinema clássico e noutros cinemas – e não apenas o de Manoel de Oliveira que aqui está em discussão – não deve ser procurada na disparidade dos meios de produção técnica de que cada um dispõe e que é geralmente patente com alguma evidência. A diferença não está nos meios mas no modo como cada um os utiliza. Nos parágrafos que se seguem, faço uma breve síntese dos usos mais padronizados do som, a que o cinema clássico nos habituou. Apesar de um grande número de convenções ter perdurado ao longo de décadas, isso não significa que elas sejam definitivas ou que não estejam constantemente em mutação, adaptando-se a novas tendências.

Organizei a síntese segundo a tipologia em que geralmente são sistematizados os objectos sonoros no cinema, mas sem obedecer à hierarquia que concede privilégio à voz/palavra.

Música

De todo o tipo de sons que estamos habituados a escutar num filme, a música é o que desde mais cedo aparece ligado ao cinema. Assim que a exibição de filmes se começa a tornar uma actividade regular – ou mesmo desde a "primeira mostra pública do cinematógrafo Lumière" (Marks, 1997:3) – a música é chamada a associar-se-lhe. Diz a tradição que a presença da música se destinava originalmente a ocultar o ruído do projector, mas estudos fundamentados sobre o som no cinema (Kracauer, 1960; Gorbman, 1987; Marks, 1997; Wierzbicki, 2008; Kalinak, 2010) refutam esta convicção e apontam na direcção duma utilização da música pelo seu poder comunicativo, isto é, com o intuito de ajudar a dar um sentido às imagens projectadas no ecrã. Como assinalam Kracauer (1960:133), Gorbman (1987:37) e Kalinak (2010:23) o ruído dos projectores rapidamente foi eliminado com a criação das cabinas de projecção, mas esse facto não fez desaparecer o acompanhamento musical dos filmes.

A música sempre forneceu ao filme a continuidade que falta às imagens visuais, captadas pela câmara de filmar de diversos ângulos, e que obrigam o olhar do espectador a subitamente *saltar* de um ponto de vista para o outro. Simultaneamente a esta função de “unificação” (Chion, 1994:47) o acompanhamento musical actua como uma “pontuação” (Chion, 1994:48) que indica ao

espectador como deve *ler* o filme e determina o ritmo deste. No tempo do *mudo* um piano, um órgão ou uma orquestra acompanhavam a projecção do filme pontuando e sublinhando as acções no ecrã, sugerindo ao espectador a resposta emocional adequada.

No advento do *sonoro* a presença da música reduziu-se em duração porque tinha de alternar a sua presença com os diálogos, por força das limitações técnicas dos primeiros sistemas áudio. Mas logo que a mistura de vários sons foi tecnicamente possível, a música recuperou a sua função de alicerce da sonorização do filme. A sua presença tornou-se tão constante que Stravinsky comparou a música de filme ao papel de parede “não só por ser tão fortemente decorativa como porque preenche fendas e alisa superfícies rugosas” (citado em Bordwell, Staiger & Thompson, 2005:32). Ainda hoje é difícil detectar na maioria dos filmes de Hollywood um momento sem música, a menos que essa pausa tenha a função expressa de criar um *silêncio*, uma tensão dramática, de destacar um diálogo especialmente importante.

A esta música que *forra* a quase totalidade do filme, música executada para passar quase despercebida, que vai sublinhando ou reforçando a linha de tensão dramática do filme e nos indica o que devemos sentir, dá-se o nome de *underscoring*. Chion (1994) chama-lhe “música de fosso”, por analogia com a que procede do fosso usado pela orquestra nos espectáculos de ópera. Outra técnica de composição utilizada desde cedo foi o *mickeymousing* – sincronização da música com cada movimento dum objecto ou personagem, vulgarizada pelas animações de Walt Disney. Muito comum e característico é igualmente o uso do *leitmotiv* – tema musical que se vai repetindo e se identifica com uma personagem, uma situação, um sentimento, etc... Esta técnica de composição é geralmente atribuída a Richard Wagner (1813–1883), mas já antes fora muito utilizada, nomeadamente por Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) na ópera *Così fan tutte* e por Carl Maria von Weber (1786–1826) na ópera *Der Freischütz* (Zetl, 2011:310).

Todas estas técnicas contribuem para uma narração fluida e sem sobressaltos. A música do filme clássico herda as suas funções do melodrama do século dezoito, e as suas técnicas de composição da música de ópera e sinfónica dos finais do século dezanove (Bordwell, Staiger & Thompson, 2005:33).

São os seguintes os “Princípios de Composição, Mistura e Edição” musical do cinema clássico, segundo Gorbman (1987:73):

- I. Invisibilidade: o dispositivo da música não diegética não deve ser visível.
- II. Inaudibilidade: a música não é para ser escutada conscientemente. Como tal deve subordinar-se ao diálogo e ao visual – isto é aos veículos principais da narrativa.
- III. Significante de emoção: a música pode estabelecer ambientes específicos e enfatizar emoções particulares sugeridas pela narrativa, mas antes e acima de tudo significa a própria emoção.
- IV. Indicador narrativo:
 - referencial: a música fornece deixas referenciais e narrativas, por exemplo, indicando ponto de vista, fornecendo demarcações formais, e estabelecendo situações e personagens;
 - conotativa: a música 'interpreta' e 'ilustra' os eventos narrativos.
- V. Continuidade: a música fornece continuidade formal e rítmica – entre planos, em transições entre cenas, preenchendo 'hiatos'.
- VI. Unidade: pela repetição e variação do material e da instrumentação, a música ajuda na construção da unidade formal e narrativa.
- VII. Uma composição musical para filme pode violar qualquer um destes princípios desde que o faça ao serviço dos outros princípios”.

Em qualquer das suas funções a música é fundamental na produção de sentido no cinema clássico. Para além de *dizer* ao espectador como este se deve sentir a cada momento do filme, a música embala-o num efeito quase hipnótico que inibe o sentido crítico e o faz *mergulhar* no espaço ficcional do filme.

Apesar da sua constante presença, a música no cinema clássico não é para ser escutada. Na lógica do real, a presença da música em qualquer situação em que não tenha uma fonte identificável não tem razão de ser ou é, no mínimo, perturbadora. A sua presença só é compreensível e aceitável no âmbito desta convenção ficcional que lhe atribui um papel específico na construção de sentido.

Voz (palavra)

A constante presença da música não retira à voz o papel central que lhe é reservado no cinema clássico. Voz feita verbo, a palavra é o principal veículo para o avanço da narrativa. A possibilidade da sincronização do diálogo com a acção do filme é talvez o momento chave da consolidação do estilo clássico. Não é por acaso que na maior parte das línguas se chama *cinema falado* ao que em Portugal se convencionou designar por cinema sonoro. O principal obstáculo a um fluir sem sobressaltos do filme mudo era a necessidade dos intertítulos – legendas que interrompiam a acção para revelar diálogos ou qualquer informação que de outro modo não podia ser comunicada pelo

filme.

No cinema clássico a voz humana assume quase invariavelmente o primeiro plano sonoro, e fá-lo maioritariamente sob a forma de diálogos. Dar a escutar os diálogos de forma clara e precisa é a função primordial do técnico de som. “O propósito do controlo acústico na gravação é tornar o som tão correlacionado com a imagem que todo o desempenho [dos actores] se torne agradável ao ouvido e fácil de entender”. (Maxfield, 1930:409). Como nota Doane (1985:163), “na prática, o nível do diálogo geralmente determina os níveis dos ruídos e da música”. Por mais ruidoso que seja o ambiente, por mais distante que esteja a personagem que fala, o som da voz deve ser sempre nítido e destacado do ambiente. Esta qualidade dos diálogos é um dos maiores mistérios e paradoxos no naturalismo do cinema clássico: a facilidade com que nós espectadores aceitamos como real uma percepção auditiva que tanto se afasta das possibilidades do mundo real.

É um cinema “vococentrado” diz Chion (1994), que privilegia a voz e a faz destacar-se dos restantes sons. E é sobretudo “verbocentrado” (Chion, 1994) na medida em que encara a voz prioritariamente como meio de expressão verbal, preocupando-se mais com a inteligibilidade do discurso do que com outros aspectos da sonoridade vocal. Segundo Kozloff (2000:44), esta tendência verbocêntrica levou o cinema clássico a instituir como principais as seguintes funções dos diálogos:

- “1. ancoragem da diegese e das personagens;
2. comunicação da causalidade narrativa;
3. verbalização de eventos narrativos;
4. revelação das personagens;
5. adesão ao código de realismo;
6. controle da avaliação e emoções do espectador”.

Apesar de o cinema clássico ser geralmente tido como um cinema de acção, não deixa de ser simultaneamente muito tagarela. A palavra não só enquadra a acção, explicando a sua necessidade, como é ela própria acção quando faz rapidamente avançar a história, enunciando sinteticamente o que não nos é dado ver no ecrã (e não me refiro aqui à chamada *voz off*, que narra ou comenta o que se pode ou não ver no ecrã). Os diálogos obedecem geralmente ao princípio realista do cinema clássico, mas fazem-no segundo convenções que o afastam do modo como na realidade as pessoas conversam. São sintéticos e depurados embora aparentemente coloquiais. Todas as “hesitações, repetições, digressões, grunhidos, interrupções e murmúrios da conversa quotidiana” (Kozloff,

2000:18) desaparecem, a menos que lhes seja reconhecida alguma utilidade específica.

As funções detectadas por Kozloff são bem reveladoras da importância da voz – ou mais precisamente dos diálogos – na construção de sentido no cinema clássico. Mas a autora também revela que uma boa parte dos diálogos produzidos num filme não passa de “representação da actividade de conversação vulgar, ou 'papel de parede verbal'” (Kozloff, 2000:47).

Ruídos

Todos os sons que não cabem nas categorias de música ou de diálogos são chamados *ruídos*. O termo ruído tem neste contexto o sentido que usualmente lhe é dado na música, o de um som desarmónico, de vibração irregular, e não o de perturbação da comunicação sonora. A terminologia anglo-saxónica *sound effects* (efeitos sonoros) dá talvez melhor conta da distinção entre um conceito de ruído entendido como *feito*, em contraste com o do ruído que resulta de um *defeito* no sinal áudio. A designação *feito sonoro* tem o senão de sugerir que existe sempre uma alteração intencional das qualidades originais dos ruídos usados no audiovisual, o que nem sempre acontece e que torna a utilização do termo igualmente dúbia.

O principal objectivo dos ruídos no cinema clássico é contribuir para a impressão de realidade do mundo representado no filme. Para isso são seleccionados e usados apenas os que podem ajudar a construir o sentido que se pretende. Só estes são aceites como fazendo parte da narrativa fílmica: qualquer outro funcionará como uma anomalia técnica indesejada. Também no mundo real nós só escutamos uma parte do que ouvimos, seleccionando os sons que nos parecem significativos e ignorando os restantes.

A impressão de realidade resulta dum efeito de “síncrese” (Chion, 1994) pelo qual somos levados a associar os ruídos às acções que vemos no ecrã, ainda que na realidade os ruídos não tenham qualquer relação com as personagens ou objectos representados. A prática da sonorização do cinema clássico tende a ser: “vemos um cão, ouvimos um cão” (Giannetti, 2007:233). Excepto em cenas de *suspense*, em que é deliberadamente procurado um efeito de ambiguidade, raramente os ruídos surgem sem ligação inequívoca a um referente visual. Os ruídos fazem soar *real* tudo o que no filme é falso: a pancada de um murro, o quebrar de vidro ou de madeira, as portas que rangem

e os tecidos que restolham...

Os ruídos no cinema clássico podem ter ocasionalmente um valor simbólico, mas apela principalmente à proximidade física do espectador com o espaço representado no filme: *ruídos de ambiente*, que caracterizam o espaço acústico da acção. Os sistemas *surround* servem praticamente apenas para a (re)produção de ruídos à roda do espectador, ficando diálogos e música geralmente confinados aos altifalantes situados à sua frente (atrás do ecrã).

Raramente os ruídos assumem o protagonismo impondo a sua presença sobre a voz ou a música. Na maior parte do tempo os ruídos residem num fundo sonoro que se destina a dar alguma textura às imagens visuais e que aparentam mesmo ser parte indissociável destas. Quando assumem o protagonismo é porque representam qualquer coisa mais forte do que a vontade humana, com um carácter trágico – um trovão, um tiro, um grito...

À medida que os meios técnicos foram permitindo um maior detalhe na representação do som, aumentado a *fidelidade* ao timbre e às variações de intensidade do som original, a utilização dos ruídos foi-se tornando cada vez mais rica e complexa. Por vezes mesmo, demasiado complexa, preenchendo o espaço acústico do filme com um excesso de sons que se tornam redundantes para o sentido do filme.

O espaço acústico do filme criado pelos ruídos não só produz uma impressão de realidade como contribui para estabelecer o clima emocional da cena. Os ruídos servem portanto para criar o ambiente da cena no duplo sentido deste conceito: por um lado, estabelecendo o espaço físico quase táctil em que se passa a acção, por outro lado, criando o *clima* que fornece ao espectador indícios sobre o estado emocional das personagens.

O naturalismo sonoro

No cinema clássico, voz, música e ruídos obedecem a um mesmo princípio de naturalismo, aparentando fazer parte integrante do que vemos no ecrã, encadeando-se uns nos outros durante a mistura, de modo a mascarar a descontinuidade dos planos visuais. O princípio geral é o de uma aproximação da perspectiva sonora à perspectiva visual, como se a câmara fosse o olho e o

microfone os ouvidos de um espectador imaginário (Maxfield, 1930). Simultaneamente o espectador do cinema clássico é um espectador omnisciente, a quem é dado ver e escutar a partir de situações e em perspectivas impossíveis no mundo real. Por outro lado, nem sempre olhos e ouvidos são colocados perante perspectivas coincidentes, o que dá ao espectador um sentimento de ubiquidade.

De toda a falsidade de que é construído o realismo do cinema clássico, a música é o elemento sonoro que mais se afasta de uma ligação ao real e a uma necessidade de sincronismo com as acções visualizadas. Em contrapartida não foge à função geral do som como *suavizador* das bruscas mudanças visuais que acontecem a cada mudança de plano.

A invisibilidade do som liberta-o de algumas limitações que a mediação audiovisual impõe ao visível. Visualmente o filme confina-se a um ecrã. Este rectângulo representa (a duas dimensões) um campo visual limitado relativamente ao que naturalmente a nossa visão poderia abarcar. A nossa visão das cenas é dirigida pela escolha das posições da câmara e da objectiva para cada plano. O ecrã determina assim o espaço visual do filme. Em contraste com a imagem visual, a imagem sonora não é contida pelo ecrã. O microfone não pode limitar o campo audível tal como a câmara limita o visível. Nem tampouco o podem fazer as colunas de som que emitem o som na sala de cinema. Enquanto o enquadramento limita a nossa visão, o som transborda do espaço da representação, que é o ecrã, para o espaço da recepção.

As salas de cinema são construídas de modo a anular toda a acústica própria: é o som que sai dos altifalantes que (re)cria o espaço que o ecrã reduz a um rectângulo na parede. Na sala às escuras alheamos-nos completamente do espaço onde estamos e, sem outra referência visual que não seja o ecrã, deixamos que o som que dele parece emanar nos envolva. Nas últimas décadas o cinema clássico tem explorado esta particularidade do som, desenvolvendo sistemas *surround*, procurando uma cada vez maior imersão do espectador no universo ficcional do filme. O som envolve-nos fisicamente e *puxa-nos* para o mundo que está para lá do ecrã (como Alice para o outro lado do espelho).

Como já referi anteriormente, a imagem visual é sempre uma representação, mais ou menos fiel de objectos físicos existentes. Procede assim a uma transposição duma realidade que são os objectos para outra realidade que é a das imagens projectadas no ecrã. A imagem visual mantém uma certa dose de *materialidade* ainda que diferente da do objecto da representação. O que vemos no ecrã

parece-nos ainda fazer parte duma experiência táctil para além de visual. O som não tem esse carácter concreto. É uma entidade imaterial sem a qualidade táctil que permite distinguir os objectos da sua imagem. A imagem sonora não tem um referente auditivo que não seja o próprio som. O som real não é fisicamente distinto do som ficcional. Como afirmam Elsaesser & Hagener (2010:134-135), “a reprodução mecânica do som resulta, tal como o som original, na difusão de ondas acústicas através do espaço, trazendo de facto uma cópia mecânica em certo sentido mais próxima da repetição do original do que duma reprodução ou representação” .

O som liberta-se do ecrã tão imediatamente como das suas fontes originais. Contudo, isto não quer dizer que o espectador o entenda como desligado do que vê no ecrã. O sentido do som no audiovisual é indissociável da sua relação com as imagens visuais a que aparece ligado. Elas como que oferecem uma forma ao som, que surge então como seu conteúdo. A liberdade do som é relativa ao rectângulo físico do ecrã mas não ao que nele é representado. Na opinião de Altman (1980), a liberdade de que goza o sonoro relativamente ao visual tem várias ramificações no cinema. E exemplifica com as duas provavelmente mais influentes no sentido do filme: "1) a capacidade do som ser ouvido do outro lado duma esquina torna-o o método ideal para introduzir o invisível, o misterioso, o sobrenatural (já que imagem=visível=real); 2) este mesmo poder transporta consigo um concomitante perigo – o som carregará sempre consigo a tensão do desconhecido até que seja ancorado pela visão" (Altman, 1980:74).

4. MÉTODO

No que diz respeito ao desenho do método, o percurso foi sinuoso. Por isso será oportuno contextualizá-lo com a explicação das opções que fui fazendo ao longo do caminho. As escolhas foram condicionadas principalmente por três aspectos da investigação: a literatura de fundamentação teórica, o corpus analisado, e as ferramentas de análise.

Em primeiro lugar, há que deixar claro que a análise é focada no lado da recepção embora as ferramentas apontem para o exame do processo de produção. Manoel de Oliveira afirma repetidamente nas suas entrevistas que os seus filmes só estão terminados quando os espectadores a eles assistem (Oliveira, 2007:3). Não há verdadeiramente sentido para o filme senão no momento da recepção, embora inevitavelmente o acto de o realizar pressuponha uma vontade de que esse sentido seja atingido. Todo o esforço de comunicação carrega em si a vontade de um significado. Este poderá não ser totalmente premeditado ou previsível à partida mas é certamente desejado à chegada. Gomes (2004:95) diz que "o papel do criador, do compositor de representações (o poeta, para Aristóteles) é projectar, prever e organizar estrategicamente os efeitos que se realizarão na apreciação, que são adequados ao seu género de obra".

No seu artigo sobre poética do cinema, Gomes expõe muito claramente as questões que se colocam à análise de um filme e a dificuldade em estabelecer um método para a realizar: "face à ausência de qualquer disciplina hermenêutica capaz de oferecer garantias demonstrativas suficientes para produzir convicção para além do limite do subjectivo e do íntimo, e ainda de qualquer disciplina capaz de oferecer um terreno público e leal para a disputa interpretativa, a análise acaba por apoiar-se inteiramente nas qualidades particulares do analista, ou seja, no seu talento, sua cultura, suas habilitações literárias, sua sorte – ou na falta de todas elas" (Gomes, 2004:87).

Isto é, por muito rigoroso que sejam o método e a colheita de dados, em última instância a interpretação destes dados é inevitavelmente individual e subjectiva. Não podemos fugir às diferenças de bagagem cultural e experiência de vida que existem entre nós espectadores; portanto só é possível ao analista sugerir interpretações prováveis e nunca fazer afirmações definitivas.

Mesmo no cinema clássico, os códigos e convenções com pretensão universalista que facilmente identificamos vão sendo reconfigurados e recontextualizados de filme para filme. "Compreender bem um filme dificilmente pode coincidir com a identificação de uma lei geral da natureza do filme, à luz da qual a peça particular seria nada mais do que o acontecimento específico de um caso universal" (Gomes, 2004:91). Em vez disso "o entendimento de um filme resulta da compreensão daquilo que tem de singular, único e específico" (Gomes, 2004:92).

Como alternativa, Gomes (2004:95-96) defende uma "poética aplicada ao cinema [que] terá de constituir-se como um programa teórico e metodológico" assente em dois pressupostos: (1) "o filme pode ser entendido correctamente se é visto como um conjunto de dispositivos e estratégias destinadas à produção de efeitos sobre o seu espectador", e (2) "um filme não existe como obra em nenhum lugar ou momento a não ser no acto da sua apreciação por qualquer espectador". Propõe a poética como alternativa à hermenêutica, mais usual na análise filmica. Na tradição dos estudos literários a distinção entre as duas está em que "a poética começa pelos significados ou efeitos constatados e pergunta como eles são atingidos" e "a hermenêutica, por outro lado, começa pelos textos e pergunta o que eles significam, procurando descobrir novas e melhores interpretações" (Culler, 2000:61). Na abordagem poética há que manter uma atitude crítica em relação ao filme que se analisa, focando-nos no que efectivamente ele nos dá a observar e a escutar, mantendo em segundo plano quaisquer conjecturas sobre as intenções prováveis do cineasta.

Segundo Gomes (2004:100-101), são três os tipos de efeito do filme sobre o espectador, cada qual implicando um diferente modo de organização do material que compõe o filme: (1) "composição estética (de *aisthesis*, sensação), no sentido de que aqui os meios e os materiais são estruturados para produzir efeitos sensoriais"; (2) "composição comunicacional, pois meios e materiais são organizados para produzir sentidos"; (3) "composição poética", em que os "recursos, meios e materiais são agenciados para produzir efeitos emocionais ou anímicos no espectador". Nesta última modalidade, "os materiais não se estruturam para produzir uma sensação mas um sentimento; não se organizam para fazer emergir uma ideia ou uma noção, mas para gerar um estado de espírito, um estado de ânimo" (Gomes, 2004:101).

A minha investigação e análise focam-se sobretudo na segunda modalidade, ou seja, no modo como os elementos que compõem o filme – e com mais evidência os sonoros – são seleccionados e organizados com a finalidade de produzir sentido.

4.1. A QUESTÃO DA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Já anteriormente referi a dificuldade em encontrar o enquadramento teórico para a minha investigação sobre o som no audiovisual. A análise das imagens visuais – que, por exemplo, tem merecido da semiótica social estudos muito citados (Kress & Leeuwen, 2006; Leeuwen & Jewitt, 2008) – não tem sido devidamente acompanhada do estudo das imagens sonoras.

À partida para a investigação, fui assim confrontado com a escassez de literatura sobre a temática do som na comunicação, e particularmente sobre o seu papel no audiovisual, de onde pudesse retirar um método mais ou menos definido e adequado ao que queria investigar.

Se esta falta de referências implicava alguma insegurança, por outro lado libertava-me de preconceitos, permitia-me abordar os filmes da forma mais ingénuo possível, sem ideias feitas quanto a resultados expectáveis. Em vez de procurar respostas, seria essencial estar aberto às questões que a análise viesse colocar. Como afirma Tarín (2006), não se pode verdadeiramente seguir um método ou "aplicar cegamente uma teoria" quando se analisa o audiovisual. Segundo este autor há subjacente à análise cinematográfica um "princípio de indeterminação", que deriva da "necessidade de interpretar e da contradição inerente à impossibilidade de atribuir uma verdade certa às suas conclusões" (Tarín, 2006:3). A teoria torna-se deste modo um *pau de dois bicos*, que pode levar a uma análise enviesada quando a tentação de encontrar essa "verdade certa" leva ao menosprezo de algum aspecto menos óbvio ou menos adequado à interpretação que mais agrada ao analista. Em certa medida, quanto menos ferramentas, menos escolhos, menos viés, menos pré-conceitos. Correndo o risco de nos perdermos, há que estar aberto ao que o objecto de estudo nos solicita, a embarcar numa travessia cujo destino se desconhece.

Parti então para a análise dos filmes de Manoel de Oliveira com as ferramentas teóricas e práticas que faziam parte da minha bagagem cultural, alimentada pela experiência de fazer cinema e pelas leituras sobre a problemática do som realizadas ao longo da vida. Procedi a uma releitura da literatura sobre som no cinema que já razoavelmente conhecia, para relembrar os conceitos e encontrar as ferramentas para a análise, deixando que a própria análise levantasse as questões que convocariam novas leituras exigidas para lhes responder. Estas novas leituras foram sendo realizadas à medida das necessidades que surgiam durante a investigação, sobretudo para clarificar ou aprofundar conceitos úteis para a verbalização dos resultados da análise dos filmes.

4.2. A QUESTÃO DO CORPUS

No centro desta investigação está a análise dos filmes realizados por Manoel de Oliveira. Propus-me analisar toda a sua cinematografia, procurando identificar os aspectos mais interessantes, mais relevantes e distintivos que caracterizam a componente sonora dos seus filmes. O objectivo não foi fazer uma contribuição definitiva para o estudo do cinema de Manoel de Oliveira mas apenas chamar a atenção para o papel do sonoro na produção de sentido na sua obra.

A opção de incluir todos os filmes realizados por Manoel de Oliveira até à data e não seleccionar um corpus mais reduzido, preferindo uma análise transversal em vez de outra mais em profundidade, prendeu-se com a vontade de querer detectar tudo o que no som pudesse ser recorrente e eventualmente configurar um "estilo aural" (Weis, 1982), materializado num modelo pessoal de "composição" (Gomes, 2004) dos elementos sonoros. Em certa medida – num âmbito limitado ao foco sobre a dimensão sonora dos filmes – a questão colocada aproxima-se daquela enunciada por Bordwell (1989:371) como a primeira da sua “poética histórica”: “ Quais são os princípios segundo os quais os filmes são construídos e por que meios atingem certos efeitos?”. O objectivo não era tentar uma interpretação do sentido dos filmes mas sim descobrir os princípios que orientam a respectiva construção sonora.

Seleccionar um corpus constituído por obras distanciadas no tempo ou, em alternativa, localizadas numa época muito delimitada, acarretaria, por seu lado, o risco de conduzir a uma compreensão distorcida do que é o seu cinema. Seria o mais provável face à evidente matriz experimentalista de Manoel de Oliveira, que não se agarra a receitas comprovadas e antes procura novos modos de expressão de filme para filme.

Corpus extraordinário, a obra de Manoel de Oliveira pode intimidar pela sua extensão no tempo e pela quantidade de filmes realizados. Mas é sem dúvida motivadora, pela sua cronologia quase sincrónica com a própria história do cinema – a filmografia de Manoel de Oliveira inicia-se na década do advento do cinema sonoro (*Douro, Faina Fluvial*, 1931) e mantém-se até à actualidade. A ter optado por uma análise em profundidade bastariam dois ou três filmes – como *Amor de Perdição*, *O Meu Caso* ou *Os Canibais*, que sempre ficaram retidos na minha memória como obras cuja originalidade se alicerça fortemente no papel outorgado ao som – para estar certo de ter escolhido um corpus de análise interessante e mais do que suficiente para fornecer material bastante para

várias teses.

Em vez da profundidade optei pela transversalidade, com o objectivo de identificar os processos de construção e as funções atribuídas aos elementos sonoros que, pela sua recorrência, pudessem eventualmente revelar algum modelo de composição (Gomes, 2004) característico a Manoel de Oliveira. É lugar comum afirmar-se a sua competência no campo da fotografia de cinema, mas praticamente desconhecidas as suas competências em matéria de áudio. Convém aqui esclarecer que também não foi intenção da minha investigação esclarecer esta dúvida. Embora inevitavelmente a questão tenha surgido, a sua resposta obrigava a sair do âmbito da análise dos filmes em si e abordar tanto o próprio processo como os agentes envolvidos na produção, assuntos que não faziam parte dos objectivos desta tese.

Sem qualquer previsão quanto a resultados, não parti para o trabalho com o intuito de demonstrar quaisquer convicções que tivesse sobre a importância atribuída ao som por Manoel de Oliveira. A minha única ambição foi (e é) dar alguma *visibilidade* (leia-se *audibilidade*) ao que se passa a nível sonoro nos seus filmes, tomando-os como exemplo demonstrativo do poder e da relevância do som para a produção de sentido no audiovisual, questão esta que é a motivação primeira deste trabalho.

4.3. A QUESTÃO DAS FERRAMENTAS

À falta de ferramentas específicas, recorri às que me são familiares, e que resultam da minha experiência docente e da prática continuada na construção sonora do audiovisual. São conceitos que provêm do vocabulário dos profissionais do som cinematográfico, e que começaram a ter um uso académico e científico quando foram adoptados por Chion e pelos investigadores de estudos filmicos. As novas leituras sugeridas pelas questões levantadas pela análise dos filmes levaram-me a mais alguns conceitos que serviram para completar essa mesma análise e sobretudo para estruturar a reflexão que levou às conclusões. O uso de um mínimo de conceitos foi também suscitado pela vontade de utilizar uma linguagem não excessivamente específica da técnica áudio que, por não ser do conhecimento geral, iria dificultar a leitura deste trabalho. Tentei assim um equilíbrio entre o que é exigível de um trabalho académico, com a necessidade de fundamentação do que nele se afirma, e a sua legibilidade por quem não possui conhecimentos da chamada engenharia de som.

Definido o sonoro dos filmes de Manoel de Oliveira como objecto de estudo, ainda assim o assunto poderia tornar-se demasiado vasto. Optei por analisar o som tal como o podemos ouvir nos filmes – montado, filtrado, misturado – na sua relação com as imagens no ecrã. Parti do princípio de que o filme é uma construção feita de imagens sonoras e visuais e de que são essas imagens em si que devem ser objecto da análise, e não os objectos e os eventos que elas supostamente representam. Esforcei-me por não me deixar envolver nas narrativas que vão construindo, como é comum quando assistimos a um filme sem a preocupação de o analisar. De passagem, vale a pena referir que nos filmes de Manoel de Oliveira isto não é muito difícil, pois ele não procura no espectador esse envolvimento emocional (ou emocionado).

Analicamente *desmontei* os filmes nos seus elementos constituintes, tentando dar conta do modo como se articula sonoro com visual, e cada elemento sonoro com os que com ele são síncronos ou o precedem, ou lhe sucedem. Para cada som anotei também as eventuais alterações (efeitos) em relação ao presumível original.

As anotações técnicas revelam apenas a estrutura, se não forem relacionadas com o sentido que entendemos no filme. É neste pormenor que reside a dificuldade do método: saber como uma acção tão pessoal e portanto tão subjectiva, como é atribuímos um sentido ao que observamos e escutamos, se enquadra numa análise que se quer científica.

Em resumo: depois de uma primeira fase de leituras (e sobretudo releituras) escolhi as ferramentas usadas. Após uma primeira análise, seguiu-se uma fase complementar de leituras, em resposta às questões nela suscitadas. Com os esclarecimentos proporcionados pelas novas leituras, procedi à revisão da análise e à elaboração das conclusões. Efectivamente, o processo não foi tão linear como aqui enunciado, tendo havido sempre leituras em paralelo com a fase de análise e mesmo durante a redacção final do trabalho. Julgo que esta não linearidade é inevitável, e que é sempre necessário tomar o método como um guia e nunca como dogma. Sobretudo quando se trata de processos artísticos, sempre diferentes e nos quais vários agentes estão implicados, como acontece no cinema.

4.4. PRÓS E CONTRAS DE *OUVER* OS FILMES EM CÓPIAS DIGITAIS

Ao partir para esta investigação não coloquei a hipótese de assistir a todos os filmes numa sala de cinema, nas condições em que normalmente o fazemos. Sabia das dificuldades logísticas de tal empreendimento: a grande extensão da obra, a dificuldade em conseguir as projecções e as obrigatórias deslocações à capital. Sobretudo sabia que não poderia, como fiz, analisar os filmes plano a plano, voltar atrás ou ir à frente, escutar uma e outra vez todos os sons, tirar todas as dúvidas sobre o que realmente acontece a cada momento de cada filme.

Sabia igualmente que ao assistir aos filmes num sistema caseiro perdia a dimensão do ecrã e a acústica da sala de cinema. A dimensão do ecrã seria o menos relevante para o caso, uma vez que a informação visual estaria lá toda, apenas numa escala menor, e não seria objecto de análise em si. No que diz respeito ao som, as distinções são mais significativas: as dimensões da sala de cinema obrigam a uma maior amplificação do som e o efeito da reverberação é maior. Daqui resulta uma diferente percepção das variações dinâmicas, e um som mais *seco* (menor reverberação) e detalhado relativamente ao que escutamos na sala de cinema. Esta distinção teria sido compensada por uma diferente mistura, feita especificamente para a edição em DVD e destinada à apreciação numa sala de estar, coisa que não me parece que aconteça para as edições dos filmes portugueses em geral.

A perda do efeito da sala de cinema parece-me aceitável por duas razões: a primeira, é que a minha análise se centrou na construção sonora dos filmes de Manoel de Oliveira e na articulação do sonoro com o visual na produção de sentido daí resultante; a segunda, é que o efeito de sala só é verdadeiramente explorado pelos filmes espectáculo, de grande acção e que tiram partido do *surround*, o que não é de todo o caso dos filmes de Manoel de Oliveira, em que nem sequer a estereofonia é explorada.

Por outro lado, a análise não teve o propósito de avaliar a qualidade da realização áudio dos filmes. De facto, confrontei-me com a inferior qualidade técnica de algumas das cópias com que trabalhei, mas isso foi ultrapassado pela repetição da escuta das passagens que me suscitaram alguma dúvida todas as vezes necessárias. Afinal o que me interessou na análise foi a intenção comunicacional dos elementos sonoros presentes, e só nessa medida tive em conta as suas características individuais – mais especificamente: se soam naturais ou se, pelo contrário,

evidenciam ter sido tecnicamente alterados. Para estes últimos coloca-se a questão de descobrir que possível intenção motivou essa alteração.

Estes argumentos não me impedem de assinalar a minha decepção perante a fraca qualidade áudio de algumas versões em *DVD*. Destaco aqui pela negativa a versão de *O Passado e o Presente*, cujo som é praticamente inaudível. Não se espera dos filmes de Manoel de Oliveira o primor técnico áudio dos filmes de Hollywood: sabemos que é um cinema artesanal, manufacturado, não dispõe dos mesmos meios técnicos sofisticados e, acima de tudo, não tem os mesmos objectivos ou pretensões artísticas nem comunicacionais. Mas tudo isto não justifica o pouco cuidado de algumas edições, sobretudo no que diz respeito à qualidade do áudio que apresentam.

Mesmo fazendo opção pelo uso de versões digitais, angariar cópias de todos os filmes de Manoel de Oliveira não foi tarefa fácil e levou alguns meses. Uma boa parte deles está disponível em *DVD* – genericamente os realizados a partir dos anos 80 do século XX. Não existem edições de filmes anteriores, com a excepção de *Douro, Faina Fluvial* e de *Aniki Bóbo*; *O Acto da Primavera* foi editado já durante a escrita deste texto; *Amor de Perdição* não teve ainda edição, apesar de há muito anunciada pela RTP. O acesso a cópias dos filmes sem edição *DVD* foi tarefa árdua e demorada. A qualidade das que consegui é muito variada mas na maioria bastante fraca. Algumas são transcrições digitais de gravações caseiras feitas em VHS de emissões televisivas.

Fundamentalmente preocupada com as questões pragmáticas e operacionais, a minha argumentação contraria a opinião expressa por Manoel de Oliveira (2001:159) de que o cinema "é a projecção num ecrã ao fundo numa sala e diante de uma plateia, tendo por trás desta uma cabine com máquinas de projecção, o que faz do cinema um acto social". Embora os filmes de Manoel de Oliveira sejam realizados com esse objectivo, o certo é que considerar a sala de cinema como único local onde o filme pode ser usufruído já não está de acordo com a prática generalizada no quotidiano. Nas últimas décadas o modo de assistir a um filme alterou-se radicalmente. Com o *home cinema* e o *streaming* – da *cassete* vídeo ao *Bluray* e todos os mais formatos digitais –, a *audiovisão* do filme já não está sujeita a uma (crono)lógica linear que fazia do acto de assistir a um filme um acontecimento efémero. Hoje podemos simular uma sala de cinema em nossa própria casa, com qualidade visual e sonora equiparável – se não superior – à que temos numa sala pública. Perdemos a envolvente formada pelo público na sala às escuras? Com certeza. Mas, não foi sempre a fruição do filme um acto solitário?

Em contrapartida ganhamos novas potencialidades: podemos ir à frente e voltar atrás num filme como fazemos num livro, podemos transportar o filme tão facilmente como este e, se não nos importarmos muito com o meio envolvente, assistir ao filme em qualquer lugar. Para mais, a oferta é aparentemente infinita: as edições comerciais multiplicaram-se exponencialmente com o sucesso do *DVD*, e na *internet* vários sites disponibilizam a qualquer hora todo o género de filmes: mesmo àqueles que há vinte anos só eram acessíveis em cinematecas.

4.5. O QUE FOI ANALISADO NOS FILMES

O processo de análise dos filmes de Manoel de Oliveira foi um exercício de *audiovisão*, em que os sons foram escutados tendo sempre em conta a sua relação com as imagens visuais, mas abstraíndo-me o mais possível de qualquer preocupação com os acontecimentos narrados. Abordei-o como o inverso da construção técnica, identificando os recursos próprios do filme, com especial incidência no que diz respeito à sua dimensão sonora, *desmontando-a* nos seus elementos constituintes.

Este processo permitiu enumerar os objectos sonoros de cada filme e perceber as suas articulações: 1) no eixo vertical (ou sincrónico) da mistura de sons e da respectiva relação com as imagens visuais; 2) no eixo horizontal (diacrónico) na sucessão de objectos sonoros.

Em relação a cada objecto sonoro foi dada atenção aos seguintes dados: 1) tipologia: voz, música, ruídos; 2) processo de captação: directo ou pós-sincronizado; 3) efeitos sofridos: amplificação, igualização, reverberação, distorção, etc...

Na relação vertical foram anotados: 1) a relação hierárquica entre sons estabelecida pela mistura; 2) o sincronismo (ou falta deste) com as imagens visíveis no ecrã (aparente na ilusão de que o som provém de dentro de campo, fora de campo, ou é *off*); 3) prolongamento do sonoro para além e aquém do plano visual a que é síncrono; 4) localização do ponto de escuta em relação ao ponto de vista.

Na relação horizontal foi analisado 1) o modo de sucessão dos objectos sonoros: transição por corte, fundido ou encadeado; 2) o desfasamento entre as transições dos três tipos de objectos

sonoros.

Desde cedo, a reflexão que ia fazendo suscitou a necessidade de ter um padrão de referência, não como termo de comparação para os filmes de Manoel de Oliveira, mas para me localizar em relação ao vocabulário a usar e para organizar o raciocínio. Tomei como padrão o cinema clássico, que há muito se estabeleceu como modelo dominante na produção cinematográfica e audiovisual em geral. A medida em que os filmes de Manoel de Oliveira se aproximam ou afastam deste modelo ajudou-me na verbalização das anotações realizadas.

5. ESTUDO DE CASO: MANOEL DE OLIVEIRA

5.1. OS FILMES

“A obra de Manoel de Oliveira é um objecto de estudo desconcertante. Terrível objecto é esta obra. Não tem direito nem avesso: por qualquer lado que a tomemos, reenvia-nos sempre à mesma improbabilidade quanto à sua origem e às vias que ela seguiu. Leiamo-la do princípio para o fim, ou do fim para o princípio, ela mantém-se sempre irredutivelmente paradoxal, voluntariamente contraditória” (Preto, 2011:12).

É irresistível citar este excerto da tese de António Preto, em que tão bem resume toda a dificuldade que encontra quem decide estudar o cinema de Manoel de Oliveira. Obra improvável, que "o país não merecia mas em que assentará no futuro, como em poucas mais, o merecimento de Portugal" – se a profecia de João Bénard da Costa (citado em Andrade, 2008b:5) se realizar –, a filmografia de Manoel de Oliveira promete grandes obstáculos a qualquer tentativa de teorização que a pretenda explicar. O primeiro será a sua diversidade, que torna difícil a selecção de um corpus reduzido de filmes que se possam tomar como exemplo representativo da generalidade da obra – que é caracterizada pela originalidade e pela busca permanente de novas formas de fazer cinema.

No avesso da dificuldade está o fascínio da sua singularidade. A longevidade de Manoel de Oliveira e a extensão da sua obra cinematográfica fazem desta uma espécie de concentrado da história do cinema, de Edison e dos irmãos Lumière aos nossos dias. Se por um lado o cinema de Manoel de Oliveira parece não se enquadrar na história convencional do cinema, simultaneamente manifesta conter em si todas as etapas que definem essa história desde o chamado *cinema primitivo* até à actualidade.

“Esta extraordinária longevidade faz da sua obra um observatório privilegiado das mutações que o cinema conheceu ao longo do século XX, mas também um espaço onde as diferentes orientações que foram definindo esta arte, se opõem, se completam, se sintetizam. (...) O mesmo é dizer que se o cinema oliveiriano nos dá a ver, na sua linearidade irregular, os carris que conduziram a sétima arte à sua configuração actual, ela transporta na bagagem a experiência acumulada ao longo dessa viagem” (Preto, 2011:12).

Cada novo filme é um acontecimento inesperado, que parece nada ter em comum com o anterior, trocando as voltas a quem procura uma lógica de continuidade na sua obra. Os filmes vão surgindo diversos, na forma como no conteúdo. Quando se espera o prosseguimento do caminho para que um deles aponta, Manoel de Oliveira *muda de agulha* e vai noutra sentida, experimentando outro tema e um diferente modo de o filmar. Previamente a uma análise mais profunda, o que se evidencia como regular na obra de Manoel de Oliveira é ela apresentar simultaneamente características da vanguarda e do primitivo, conciliadas naquilo que só posso designar como um cinema *radical*, no sentido de nunca ter perdido a ligação à raiz. Isto parece um paradoxo, mas quem pode ser mais vanguardista do que alguém que utiliza um meio novo ou, quando este já não o é, continua a procurar formas desconhecidas de o explorar?

A radicalidade é uma necessidade defendida pelo próprio Manoel de Oliveira. Em várias entrevistas compara o cinema a uma árvore de que os realizadores são as folhas. "Mas o que sustenta a árvore não são os ramos, são as raízes. E se tirarem as raízes, caem as folhas" (Oliveira *in* Andrade, 2008:44). É talvez este radicalismo, tão incharacterístico neste país de *brandos costumes* e de horizontes tacanhos, que levou João César Monteiro (1981:74) a afirmar ser Manoel de Oliveira "um cineasta demasiado grande para o tamanho" do país. Muito antes disso Paulo Rocha (1981:7) classificava Manoel de Oliveira de "primitivo genial", dando conta de como os seus filmes parecem pertencer à infância do cinema, quando neste ainda não estava entranhada a ideia de espectáculo, e antes de se tornar quase exclusivamente um cinema de trucagens e ilusões. Para Sales (2010:103), "ao negar o carácter narrativo tradicional do cinema clássico – modelo Griffithiano, por exemplo – Oliveira se apropria de elementos estéticos alheios à 'especificidade' da linguagem cinematográfica e que são antecessores ao cinema, como a palavra retórica da literatura e o artifício do teatro". De facto, os filmes de Manoel de Oliveira nunca deixaram de pertencer ao outro lado do cinema: o de testemunho da realidade; mesmo se essa realidade é a da ficção, a das convenções que fazem da vida em sociedade um permanente teatro. Em certa medida o cinema de Manoel de Oliveira representa uma história do cinema alternativa, a de um cinema que tivesse tomado um outro caminho.

"Dito isto, se Manoel de Oliveira é hoje o único realizador que apanhou o comboio dos irmãos Lumière para atravessar todas as transformações que fizeram o cinema, se é também aquele cujo olhar foi directamente formado por esse trajecto, os seus filmes condensam e reinventam este itinerário sempre em formação, sempre a refazer de outra maneira" (Preto, 2011:13).

Primitivismo que tampouco significa qualquer apego ao tempo do *mudo*, muito menos a uma concepção do cinema como arte visual. Para Manoel de Oliveira não se pode

"confinar o cinema a imagens em movimento quando a evolução do cinema durante mais de um século, e mais de meio século depois de ter ganho o som e a cor, depois de ter adoptado estes fundamentais elementos, de os ter adquirido com plena legitimidade, depois de terem ganho uma autonomia própria e de serem eles o que mais aproxima o cinema duma realidade concreta, em que o som é, justamente, o elemento que verdadeiramente reclama movimento, pois, sem este, o som não existe, enquanto a presença da imagem não depende do movimento, uma vez que é dela apenas um complemento extra, e não depende do movimento para que possa existir, como o prova à exaustão, por exemplo, a pintura" (Oliveira, 2001:158).

Primitivo porque pioneiro, que nunca deixou de o ser, que pela sua longevidade pôde presenciar a história do cinema quase desde o nascimento até ao momento em que se anuncia o seu fim (com o digital ameaçando a eliminação da película), sem nunca perder a noção da génese, da raiz. Primitivo também na medida em que os seus filmes apresentam características que Gunning (1989:5) detecta no cinema das origens: a "relativa autonomia do plano" e a "manutenção de um ponto de vista único", constituindo "um modo particular de se dirigir ao espectador".

Se Manoel de Oliveira está ligado à infância do cinema é apenas por dela ser contemporâneo. E se alguma coisa nos parece infantil isso vem da sensação que temos de que cada um dos seus filmes é o primeiro, sempre revelando universos novos que ele vai descobrindo. É evidente nos seus filmes e no discurso patente nas entrevistas, que ao longo dos anos foi dando, que o realizador além de cineasta é cinéfilo e sempre se interessou por conhecer o cinema que se foi e vai fazendo. E com certeza o conhece como ninguém, por ter assistido em primeira mão a quase todas as fases e inovações por que tem passado nesta sua existência de mais de um século.

"Tenho um conhecimento da evolução do cinema tão grande que não posso regressar com a mesma inocência. Cada vez que se regressa, regressa-se completamente diferente, e à medida que se avança, avança-se de modo diferente. Se retomo o velho, retomo-o com os olhos de hoje. está aí a diferença" (Oliveira *in* Baecque & Parsi, 1999:128).

Embora os filmes de Manoel de Oliveira sejam usualmente *arrumados* sem grande hesitação nas duas categorias tradicionais de ficção e documentário, é difícil definir exactamente onde uma começa e a outra acaba. Não é tanto a questão de saber até que ponto os documentários são

encenados, porque não há documentário que não o seja (quanto mais não seja, na medida em que o cineasta escolhe um ponto de vista e um ponto de escuta, e organiza a montagem que oferece ao espectador). É mais a sensação de que, quando assistimos a um filme de ficção de Manoel de Oliveira, estamos afinal perante o documentário de uma encenação. Isto obriga o espectador a uma atitude diferente da que geralmente assume perante um filme de ficção, que é a de receptividade e de empatia com as personagens. Manoel de Oliveira não deixa que o actor se torne na personagem, e inibe o espectador de qualquer intimidade com esta.

Outro princípio, por várias vezes e de diferentes formas afirmado por Manoel de Oliveira, que marca os seus filmes, é a noção de que o cinema é uma coisa sem importância e que o importante é a humanidade. Segundo Manoel de Oliveira, o cinema deve referir-se à humanidade e não a ele próprio. Para Manoel de Oliveira, o cinema é uma vaidade, e só tem valor se reflectir sobre a vida e as acções humanas. O realizador deve servir-se da tecnologia cada vez mais sofisticada que tem ao seu dispor apenas na medida em que é posta a este serviço. Isto pode explicar a aparente falta de sofisticação técnica dos filmes de Manoel de Oliveira, que não se deixa conduzir por seduções e virtuosismos técnicos que tão vulgarmente definem pretensas vanguardas. O papel do cinema não é, para Manoel de Oliveira, o de produzir uma simulação que nos arrasta para uma realidade virtual, mas uma forma de fazer-nos ver e escutar a verdadeira realidade. Nem os filmes servem para dar respostas. Devem servir para colocar-nos perante as questões: sobretudo aquelas que nem sabíamos existir.

“Na vida não há explicação para nada. As coisas são assim... Nas obras de arte deve ser igual... Elas não devem explicar nada. Elas são assim. De facto, elas são assim. É a nós que cabe tirar conclusões. As interpretações são múltiplas e a sua riqueza aumenta com as interpretações, com as inúmeras interpretações e visões. Quando a coisa se esclarece, empobrece. Revela-se o segredo. O segredo perde todo o seu valor” (Oliveira, 2008:99; citado em Preto, 2011:134).

Característica marcante e muito sublinhada dos filmes de Manoel de Oliveira é presença da literatura, que é aliás o tema da extensa tese de Preto (2011), *Manoel de Oliveira, Cinéma et Littérature*. Neste campo também a obra de Manoel de Oliveira é de uma extrema originalidade. Não se limitando a adaptar ou adoptar as narrativas literárias, faz da literatura matéria dos seus filmes, pondo os actores a dizer o texto literário tal como está escrito ou mostrando as próprias páginas do texto manuscrito ou impresso. Para Manoel de Oliveira (2001:159), "a palavra consubstancia já, em si, imagem, movimento e acção" e por isso legitimamente pertence ao cinema. O modo como os

actores dizem o texto literário, sobretudo o dos diálogos, tem sido talvez um dos temas mais polémicos, sujeito a críticas e pesando na interpretação dos filmes de Manoel de Oliveira. Geralmente o cineasta é acusado de não saber dirigir actores, por estes dizerem os diálogos de um modo não naturalista e não coloquial, muito distante do modelo a que o cinema clássico nos habituou. O modo de enunciação é um dos aspectos analisados neste trabalho.

A receptividade ao cinema de Manoel de Oliveira passou da pateada da primeira exibição de *Douro, Faina Fluvial* à mais recente aprovação unanimada, que faz lembrar a história *O rei vai nu*. Desde que Manoel de Oliveira, pela sua longevidade improvável e fama *no estrangeiro*, se tornou um incontornável ícone da cultura nacional, muito dificilmente alguém se habilita a uma apreciação crítica dos seus filmes, muito especialmente se essa crítica tem alguma probabilidade de ser negativa. Não faço ideia se aqueles que nos últimos anos lhe têm promovido homenagens e concedido condecorações e doutoramentos *honoris causa* alguma vez assistiram aos seus filmes, ou pelo menos a um ou outro. O cinema de Manoel de Oliveira é, para a maioria, sobretudo invisível, não porque não se possa ver, mas porque *não há pachorra* para um cinema que nos põe a pensar em vez de nos incentivar a comer pipocas e beber qualquer *cola*. É nisto que encontro o paralelismo com a história tradicional. Não que Manoel de Oliveira de algum modo se possa identificar com a personagem do rei, mas indubitavelmente pela atitude dos adutores que louvam o que não vêem. Como afirma Lemière (2012:32), "Oliveira não deixou de pagar, em termos de julgamento estético, e sobretudo em Portugal, o preço da sua via exigente e solitária".

Concedo isto: assistir a um filme de Manoel de Oliveira não é uma tarefa fácil. Não o é porque o seu cinema exige uma atitude crítica e activa, muito diferente daquela outra passiva e acrítica que o cinema clássico nos pede. Manoel de Oliveira é um cineasta vanguardista, que nunca se preocupou em obedecer nem às formas nem aos conteúdos de qualquer *modelo* de cinema. Cada novo filme pede um novo olhar e uma nova escuta. Nada nos garante que o mesmo enquadramento ou o mesmo som procurem o mesmo sentido de um filme para outro. Esta é uma das razões porque não é possível abordar os filmes de Manoel de Oliveira usando como modelo o tipo de análise que tem sido praticada para o cinema clássico. Manoel de Oliveira não só não segue modelos alheios como foge constantemente aos que tenta impor a si mesmo, estabelecendo uma regra num filme para logo no seguinte a subverter. "Quando começo um filme, tenho de inventar uma teoria particular, para meu uso pessoal. Preciso de uma teoria e, curiosamente, para cada filme eu encontro uma teoria diferente que se ajusta ao meu objectivo" (Oliveira, 2001:165).

No que diz respeito à componente sonora dos filmes de Manoel de Oliveira, pouco se tem dito ou escrito e também pouco se tem inquirido o cineasta. Para além das questões, que já mencionei, da dicção dos actores e do carácter literário dos diálogos, ou de raras abordagens à utilização da música – nomeadamente as de João Paes (2001) e de Philippe Roger (2008) –, são muito poucas e vagas as referências ao som. A utilização dos ruídos parece ter sido totalmente ignorada até ao momento. A distinção evidente entre o modo como Manoel de Oliveira emprega o som nos seus filmes e o uso padronizado que podemos escutar quotidianamente em todos os media audiovisuais, parece passar totalmente despercebida. Nem o facto de Manoel de Oliveira ser o autor de um filme-ópera original – *Os Canibais* – mereceu especial destaque, a não ser pelo facto de constituir um acontecimento raro. E os diálogos às avessas ou o plano da coluna de som em *O Meu Caso* terão sido tomadas por excentricidades sem significado especial. Como creio que os críticos e os analistas não são surdos, só posso concluir que não consideram a construção sonora determinante para o sentido de um filme. Desejo poder contrariar esta tendência e indicar pelo menos algumas das contribuições do som para o sentido dos filmes de Manoel de Oliveira. Mesmo que o uso de uma música ou ruído específico tenha sido decidido apenas na fase de montagem, os filmes soam tão rigorosos e depurados como rigorosos e depurados reconhecidamente são os enquadramentos e a colocação dos actores dentro deles.

5.2. ANÁLISE

Neste capítulo faço um resumo da análise de cada um dos filmes de Manoel de Oliveira. É uma selecção de apontamentos do que considero mais relevante no que diz respeito ao uso do som, que de modo nenhum esgotam tudo o que anotei durante a análise, e ainda menos correspondem ao resultado de uma escuta exaustiva que uma investigação mais em profundidade exigiria. Fosse esse o caso, cada um dos filmes forneceria pelo menos assunto para um capítulo próprio.

Em complemento dos resultados da minha análise, incluí o contributo de outros autores. A sua inclusão ajuda a esclarecer o processo da criação dos filmes, e corresponde à intenção de tornar a exposição dos resultados (inevitavelmente com alguma dimensão interpretativa) menos subjectiva.

Douro, Faina Fluvial (1931, 1934, 1994)

Por ter sido realizado como um filme mudo (numa época em que o sonoro praticamente está já estabelecido como norma) aparentemente não mereceria menção numa investigação sobre o papel do som. Mas a versão muda só foi exibida uma vez, e são hoje conhecidas apenas as versões musicadas. Não há notícia da sobrevivência de alguma cópia da versão original muda, estreada em 1931 e que foi a primeira das três versões de que há conhecimento. Segundo o próprio, Manoel de Oliveira tentou aproximar-se desta primeira versão ao fazer uma nova montagem do filme, na terceira e última (definitiva?) versão – sonorizada com a composição musical de Emmanuel Nunes *Litanies du feu et de la mer*, interpretada pela pianista Alice Ader. Em 1934, o filme foi exibido no circuito comercial, como complemento ao filme *Gado Bravo* de António Lopes Ribeiro. “O filme tinha sido sonorizado, o que lhe alterou ligeiramente o ritmo” (Costa, 1978:60). Entre 1934 e 1996 (data da estreia desta última versão) apenas foi exibida a versão sonorizada com música “adaptada” (segundo indica o respectivo genérico) pelo compositor Luís de Freitas Branco.

O que logo se destaca em *Douro, Faina Fluvial* é o facto de em ambas as versões sonoras apenas música ser usada na sonorização, e em ambos os casos ela não ter sido composta especificamente para o filme. Embora tenha data posterior à realização do filme, a música de Emmanuel Nunes não foi composta especificamente para este, e como tal preexiste à versão de *Douro, Faina Fluvial* em que foi utilizada. A música de Freitas Branco é uma adaptação mais ou menos elaborada de temas da música popular portuguesa, e portanto também não se pode considerar verdadeiramente original do filme. A música de Freitas Branco adaptou-se ao filme já montado num processo que é comum no cinema mas que aparentemente fugiu ao controle de Manoel de Oliveira (o convite ao compositor deve-se a António Lopes Ribeiro que promoveu a primeira exibição do filme) e que o obrigou mesmo a fazer pequenas alterações à montagem original.

Nesta versão de 1934 sente-se alguma dissonância entre o que se vê e o que se ouve. A impressão que tenho é a de que o compositor ou não entendeu o *espírito* do filme, ou então quis conceder-lhe uma tonalidade consentânea com a época e o público a que esta versão se destinava originalmente. Convém lembrar que a primeira apresentação de *Douro, Faina Fluvial* (mudo, em 1931) foi objecto de pateada do público e teve uma recepção positiva apenas por parte da crítica estrangeira presente. O contraste provocado pela música sente-se especificamente a três níveis, embora não de modo constante: 1) não respeita o ritmo da montagem visual, apresentando um ritmo mais lento

que ameniza a rapidez de algumas sequências; 2) é uma música que soa *antiquada* ou pelo menos *conservadora* num filme que deve considerar-se vanguardista para a época, sobretudo no nosso país, uma música em que predominam a harmonia e a melodia, contrariando uma montagem em que predominam o ritmo e a dinâmica; 3) é uma música *ao gosto burguês* que usa a composição de origem popular para dar um tom folclórico e ligeiro à vida do *povo* que é objecto do filme quando o que Manoel de Oliveira mostra é sobretudo a dureza dessa vida (embora com sentido de humor). No conjunto, a música de Freitas Branco *adocica* toda a crueza (e mesmo violência) de muitos momentos do filme, incutindo uma narrativa diferente da que é aparente na montagem visual e que retira a esta alguma da sua poesia.

A mais recente versão de *Douro, Faina Fluvial* resulta de uma nova montagem realizada por Manoel de Oliveira *sobre* música de Emmanuel Nunes. Quer isto dizer, em primeiro lugar, que Manoel de Oliveira usou uma composição musical já sua conhecida, numa interpretação previamente registada em disco e, em segundo, que a considerou adequada ao seu filme e, mais especificamente, concordante com a sua concepção original (ou pelo menos com a sua recordação desta). Montar um filme *sobre* uma música (ou outra composição sonora) implica aceitar o modo como as características desta (ritmo, melodia, timbre, ...) vão determinar a forma final do próprio filme. Ao contrário do que parece ter acontecido com a anterior versão sonora, tanto a música como a alteração da montagem resultam duma decisão amadurecida de Manoel de Oliveira.

Esta última versão de *Douro, Faina Fluvial* parece mais coerente e clara quanto ao que afirma. A música de Emmanuel Nunes dá tom ao filme sem lhe impor uma narrativa, funcionando sobretudo como um comentário, por vezes como contraponto. Ao assistir a esta versão vem à lembrança o conceito de assincronismo teorizado por Pudovkin (1954:162), que preconizava o princípio de que a música “nunca deve ser acompanhamento” mas deve “manter a sua linha própria”. Esta aproximação da prática a teorias da época da realização original do filme está conforme à inspiração declarada de Manoel de Oliveira (Baecque & Parsi, 1999:96), mas está sobretudo de acordo com um princípio que se vai manter constante ao longo da sua obra. Refiro-me a uma distanciação do espectador face ao filme, que a música de Emmanuel Nunes ajuda a manter e a de Freitas Branco tende a diluir. Enquanto esta apela ao emocional e a alguma empatia nacionalista, através do uso do folclore, aquela, pela sua natureza incidental e pronunciada variação dinâmica, como que serve de *despertador* que alerta para a necessidade de uma postura crítica. A música de Emmanuel Nunes também contraria uma eventual tendência do espectador para construir uma continuidade narrativa

que se sobreponha ao interesse pelas personagens retratadas e as enquadre numa lógica de *moralidade* final.

Famalicão (1941)

Esta curta metragem é sonorizada com música de Jaime Silva Filho e o comentário do actor Vasco Santana. Para além de dizer o texto do comentário, Vasco Santana sonoriza algumas cenas com outro tipo de sons vocais (como risos e sons de beber). A maior parte do tempo o comentário é isso mesmo, ou seja, comenta e acrescenta em vez de descrever o que podemos ver (facto demasiado comum em filmes do tipo documentário), e sempre num tom humorístico e crítico.

E o mesmo acontece com a música. Embora se reconheça nesta um timbre e um estilo conotados com a época, a composição funciona como *contracena* às imagens visuais. Jaime Silva Filho recorre como Freitas Branco à música do folclore nacional, mas não cede à tentação de uma sonorização contínua e de cariz narrativo: são frases curtas que vão comentando sem *ilustrar* ou impor um sentido ao que nos é mostrado.

Aniki Bóbó (1942)

Aniki Bóbó começa pelo o som. Antes mesmo de no ecrã negro começar a perceber-se a imagem do arco do túnel, com a locomotiva mal se distinguindo na penumbra, escutamos o estridente assobio a vapor. O ruído do rodado nos carris que se pode ouvir no fim deste primeiro plano, continua no seguinte. Os gritos entusiasmados das crianças antecipam a visão destas no cimo de um morro (plano de baixo para cima – *contrapicado*). Segue-se a visão do comboio em plano *picado* (visão de cima para baixo). Numa rápida mudança, vemos Eduardo caindo para a linha do comboio. *Grande plano* de Teresinha que grita. Em seguida, vemos uma imagem do comboio, com sobreposição do título do filme e início da música.

Faço aqui esta transcrição do prólogo (se assim se pode chamar) do filme para sublinhar dois aspectos. O primeiro, é o facto de o filme começar pelo som e ser este a suscitar a chegada da imagem visual. Segundo, a opção de antecipar o que será o momento de maior intensidade

dramática do filme, mostrando-o ainda antes do genérico. Esta curta cena, que poderia constituir um *teaser* ou fazer parte de um *trailer* do filme, parece aqui destinada a desdramatizar o momento em que surgirá, na altura própria (cronológica), dentro da narrativa a que vamos assistir. Como mostrarei ao longo do trabalho este não é caso único, e parece fazer parte da estratégia de Manoel de Oliveira.

Se exceptuarmos a originalidade deste início, *Aniki Bóbo* é talvez o filme de Manoel de Oliveira que mais se aproxima do modelo de cinema clássico. A condizer com isso está a música que vai sublinhando a evolução dramática da história do Carlitos de um modo adequado, sem perturbar, cosendo intervalos, dando continuidade. No entanto nem sempre é assim. Há um momento curioso em que o professor na sala de aula grita “Silêncio!”, todas as crianças se calam e a música faz o mesmo por uns momentos. Evidentemente é uma pausa musical com efeito cómico, mas não deixa de ser inusitado o facto de a música como que reagir à voz do professor. Mais adiante na mesma cena, a música contrapõe-se à voz monocórdica de uma criança que lê, ao assumir um tom onírico que sublinha a distração sonhadora do Carlitos (protagonista do filme). No fim da cena, o professor já sem paciência grita: “Silêncio! Silêncio! Silêncio!” Num rápido encadeado passamos para uma vista da rua onde um pequeno grupo musical canta uma canção. Os miúdos da escola juntam-se-lhes em coro.

Os diálogos têm igualmente um sabor clássico: são coloquiais e sem sofisticação literária aparente. Mas a voz não serve apenas para os diálogos, ou nem sempre os diálogos são só entre as personagens. Na mesma cena da aula há um jogo com música ruídos e vozes que participam no sentido da cena *dialogando* uns com os outros. Numa cena nocturna e de carácter expressionista, em que os rapazes jogam aos “policias e ladrões”, Carlitos, que acaba de roubar uma boneca, é perseguido por uma espécie de *voz da consciência* (som *off*) que diz “tu és ladrão”, e assusta-se com a própria sombra.

Quanto aos ruídos, o seu uso não é do mesmo cariz. Não se reduz à criação de um ambiente acústico de carácter naturalista. Em várias situações eles assumem algum protagonismo (como acontece logo no início do filme) e interferem no curso dos acontecimentos. Uma cena particularmente rica é a que termina na queda do Eduardo. A música acompanha o percurso das crianças, primeiro, fornecendo o acompanhamento instrumental para a cantilena “Aniki Bóbo”, e logo, a luta com o som dos socos; é interrompida pelo apito do comboio, gritos das crianças, apito,

vivas, grito da Teresinha (quando Eduardo cai à linha do comboio), rodados nos carris, exclamação do lojista, o afastar do comboio, grito da Teresinha (que olha para o Carlitos). Este grito prolonga-se por um assobio longínquo (apito do comboio?) que se dilui na música que recomeça. Além do apito do comboio que participa neste momento dramático, escutaremos mais tarde o apito do navio Alcatraz (!) em que Carlitos pretende fugir para longe dos amigos que o julgam culpado do acidente do Eduardo. Outro ruído usado como pontuação é o badalar do relógio da torre – por exemplo na cena do telhado, em que Carlitos vai oferecer a boneca roubada a Teresinha. Outro exemplo é o brusco fechar da janela sobre o coro que canta na rua, no fim da cena que refiro acima.

A relação da escuta com a visão é usada na seguinte cena como recurso cómico. O rapaz mais pequeno do grupo vai à *Loja das Tentações*, com o seu mealheiro, para comprar a boneca que Carlitos quer oferecer a Teresinha. Como o rapaz é mais baixo do que o balcão, o lojista, que está sentado do outro lado a ler o jornal, ouve a voz do pequenote mas não o consegue ver, o que resulta numa situação de equívoco. Aqui é a relação audição/visão da personagem que está em causa e não a do espectador (que pode ver o rapaz), mas não é menos reveladora do contributo do som. Aliás, a Loja das Tentações é fértil em acontecimentos sonoros que não são visualizados: um gato, um tombo de escadote... Só quando o rapazito finalmente grita é que o lojista o consegue localizar. No seguimento, outro ruído intenso pontua a cena: o quebrar do mealheiro. A própria personagem deste rapaz se caracteriza pelo ruído que produzem contra o empedrado das ruas os tamancos que usa, que parecem demasiado grandes para os seus pés e cujo *toctotoc* sempre antecipa a sua presença.

O Pintor e a Cidade (1956)

Em *O Pintor e a Cidade* não há diálogos. Há apenas música e ruídos. Não se trata de música especificamente composta para o filme, mas de música variada, que na maior parte dos casos comenta o que nos vai sendo mostrado. O genérico inicial é acompanhado de um coral. Mais adiante, música jazz acompanha as imagens dos edifícios mais modernos da cidade. Uma música ligeira acompanha o movimento dos patos no lago do jardim, e continua sobre a banda que toca no coreto, encadeando seguidamente com as cornetas cujo soar acompanha um grupo de cavaleiros da GNR.

Mas é o jogo que Manoel de Oliveira faz entre o que nos mostra e os ruídos que selecciona que encontro de mais interessante e original neste filme. Essa relação está quase sempre longe do sincronismo naturalista. Em vez disso, estabelece um diálogo entre o visível e o audível que constrói um contraste entre a cidade moderna (de 1956), impessoal e frenética, e outra, mais humana e fruída. Cito apenas alguns exemplos. O primeiro, é uma sequência em que vemos alternadamente peões atravessando a rua, um sinaleiro que apita e diversas estátuas. Os passos dos peões são pontuados pelas apitadelas do sinaleiro que, no entanto, soam não quando vemos este, mas quando vemos as estátuas. Estas, nos seus gestos, parecem apontar o caminho aos peões que por sua vez parecem obedecer-lhes, seguindo num ritmo veloz que a montagem impõe. Ao som dos passos parece acrescentar-se (muito subtilmente) um som de percussão, como de toque de caixa. Este toque de caixa vai ser mais explícito num plano mais adiante, em que vemos um pequeno grupo de rapazes marchando, fingindo um batalhão militar, mas no qual porém o instrumento não é visível. Este plano segue o dos cavaleiros da GNR que citei acima, o que ajuda a contextualizar rapidamente a brincadeira dos rapazes. Noutra ocasião, há sons de batalha que animam o painel de azulejo que representa o episódio histórico da *ponte das barcas*. Mais adiante, uma sirene de navio parece assustar um bando de gaivotas. Do voo destas passamos para o de um bando de pombos e deste para um casal de *pombinhos* que namora no banco do jardim. Para que não restem dúvidas quanto à metáfora, sobre o plano do casal Manoel de Oliveira faz-nos ouvir o arrulhar dos pombos.

O Acto da Primavera (1963)

Neste filme destaca-se o som das vozes que recitam o texto quincentista do *Auto da Paixão* de Francisco Vaz de Guimarães, numa toada algo monocórdica, em ritmo litúrgico. Para além do texto da *Paixão*, há alguns diálogos mais coloquiais na introdução e na conclusão do filme (pelos actores, mas também da equipa e do público).

Há também que assinalar a presença de uma voz que não corresponde a nenhuma das pessoas visualizadas no filme. Apesar desta invisibilidade não a posso considerar propriamente uma *voz off*, já que não funciona do modo convencional para esta categoria de objecto sonoro. Em vez de ser o que escutamos a acrescentar-se como um comentário ao que nos é mostrado, no caso de *O Acto*

da *Primavera* é o que Manoel de Oliveira nos mostra nas imagens que funciona como um comentário – crítico e por vezes irónico – às palavras ditas.

A presença da música reduz-se ao som de tambor que se faz ouvir durante o genérico. É também o único som (para além da voz que acabo de referir) nitidamente assíncrono em relação às imagens que vemos. Todo o restante som do filme (diálogos e ruídos) tem um sabor a *som directo* – como aliás era intenção original de Manoel de Oliveira que, por se terem verificado deficiências técnicas na gravação original, foi obrigado a pós-sincronizar todo o som do filme (Baecque & Parsi, 1999:124). O defeito técnico acabou por resultar num efeito: o som dos diálogos gravados em estúdio, e desprovidos de qualquer ambiente acústico, cria contraste e estranheza face ao aparente carácter documental das imagens visuais.

Manoel de Oliveira procura instalar esta distanciação logo desde o início do filme. Para tal, mostra-nos a equipa e todo o dispositivo de filmagem, mas também algumas personagens estranhas à *Paixão* – turistas jovens que comentam os preparativos da encenação. Mostra também a transformação dos habitantes da Curalha nas personagens da *Paixão*. No início do filme, um homem lê no jornal notícias sobre o projecto de viagem à Lua e é interrompido por um som de martelar, seguido pela imagem do cartaz que anuncia a representação do *Acto*.

O Acto da Primavera é um filme em que a fronteira entre o documental e a ficção é intencionalmente dúbia. Quando a mulher acaba de vestir o traje da personagem que vai interpretar e sai para a rua com o cântaro à cabeça em direcção à fonte (ao som do chiar de um carro de bois que nunca vemos) ainda julgamos estar perante o documental. Mas logo ela chega à fonte onde se encontra com a personagem do Cristo, e entre ambos o diálogo pertence já à *Paixão*. De repente, estamos na ficção, sem pré aviso. Percebemos a mudança não tanto pelo texto como pelo modo de o dizer. Não cabe discutir aqui se o filme é uma ficção ou documentário: o facto é que toda a representação da *Paixão* foi reposta em cena especificamente para o filme de Manoel de Oliveira.

Há um plano muito interessante no início do filme, em que vemos apenas a pá de uma enxada que cruza o azul do céu várias vezes e finalmente o rosto esforçado do lavrador, que se ergue e entra no enquadramento; o que escutamos é o *rasgar* da terra que não vemos. Mais para o final do filme, na cena da lavagem dos pés, Manoel de Oliveira faz-nos ouvir a água correndo acompanhando o gesto da lavagem, mas sem nunca mostrar os pés a serem lavados. No início da extraordinária sequência

final, vemos o rosto amortalhado de Cristo enquanto ouvimos o assobio de uma bomba que cai. Nos planos seguintes vemos o *cogumelo atômico*, imagens de guerra e destruição.

A Caça (1964)

O filme começa com o som de um tiro que se ouve logo sobre o título inicial. Seguem-se uma espécie de gotejar e uma escala de metalofone, sobre uma legenda que explica que o filme se baseia numa história verdadeira.

Num capoeiro uma raposa persegue galinhas em grande alarido. Dois rapazes (personagens centrais do filme) batem com as mãos e os pés num portão provocando o ladrar do cão no outro lado. E o filme continua, com planos em que os ruídos intensos vão sugerindo violência, que culmina na visão do interior de um matadouro, onde dois homens desmancham corpos de vacas à machadada. A violência da sequência sonora e da visão dos cadáveres de animais no matadouro parecem prenunciar a tragédia. Um dos rapazes olha em volta com alguma repulsa.

A violência concretiza-se pouco depois, quando no seu percurso o outro rapaz pontapeia o cão do sapateiro. Os rapazes chegam ao campo onde estão os caçadores. O som dos disparos evoca um campo de batalha, tal é a sua intensidade. O primeiro rapaz diz “Os homens não deviam matar os animais”. Subitamente, um caçador aponta a espingarda directamente na direcção dos rapazes. Aqui a violência está na visão dos canos da caçadeira virados para a câmara e no relativo silêncio.

Os dois rapazes entram numa breve discussão sobre matar ou não matar e acabam por se afastar um do outro. O primeiro entra numa zona pantanosa e começa a afundar-se. O outro, em desespero, corre e grita por alguém que lhes acuda. Mas o campo é agora silencioso. Só se ouvem os gritos de desespero dos dois rapazes. Manoel de Oliveira filma planos gerais que acentuam o isolamento das personagens.

Numa curta cena em que vemos o rapaz afundando-se, ouvimos de novo a música inicial.

O segundo rapaz consegue finalmente ajuda dos homens da aldeia. Quando estes chegam, voltamos a momentos de grande intensidade (e agora confusão) sonora, com as vozes dos homens que se desentendem e discutem, o cão que ladra e o maneta que estende o pulso decepado e grita:

“A mão! A mão! A mão! A mão!...” E com este grito termina a versão original. Final em aberto a que Manoel de Oliveira, foi obrigado a acrescentar uma sequência em que se mostra a salvação do rapaz, para poder exhibir o filme no circuito comercial.

A sonoridade de *A Caça* assenta principalmente no uso dos ruídos e do silêncio. Na sua maior parte, são ruídos de grande intensidade que evocam violência. Violência do ser humano. Violência sobre os animais, mas sobretudo contra o seu semelhante. Os diálogos reduzem-se ao mínimo indispensável para estabelecer a situação. Ficamos a saber pouco sobre os dois rapazes. Apenas que um é filho dum talhante e o outro filho de um carpinteiro. O primeiro quer ir à caça e o outro considera tornar-se vegetariano. A música é incidental. Vem despertar o espectador, impedi-lo de se deixar envolver emocionalmente no drama particular daquelas personagens, desafiá-lo para a reflexão sobre a própria humanidade.

As Pinturas do Meu Irmão Júlio (1965)

As Pinturas do Meu Irmão Júlio é uma curta metragem de grande originalidade. Em termos sonoros é no entanto duma grande simplicidade. Após alguns planos em que vemos e ouvimos José Régio, a câmara volta-se para as pinturas de Júlio dos Reis Pereira (irmão de Régio) e não as volta a deixar até ao fim do filme. Depois da voz de Régio que ouvimos na introdução dizendo um seu texto, a visão das pinturas é acompanhada pela música composta e interpretada por Carlos Paredes.

Segundo França, Costa e Pina (1981:31), a música foi composta por Carlos Paredes "de improviso, diante do correr das imagens" já montadas do filme. Mas isto não significa que se perceba a música como um acrescento às imagens das pinturas. Pelo contrário, parecem ser estas a seguir a música nas suas deambulações por vários ritmos e melodias, umas mais alegres, outras mais sombrias. Por vezes, a câmara parece mesmo dançar ao som da guitarra. Balançando e rodando, em *travelling* ou em panorâmica, aproximando-se ou afastando-se, a objectiva percorre as pinturas em todas as direcções.

Manoel de Oliveira nunca mostra uma pintura na sua totalidade, excepto a final. Os enquadramentos e movimentos que escolhe impõem-nos uma leitura das personagens criadas por Júlio nos seus quadros. Longe da tentação descritiva em que geralmente cai o documentário sobre

arte, o filme de Manoel de Oliveira oferece-nos “uma visão da pintura pelo cinema revertida num sincretismo absoluto, em que formas, cores, texturas, tramas, sonoridades, movimentos e deslocamentos convergem na pintura viva que é o filme” (Miranda, 2011:184).

O Pão (1966) [versão curta]

Destaco neste filme o contraste entre duas paisagens sonoras: uma artesanal e outra industrial. Naquela predomina o silêncio e o humano, nesta o ruído e as máquinas. Manoel de Oliveira vai-nos apresentando alternadamente os dois mundos em contraste (mas não em conflito). Ao *cante* alentejano com que inicia o filme, segue-se o soar do comboio com o seu inevitável apito. Mais adiante, o ruído de braços mecânicos converte-se num ritmo de percussão que se funde na música de um baile popular.

Manoel de Oliveira não estabelece qualquer hierarquia entre os sons que utiliza. Voz, música e ruídos são tratados com igual respeito. O som *mostra* o que a câmara não é capaz – como o ruído das moedas a tilintar na bolsa que vai batendo na coxa do padeiro enquanto este desce as escadas a correr. Plano este que se liga ao seguinte, de uma moeda a rodar em cima de um balcão.

O Passado e o Presente (1971)

Este filme é o primeiro de uma colaboração de vinte anos do compositor João Paes com Manoel de Oliveira. Segundo relata o compositor “a música deveria (...) contribuir para que a ironia e a magia ocultas no fundo da comédia viessem ao de cima” (Paes, 2001:91). A música utilizada é *Sonho de Uma Noite de Verão*, composta por Felix Mendelssohn para a peça homónima de Shakespeare, obra universalmente conhecida através da Marcha Nupcial que a integra. É precisamente com versões da Marcha Nupcial que Manoel de Oliveira abre e fecha o filme. “Do embrião da Marcha Nupcial de Mendelssohn, toscamente executado por um organista grotesco, nasceu, como que reflectido num espelho temporal, todo o organismo musical do filme.”(Paes, 2001:91)

Praticamente toda a peça de Mendelssohn é ouvida durante o filme. No entanto não é utilizada do modo *clássico* da música de filme. Exceptuando a cena final, do confronto entre Vanda e Ricardo, é

muito rara a coexistência da música com outros sons. As cenas dialogadas intercalam-se com sequências musicais. Estas últimas fazem-me lembrar cinema mudo (analogia evidente na cena em que Vanda foge, descendo da varanda por um lençol demasiado curto, e cai sobre o jardineiro que a tenta ajudar). Eduardo Prado Coelho (1983:28) fala de "uma música extremamente envolvente, por vezes tão dominante (é o caso do pré-genérico, mas não só) que produz uma nostalgia do cinema mudo, e que arrasta consigo os movimentos da câmara, provocando uma espécie de dança do olhar". A música completa o que as imagens mostram, num todo eloquente em que as palavras seriam supérfluas, sempre num tom de comentário crítico e irónico. Este tom irónico leva o espectador a distanciar-se das personagens e a assumir uma atitude crítica face ao seu comportamento mesmo nos momentos mais dramáticos.

Leio do depoimento de João Paes (2001) a confirmação da minha suspeita de que Manoel de Oliveira montou estas sequências *sobre* a música. O *discurso* musical é respeitado, evitando interromper a meio frases musicais, quase sempre aproveitando as pausas da composição. Algumas frases curtas são usadas como pontuação.

A ironia também se transmite nos ruídos. Logo no início do filme, as personagens vão chegando nos seus automóveis que estacionam à entrada da casa. Ruído de motor e de rodas, buzina, abrir do portão, fechar do portão, nova buzina, outro motor, abrir do portão, fechar do portão... (Este jogo repete-se mais tarde). Mesmo os ruídos mais inocentes, a que poderíamos atribuir uma função mais naturalista (os passarinhos no jardim, por exemplo), soam irónicos.

Tendo por base a peça teatral de Vicente Sanches, em *O Passado e o Presente* a voz dos actores e o texto são uma componente fundamental. Embora sem o pendor literário que Manoel de Oliveira concederá a filmes posteriores, é clara a importância que dá ao texto dito, sobretudo quando opta por não o misturar com a peça musical de Mendelssohn, que lhe iria alterar a entoação e musicalidade próprias. Além dos diálogos propriamente ditos, ouvimos o que serão as *vozes interiores* das personagens: no cemitério, Firmino lê dedicatórias nos jazigos e Vanda fala com o falecido Ricardo; no quarto de Firmino, escutamos da sua voz o texto que escreve na carta de suicídio.

Bénard da Costa considera que é com este filme que Manoel de Oliveira inaugura o estilo que vai marcar o seu cinema daí em diante. Um dos argumentos que apresenta tem uma relação directa

com o uso do som: “a alternância de grandes sequências sem diálogos com sequências muito faladas, ou em que o diálogo determina a *mise-en-scène*” (Costa, 2001:9). Quanto aos diálogos, Bénard da Costa (que foi actor no filme) considera que “o texto dito é, não só também ultra-teatral, como é um texto sem qualquer correspondência com o português usual, acentuando, até à caricatura, a inverosimilhança dos diálogos e das situações” (Costa, 2001:10).

Benilde ou a Virgem Mãe (1974)

O filme começa com um longo e sinuoso *travelling* que percorre os bastidores do cenário (assumidamente teatral) em que a acção se vai desenrolar. Em sobreposição vai correndo o genérico, em silêncio até que, ao passarem os últimos nomes de actores, se inicia uma música intensa de percussões metálicas e sopros graves acompanhados de uivos estranhos.

A primeira impressão é a de um filme de terror. Finalmente a câmara entra no cenário e a objectiva fixa-se sobre a fotografia de uma seara. Uma legenda situa a acção, e a música é substituída pelo som do vento. Nova legenda anuncia o “primeiro acto”, e começamos a ouvir o diálogo das personagens ainda antes da mudança de plano e de elas nos serem mostradas.

Tal como em *Aniki-Bóbo* e *O Passado e o Presente*, Manoel de Oliveira revela durante o genérico os sons associados ao momento mais dramático do filme, que neste caso são os uivos do louco Quim Meadas (que nunca veremos). Esta utilização do som fora do contexto como que o *desdramatiza* e nos obriga a escutá-lo de uma forma crítica quando o voltamos a ouvir no lugar a que *pertence*. Há um efeito *Alice do Outro Lado do Espelho* em que a consequência chega antes da causa e por isso não há lugar ao *suspense*, mas à estranheza e à ironia.

O som em *Benilde ou a Virgem Mãe* é simultaneamente complexo e minimalista. Minimalista, no sentido em que não está presente uma grande variedade de sons diferentes. Complexo, porque cada um dos sons que Manoel de Oliveira nos faz escutar parece pertencer simultaneamente a várias dimensões simbólicas. Diz o compositor João Paes (2001:93): “foi a primeira vez que recorri ao que, à falta de melhor designação, chamarei «música búzia» – vizinha dos sons do mar e do vento que as grandes conchas guardam no interior – e que sugere maravilhosamente a existência de mundos metafísicos, irrealis, onde se movem as heroínas-mártires dos filmes da maturidade de

Manoel de Oliveira".

Para além dos diálogos e da música electroacústica – “búzia”, como lhe chama João Paes – dois tipos de ruído dominam: o vento e os gemidos/uivos de uma personagem que nunca vemos. O vento é o elemento central de uma tempestade completada com momentos de chuva forte, bater de ramos de árvore e das portadas da sala. Alguns sons síncronos (aparentemente resultantes da captação do som directo) acompanham as acções dos actores.

O filme é dominado pela presença quase constante de um fundo sonoro intenso de vento e música que por vezes se misturam e confundem. Este ambiente exterior cerca a casa e as personagens de forma claustrofóbica, como se fora provocado por um ser sobrenatural que espreita as personagens e tenta invadir o interior. Apenas audível e nunca visível, o ser revela-se pelos ruídos dos ramos nas janelas e na chaminé. A música de ritmo imprevisível (quase caótica) acrescenta à inquietação das personagens. Esta massa sonora densa é interrompida apenas pontualmente, em momentos de grande intensidade dramática e durante as mudanças de acto.

Entre a música e o ruído do vento há um jogo de ambiguidade e ambivalência. A mistura de timbres potencia a ambiguidade: nem sempre temos a certeza de qual escutamos. Embora o vento remeta para uma realidade *visível* (através do movimento dos ramos das árvores ou da cortina da sala) as variações na intensidade percebida auditivamente assumem simultaneamente uma dimensão dramática e não naturalista. Se de alguma maneira a música parece associar-se a Benilde e sublinhar as dúvidas sobre a sua gravidez, não deixa de participar dos ruídos que constroem o ambiente que oprime as personagens. A ambiguidade estende-se aos uivos que, apesar de terem uma fonte invisível mas identificada pelas personagens nos seus diálogos (o Quim Meadas), nem sempre claramente podemos distinguir do silvar do vento ou de um não identificado instrumento de sopro.

De acto para acto a música e o vento vão alterando a sua relação. No primeiro, a música surge associada aos episódios de sonambulismo de Benilde e distingue-se mais claramente do ambiente de chuva e vento. No segundo, a música tem maior presença e dos ruídos só resta o vento, nem sempre completamente distinto. No terceiro, a música substitui todos os ruídos (excepto raros sons síncronos). Como se de acto em acto a música fosse significando a *viagem* de Benilde de um universo ainda material para outro já totalmente espiritual.

No segundo acto há uma cena assinalável. É a cena em que a tia de Benilde explica a esta qual é a única maneira como se pode fazer um filho: “um homem toma uma rapariga nos braços...” Um uivo tremendo faz-se ouvir, e uma rajada de vento simultânea provoca o violento abrir das portadas da varanda, como se a tempestade forçasse a entrada para levar Benilde. A tia luta com esforço contra o vento e consegue fechar as portadas. Este uivo amplificado pelo silvar do vento parece ter um efeito hipnótico sobre Benilde, que tem de ser despertada do seu transe pela tia.

É particularmente significativa a existência duma personagem que só se revela pelo som. Apenas sabemos do louco Quim Meadas pelos diálogos que lhe fazem referência e pelos uivos que lhe são atribuídos. Esta personagem invisível para o espectador parece assumir uma dimensão não humana, quando os seus uivos se misturam com os ruídos da tempestade e tomam as proporções de uma ameaça aterradora que envolve toda a casa. A presença acusmática é infinitamente mais rica do que poderia ser qualquer visualização da personagem, pelo espaço que deixa à imaginação. Qualquer decisão sobre a probabilidade duma relação de Quim Meadas com Benilde é deixada ao espectador. Este personagem que apenas conhecemos pelo som não é exemplo único nos filmes de Manoel de Oliveira. Mas é com certeza o mais misterioso e incorpóreo, já que nem uma palavra se distingue dos seus uivos, que lhe pudesse conferir alguma humanidade. Só na cena da varanda, em que surge associado ao vento, de certa maneira ganha corpo na força deste: é o uivo do Meadas que parece detonar a rajada de vento que abre as portadas.

Enquanto Benilde associa esta mistura da voz do louco e do vento à voz de Deus, o que a induz num transe, a tia associa-a ao mal – o demónio que numa provocação erótica lhe levanta a saia enquanto ela se esforça por fechar as portadas. (É esta pelo menos uma interpretação possível). Esta luta contra o vento tem uma dimensão irónica: se por um lado a força do vento parece excessiva mas ainda assim verosímil, o levantar da saia introduz um cariz cómico que interrompe o momento dramático do êxtase hipnótico de Benilde.

No que diz respeito aos diálogos, é de assinalar a quantidade de planos em que não vemos a personagem que fala. Todos os três actos começam com todas as personagens falando *fora de campo*: no primeiro vemos a imagem da seara, no segundo vemos um ramo de rosas; no terceiro vemos a foto da mãe de Benilde. No segundo acto, vemos sobretudo as personagens que escutam enquanto as que falam ficam fora do enquadramento. Notável o plano em que vemos o pai de Benilde de costas (em sinal de recusa a escutar o que lhe dizem).

Este filme é um bom exemplo da igualdade com que Manoel de Oliveira trata dos “quatro pilares” (Machado, 2005) do cinema. É talvez mesmo aquele em que os sons que convencionamos incluir na categoria de ruídos assume maior protagonismo.

Amor de Perdição (1978) [versão TV em 6 episódios]

Falar de *Amor de Perdição* é necessariamente falar do som. Contudo, raramente se tem plena consciência disso. Fala-se do texto de Camilo, fala-se de literatura, sem se dar conta de que este texto e esta literatura são transpostos para o filme *literalmente* pelo som da voz dos actores. Neste filme de Manoel de Oliveira os actores, mais do que interpretar, encarnam o texto através dos diálogos e da leitura das cartas que as personagens escrevem e trocam entre si. Além das personagens do romance de Camilo, que podemos ver no ecrã, Manoel de Oliveira criou duas outras que apenas existem pelas vozes que nos dá a escutar, e a que chamou Delator e Providência.

Ao transpor o romance para o filme, Manoel de Oliveira abdicou da acção e da continuidade narrativa a que o cinema clássico nos habituou. A maior parte das cenas resumem-se a um quadro quase estático, num cenário de aspecto teatral. Os diálogos literários afastam a possibilidade de qualquer naturalismo da interpretação, de qualquer coloquialidade que se possa associar a um falar quotidiano.

Manoel de Oliveira explora com muita imaginação as variações possíveis de nos fazer escutar os diálogos e as leituras das cartas. Cito apenas alguns exemplos. Uma cena de Simão no cárcere: no mesmo plano fixo ele escreve, faz uma pausa, e volta a escrever; enquanto escreve, ouvimos a sua voz sem que ele fale (como uma voz interior), e só o vemos dizer a carta durante a pausa da escrita. No final da carta Simão faz referência às estrelas, e no plano seguinte Teresa olha as estrelas e lê a carta de Simão à criada. Noutro plano mais adiante, a presença de Mariana (fora de campo) é denunciada pelo diálogo entre Simão e o irmão, e só então ela nos é mostrada. Quase no final do filme, é o fantasma de Teresa que aparece a Simão para lhe dizer uma última carta.

Ao contrário do que acontece geralmente com as vozes que ouvimos num filme sem nunca as podermos ver no ecrã, as vozes do Delator e da Providência não se encaixam no conceito de *voz off*. O mais habitual é que uma voz cujo emissor não surge no ecrã seja entendida como não

participando nos acontecimentos do filme, como é vulgar nos documentários. Situação igualmente vulgar mas diversa é a da voz de uma personagem que é simultaneamente narradora da história e que também escutamos noutros momentos em que está ausente da cena que vemos. Comum a ambos os casos clássicos é a impossibilidade de essa voz interferir no que se passa no ecrã – apenas o pode narrar ou comentar.

Não é esta a função que Manoel de Oliveira concede ao Delator e à Providência. Para começar dá-lhes nomes. Nomes que ademais são reveladores da sua função e, logo, lhes atribuem personalidade. Em seguida, faz com que um e outra, da sua posição privilegiada e distanciada em relação às personagens e situações visualizadas, interfiram no curso do filme. Quando necessário, a acção pára e as personagens esperam que a voz termine o que tem a dizer para recomeçarem do ponto em que estavam. Logo no início do filme, ouvimos o Delator narrar uma cena de duelo. Os actores estão estáticos e só se movem quando ele termina, como que para demonstrar visualmente o que o Delator acaba de dizer. As próprias palavras pronunciadas têm o poder de agir em lugar das coisas que significam: no convento Teresa escreve uma carta a Simão (prestes a ir ao cadafalso) e desmaia só de escrever a palavra "forca".

A continuidade narrativa é assegurada pelo Delator, que vai relatando, descrevendo e explicando o que vemos e o que não vemos, numa presença quase constante ao longo de todo o filme. Se umas vezes interrompe a acção, noutras faz pausa, se é mais importante que escutemos as personagens, ou quando a acção visual é suficientemente explícita. Os modos como a voz do Delator se articula com as acções e as personagens no ecrã são muito variados: tanto descreve o conteúdo do caixote que Simão recebe no cárcere (e que nós não vemos), como substitui a voz do pai de Teresa (cujos lábios vemos mover em sincronia); tanto refere o repicar de sinos que acabamos de ouvir ("replicavam os sinos"), como narra antecipadamente a cena a que vamos poder assistir de seguida (a luta junto à fonte, o confronto de Simão e Baltasar). No plano em que substitui a voz do pai de Teresa, o Delator explica que Teresa do pai "mal ouviu as primeiras palavras, e nada das últimas". Da voz do pai de Teresa, Manoel de Oliveira só faz ouvir uma frase, embora a boca daquele se mova em sincronismo com a voz do Delator que escutamos durante todo o diálogo.

O Delator faz uma leitura branca do texto, sem dramatismo ou empatia, numa entoação que não denota o mínimo envolvimento afectivo, mero relato de factos, isento de qualquer juízo de valor. Por vezes, este relato não é coincidente com o que vemos, como na cena em que Teresa desmaia

subitamente e o Delator diz: “convulsão (...) por largo espaço”.

A voz da Providência surge muito pontualmente (meia dúzia de vezes). Tem um tom que direi poético, à falta de termo melhor, com um pendor mais empático – como quando (logo no início do filme) repete as palavras do texto do despacho judicial que condena Simão: “dezoito anos!”; ou quando pára a acção da cena do assassinato de João da Cruz para se fazer ouvir. Neste último exemplo, a voz da Providência tem o mesmo poder da do Delator: não apenas pára a acção como silencia todos os outros sons; só quando a Providência termina é que ouvimos o grito da cunhada de João da Cruz, que acaba de encontrar o seu cadáver.

A última destas vozes incorpóreas é a do próprio Manoel de Oliveira (plano final, em que uma mão recolhe do mar o rolo das cartas), o que parece confirmar a suspeita de que tanto o Delator como a Providência são também como que outras vozes do realizador. "No último plano do filme, a mão que pega no rolo das cartas é a minha. Sou eu que conto a história do filme. (...) Não é Camilo que fala, não foi ele que fez o filme. A minha posição é a de dizer: 'Eis o que Camilo escreveu'" (Oliveira *in* Baecque & Parsi, 1999:90).

Na versão televisiva (analisada aqui) Manoel de Oliveira aproveitou uma das personagens do romance para fazer a ligação entre os episódios. Ritinha, irmã mais nova de Simão Botelho – que na novela é autora de uma carta que narra parte da história, e no filme é leitora dessa mesma carta – introduz cada novo episódio, situando-nos relativamente aos acontecimentos. Senta-se numa cadeira voltada directamente para o espectador, faz um resumo do que se passou anteriormente e anuncia o que se irá passar em seguida. Sentimos alguma estranheza nesta situação, pois não é normal que alguém nos interpele assim directamente vindo dum tempo passado. Por isso, embora vestida com os trajes da personagem, esta função de narradora como que retira a intérprete momentaneamente dos acontecimentos de que a personagem Ritinha faz parte, saindo da sua época para encontrar o espectador no tempo presente.

O papel da música nos filmes é geralmente demasiado complexo e subjectivo para se deixar revelar numa análise tão genérica como a praticada nesta investigação. Refiro aqui apenas aquilo que sobressai como mais evidente do contributo do uso das músicas de Händel e de Paes na construção do(s) sentido(s) deste filme. Uma e outra assumem funções geralmente atribuídas à música “de fosso” (Chion, 1994). A música composta por Paes é a que está mais próxima desta

convenção. Mas, em vez de sublinhar a evolução dramática da narrativa, constitui uma espécie de cenário acústico opressivo (por vezes evoca uma tempestade), qual nuvem negra que paira sobre as personagens inexoravelmente conduzidas à desgraça. É feita de ruídos (por vezes nasce do ruído), com grandes variações dinâmicas e timbres inarmónicos: "O frémito de bronze que envolve o espaço da prisão; a pontuação da clausura conventual por uma partitura de repiques de campainha; as sonoridades ameaçadoras que acompanham as esperas e as emboscadas; e, no mar-sepúlcro, o «vendaval búzio» que nasce do mergulho de Mariana (...)" (Paes 2001:93-94). Contrapõe à construção minimalista e rigorosa do restante som, e das imagens no ecrã, uma massa sonora caótica e inquietante.

A música de Händel parece-me servir em primeiro lugar para situar a cena (e as personagens que lhe são associadas) num determinado meio social. A primeira vez que ouvimos a música é na corte, onde Domingos Botelho toca flauta perante uma assistência aristocrática. A importância desta cena é sublinhada pelo facto de o Delator se calar por alguns momentos, como para deixar escutar a música. O tom leve e algo melancólico da música parece denunciar nesse meio social um certo alheamento da realidade a que se contrapõe um mundo natural e de simplicidade representado por Mariana. Este contraponto torna-se evidente quando Manoel de Oliveira usa apontamentos da música de Händel para dar um tom de comédia ao plano em que o pai de Simão tenta atabalhoadamente vestir as calças (do avesso e deixando-as cair) numa sequência de conteúdo dramático – Simão acaba de ser detido por ter atingido Baltasar com um tiro de pistola.

Os ruídos em *Amor de Perdição*, caracterizam-se pela discrição e subtilidade. Não poderia talvez ser de outro modo num filme com tanto discurso literário. De um modo geral os ruídos ajudam a localizar a cena no espaço. Manoel de Oliveira faz isto de forma muito sintética – por exemplo, um leve marulhar e gritos de gaivotas para a cena do desembarque na Ribeira ou o embarque de Simão para o degredo, o chilrear de pássaros para o jardim, o martelar metálico para a casa do ferrador João da Cruz, ou o som grave e muito reverberado do ferrolho da porta do cárcere. Estes ruídos juntam-se aos que resultam da captação de som directo (passos e outros movimentos dos actores). De todos os ruídos, talvez o mais rico de significado seja o som da sineta que dá o alarme quando Mariana se lança ao mar atrás do cadáver de Simão. De facto, não há sineta no romance de Camilo que apenas escreve a ordem do comandante para a descida do bote.

Francisca (1981)

Manoel de Oliveira prossegue a experimentação com a transposição do texto literário para o filme. No salão de baile, durante a conversa entre Camilo e Fanny, subitamente interrompe-se a valsa e todos param de dançar como que paralisados pelas das palavras de Camilo: “amor funesto”. Muda o enquadramento, e repete-se perante a objectiva o diálogo que antes escutáramos fora de campo. Manoel de Oliveira usa esta repetição da mesma cena de pontos de vista e escuta diferentes outras quatro vezes, de formas diversas. Outro recurso, é o jogo com as personagens que se fazem ouvir fora e dentro de campo, ou reflectidas em espelhos.

Em *Francisca*, Manoel de Oliveira não se preocupa com a continuidade da narrativa. Talvez por isso opta por não recorrer novamente ao papel de um delator. Usa legendas que são autênticas didascálias (sobrepostas a planos fixos) e que situam as cenas que vemos (antes e depois) relativamente umas às outras e no espaço e tempo da história.

Para além da música de João Paes, que vai surgindo aqui e ali (no seu papel de música “de fosso”) como contraponto ao que vemos no ecrã, e das músicas que fazem parte do cenário acústico dos planos do baile e da ópera, Manoel de Oliveira usa excertos musicais por vários instrumentos a solo que, nas palavras de Paes (2001:95), povoam os “espaços domésticos” de “música romântica, com travos amargos...”.

Quanto ao uso dos ruídos, repete-se o verificado em *Amor de Perdição*. Em quantidade, predomina o chilrear de pássaros, o que condiz com o número de cenas passadas em ambiente campestre e exteriores calmos.

Nice – À propos de Jean Vigo (1983)

No início do filme, escutamos um comentário e um ligeiro ambiente urbano donde sobressai um sino. Pouco depois, a partir de um plano em que vemos o coreto onde toca uma banda, inicia-se uma série quase contínua de peças de música francesa popular urbana que remetem para a época em que Jean Vigo filmou *À propos de Nice* (1930).

Poucos ruídos síncronos: um homem toca saxofone na rua, uma ambulância passa, um *croupier* dá à roleta.

Quatro depoimentos fecham o filme: Manuel Casimiro, Eduardo Lourenço, Pedro Prista e a filha de Jean Vigo. Esta última, após um curto excerto de *À propos de Nice*.

Lisboa Cultural (1983)

Neste filme destaca-se a evidente encenação dos depoimentos dos vários intervenientes. A encenação está relacionada com cada pessoa e assunto. Resumo as sequências que me pareceram mais originais.

A câmara acompanha Diogo Dória, que caminha enquanto lê um texto medieval. No fim da panorâmica, entra em campo e fica em primeiro plano António José Saraiva, que fala de Fernão Lopes. Diogo Dória, em segundo plano visual e sonoro, continua a leitura: a sua voz escuta-se claramente nas pausas do depoimento.

A sequência do depoimento de David Mourão Ferreira é bastante complexa. De uma encenação de Gil Vicente frente à porta dos Jerónimos, a objectiva abre (*zoom out*) para enquadrar David Mourão Ferreira em grande plano. No fim do depoimento este afasta-se em direcção aos actores. A câmara segue-o e entra no mosteiro dos Jerónimos onde um actor recita *Os Lusíadas*.

A música de Frei Manuel Cardoso (que termina o depoimento anterior, sobre o Padre António Vieira) é apresentada por Luís de Freitas Branco no seu depoimento sobre a música portuguesa. As suas últimas palavras fornecem a deixa para a audição de uma tocata para órgão de Carlos Seixas.

O jogo visual e auditivo em profundidade (primeiro plano e fundo) oferece uma dinâmica invulgar para um filme feito de depoimentos. O filme estrutura-se em blocos pontuados (por vezes encadeados) pelo som de guitarradas e vistas das ruas de Lisboa (com gente dentro).

Simpósio da Pedra (1985)

Este filme foi apenas co-realizado por Manoel de Oliveira, o que talvez explique a sua construção sonora me parecer pouco consistente e sem imaginação.

É um filme simples no conjunto e no que diz respeito ao som: um comentário muito sintético e técnico pela voz de Diogo Dória; os ruídos síncronos do esculpir da pedra; os depoimentos em directo dos artistas; a música tocada ao piano. Não encontrei qualquer referência ao autor ou intérprete da música. Esta parece-me pouco congruente com o conteúdo ou a forma do filme; o seu tom romântico contrasta mas não dialoga com as imagens que vamos vendo.

O Sapato de Cetim (1985)

Sendo um filme com quase sete horas de duração, a total compreensão da sua complexa estrutura sonora ultrapassa o âmbito deste estudo. Não cabem aqui mais do que alguns apontamentos de momentos especialmente interessantes, mas que possivelmente não serão os mais representativos do modo como Manoel de Oliveira usa o som neste filme.

O Sapato de Cetim é provavelmente o filme em que Manoel de Oliveira leva mais longe a ideia de cinema como teatro filmado, com cenas tomadas num só plano e unidas por legendas em fundo negro. Para além de uma introdução que nos localiza como espectadores de teatro, tanto a cenografia como o uso de “planos geralmente longuíssimos, no limite material da duração do 'magasin'; câmara normalmente imóvel, impondo um único ponto de vista sobre personagens que, também normalmente, estão estáticas e se falam sem se olhar e sem olhar para a câmara, fixando um algures indefinido e inusitado; uma extensíssima sucessão de 'recitativos' ou 'árias' em que um só personagem (tantas vezes) se espraia em falas de intensa e tensa duração” (Costa, 1986), tudo nos remete para a representação teatral.

A teatralidade é estabelecida logo no início. No átrio de uma sala de espectáculos um mestre de cerimónia fala para a câmara e apresenta o espectáculo que vamos ver. Um som de trompete pontua a sua apresentação. Quando termina o discurso, o actor faz um gesto na direcção da orquestra (invisível) e ouvimos a música de João Paes – som intenso de metais e percussão. Abrem-

se as portas exteriores e o público entra. A câmara acompanha a entrada do público, recuando até ao interior da sala.

Para além do som dos diálogos, que Bénard da Costa (1986) tão bem caracteriza – e a que faltará somente acrescentar a total ausência de contracena –, Manoel de Oliveira usa uma grande abundância e variedade de ruídos e música, que na maioria respeitam as convenções teatrais. Genericamente, os ruídos criam os cenários acústicos e a música contribui para um certo ambiente de época, ou vem sublinhar algum tipo de evocação das personagens. Segundo Paes (2001:95), a música obedece "às recomendações de ordem musical que Paul Claudel escreveu à margem do texto", sendo que, "aqui e além, Claudel levanta o véu do embuste cénico, deixando que aflore, por meio da música, a suspeição de que o tempo histórico do drama é tão somente um maneirismo de representação".

Além da presença no início e no fim do filme, a música "búzia" e "caótica" de Paes (2001) surge em escassas intervenções. Em contrapartida o filme é povoado por uma grande abundância de trechos musicais que parafraseiam temas conhecidos. "O uso da paráfrase de trechos musicais reconhecíveis, como forma subtil (se não irónica) de aliviar a carga trágica da acção, foi a maneira que encontrei de seguir o espírito das indicações de Claudel" (Paes, 2001:95). Estes trechos funcionam no sentido de localizar a acção na época histórica em que os acontecimentos supostamente aconteceram ou foram situados por Manoel de Oliveira, mas de um modo que se reconheça como fictício. Este realismo ambíguo veiculado pela música contrapõe alguma ironia ao drama implícito na história da paixão de Doña Prouèze e Don Rodrigue.

Igualmente teatral é o uso dos ruídos que compõem os ambientes diversos ou dão textura a adereços assumidamente teatrais, como o barco bidimensional que passa quase no fim da primeira parte. Sem preocupações naturalistas, basta um chilrear de pássaros ou o assobio do vento para caracterizar um lugar, e um ranger de madeiras para simular a oscilação do navio.

O Meu Caso (1986)

Este é o filme em que o experimentalismo de Manoel de Oliveira é mais evidente, no que diz respeito à relação do visual com o sonoro. Manoel de Oliveira realiza três *ensaios* (*répétitions*, no

original) da peça de José Régio, completamente distintas visual e sonoramente, e acrescenta-lhes o episódio bíblico narrado no Livro de Job. Experimentalismo que não se deve confundir com improvisação, pois este parece-me ser um dos filmes mais rigorosamente estruturados de Manoel de Oliveira. Cada enquadramento, cada movimento de câmara, cada som parece ter um sentido que não se confunde, e antes se opõe ostensivamente, a uma *impressão de realidade* tão cara ao cinema clássico. A cada momento Manoel de Oliveira nos recorda a diferença entre teatro e vida, ficção e realidade.

A música electrónica intensa ouvida durante o genérico interrompe-se para dar lugar a um ecrã negro e a uma voz de mulher (em que se detecta a reverberação de um espaço grande e vazio) que diz: “Il m'aime! Il ne m'aime pas!” A imagem vai clareando e começamos a distinguir uma equipa de cinema (Manoel de Oliveira incluído) que se aproxima do equipamento cinematográfico já montado na plateia. A voz de Manoel de Oliveira – “luz”, “motor”, “claquette” e “acção” – dá início à filmagem.

O primeiro dos *ensaios* de *O Meu Caso* tem a aparência do registo de uma apresentação teatral com som síncrono. Todos os planos são filmados do mesmo ponto de vista (localização física da câmara) ainda que com algumas variações de enquadramento e movimentos panorâmicos. Para além dos diálogos e passos (que soam algo exagerados em intensidade), há uma pianola que começa a tocar quando uma das personagens tropeça nela, e que só pára quando uma outra lhe assenta um murro.

A segunda versão simula um filme mudo. A preto e branco, em movimento acelerado e quase sempre em grandes planos, sem som *síncrono*. Som de fundo: um ruído de projector de cinema. Na voz de Luís Miguel Cintra escutamos excertos de *Pour finir encore et autres foirades* de Samuel Beckett (1976) pontuados pela música de João Paes (que continua a ouvir-se durante o *gag*, agora só visual, da pianola).

A terceira versão começa como a primeira, mas filmada em plano geral, vendo-se o palco todo. Os diálogos são incompreensíveis. Logo percebemos que o som das vozes foi invertido e cada frase é escutada do fim para o início. Os ruídos síncronos, que inicialmente soam normalmente, logo acabam por ser igualmente invertidos. A pianola é accionada deliberadamente pela personagem da Actriz, e toca a uma velocidade inconstante mas sempre acelerada. A acção, que já observamos por

duas vezes, é interrompida por uma personagem desconhecida que sobe ao palco e, sem dar atenção à sua volta, monta um projector de cinema e abre as portas ao fundo do cenário. Um ecrã desce e nele projectam-se imagens de violência, fome, poluição... Todos os actores acabam por se virar para o ecrã e ficar de costas para nós espectadores. A música da pianola mantém-se na sua velocidade incerta até que o ecrã fica negro e uma cortina com a reprodução da *Guernica* de Picasso desce à sua frente. Então a música da pianola pára.

Num cenário apocalíptico do século XXI temos as personagens do Livro de Job em trajes *bíblicos*. Tudo é muito teatral: cenário, figurino, caracterização (Job está leproso). Todos os dispositivos usados revelam a sua teatralidade: reflectores de luz movidos ao som de trovoadas; coluna de som donde sai (supostamente) a voz reverberada de Deus; o projector que faz incidir sobre Job e a mulher uma luz intensa e branca. São os mesmo actores em novas personagens, a que se acrescenta a voz de um narrador que vai introduzindo as falas. A música faz contraponto às longas falas de Job: em vez de se lamentar com ele, parece acusá-lo.

No epílogo curto há uma dança ao som de música de piano: "o patriarca bíblico recebe, como presente, o retrato da *Gioconda*, sobre cuja imagem, reproduzida num monitor de vídeo, caiem, quais gotas de oiro musical, as últimas notas do piano..." (Paes, 2001:95).

Sendo que Manoel de Oliveira é reincidente em mostrar o dispositivo técnico do filme, pela primeira vez mostra tão explicitamente um equipamento áudio, e logo uma coluna que sabemos que não emite o som a que é associada – a voz de Deus – pois de facto estamos a assistir a um filme e não a uma peça de teatro num palco.

Os Canibais (1988)

Com a colaboração de João Paes, Manoel de Oliveira transforma o conto homónimo de Álvaro Carvalho numa ópera filmada. Às personagens do conto original foram acrescentadas as personagens de Iago e Nicoló. Iago assume as funções de uma espécie de Delator, mas fá-lo aqui cantando e aparecendo em cena junto com Nicoló. Este acompanha Iago tocando o seu "violino diabólico de Paganini" (Paes, 2001:97), em contraste com o romantismo simulado da restante música. "Foi, por isso, minha preocupação que a ópera fosse romântica na sua macro-forma

aparente, isto é, fosse constituída por uma sucessão de formas fechadas, conotadas com o Romantismo musical. entremeadas de recitativos, a cargo dos apresentadores. (...) O idioma musical é, no entanto, original – não tem nada que ver com o diatonismo clássico-romântico" (Paes, 2001:97). Na cena final a música do violino serve uma dança simultaneamente cómica e macabra.

Tanto as intervenções de lago como os diálogos das personagens da história são cantados, e a presença da música é quase constante. Para além da introdução, em que vemos a chegada dos convidados para o baile, só nas pausas do canto podemos escutar (sugestões de) ruídos síncronos: o inevitável chilrear no jardim, o crepitar da lareira onde o visconde será assado, o repuxo do lago,...

Diz Philippe Roger (2008: s.p.): "O tempo das personagens é ele próprio afectado pelo tempo musical: a música influi no ritmo dos actores, desacelerando os comportamentos, chegando quase a congelá-los".

Non, ou a Vã Glória de Mandar (1990)

O filme tem uma estrutura narrativa complexa, com vários episódios e cenários diferentes a que um narrador dá continuidade. O papel de narrador é atribuído desta vez a uma personagem: o alferes Cabrita, estudante de História na vida civil, que vai respondendo às questões dos seus soldados e expondo a sua tese em jeito de diálogo socrático.

A grande variedade de cenários e situações determina uma quantidade e diversidade de ruídos síncronos pouco habitual nos filmes de Manoel de Oliveira. No entanto, são usados com a parcimónia habitual, reduzidos ao essencial, o que baste para estabelecer o sentido da sua escuta.

Tendo terminado a relação com o compositor João Paes, que durante duas décadas contribuiu para a selecção da música dos filmes de Manoel de Oliveira, a música de *Non* é da responsabilidade de Alejandro Massó. Parece-me menos criativa do que a de João Paes e mostra tendência para uma empatia ilustrativa do visual, em vez de fazer uso do diálogo habitual em Manoel de Oliveira. É interessante a composição electrónica no início do filme, um longo *travelling* sob a copa de "uma árvore imensa no meio de uma selva qualquer – a que a música confere uma estranheza inquietante. Esta árvore é um pilar vivo, coluna solitária de um templo sem idade; envolvido numa

música surdamente ameaçadora, ela evoca ruína próxima" (Roger, 2008: s.p.). Em contrapartida, aborrece a música falsamente árabe que dura toda a sequência da batalha de Alcácer Quibir. Primeira e única colaboração de Massó, por coincidência (ou não), este é o último filme de Manoel de Oliveira em que é usada música "de fosso".

A Divina Comédia (1991)

Outro filme em que Manoel de Oliveira constrói uma relativa continuidade narrativa pela colagem de textos literários de várias origens: a *Bíblia*, *Crime e Castigo* e *Os Irmãos Karamazov* de Fiodor Dostoievski, o *Anti-Cristo* de Friederich Nietzsche e *A Salvação do Mundo* de José Régio.

Uma personagem, interpretada por Maria João Pires, está quase constantemente a tocar o piano que vemos na sala. No entanto, a música frequentemente se liberta dessa ligação imediata com a acção e passa a uma espécie de música "de fosso", embora mantendo as características acústicas coerentes com a sua localização no espaço da cena. O som do piano mantém-se como fundo durante muito do diálogo, e por vezes é mesmo objecto desse mesmo diálogo. A música do piano não só é discutida enquanto Música mas enquanto Arte, que ela simboliza. "Como a essa personagem/intérprete está confiada a música do filme (sempre música *in* mesmo quando se ouve em *off* temos que neste filme a música se personaliza, a música é personagem, a música é música a fazer de música" (Costa, 2001:14).

Para além dos ruídos síncronos com a acção dos actores, podemos escutar um chilrear que aparenta ter origem no exterior (o que é consentâneo com a captação dos diálogos em directo). Outros ruídos da natureza já não têm essa aparência natural. Por exemplo, o grasnar de um corvo que pontua o final da primeira discussão entre o Filósofo e o Profeta num exterior ventoso. Ou, o som de cães a ladrar ao longe, no plano anterior àquele que mostra o Director enforcado. Ou ainda, o carrilhão do relógio que toca no início e no fim da cena em que o Cristo sobe ao piano e prega para os outros.

A cena, de aparente pesadelo, que evoca o momento em que Raskolnikov mata a velha usurária para a roubar, é aquela em que se nota mais o processamento do som. As pancadas do machado na cabeça da mulher soam a marteladas em madeira. Estas e o grito da mulher são muito

reverberados. O ruído de Eva a trincar a maçã, logo no início do filme, soa intencionalmente exagerado em intensidade.

O Dia do Desespero (1992)

O que destaque neste filme é a complexidade introduzida nos diálogos (e, claro, na encenação) pelos dois actores, que tanto encarnam personagens, como fazem de si próprios e falam directamente para a câmara. Teresa Madruga, que faz de Ana Plácido, e Mário Barroso, que faz de Camilo Castelo Branco. Ora, como isto é um filme e portanto os actores estão sempre a representar, as constantes mudanças de personagem tornam o jogo de discursos bastante complexo. As mudanças são súbitas e sem aviso, como no plano em que Ana Plácido está a vestir-se ajudada pela criada e de repente tira a peruca e fica Teresa Madruga. Noutra ocasião, Teresa Madruga deixa a personagem – isto é, o figurino e os adereços – mas continua a olhar Camilo com a mesma expressão crítica própria a Ana Plácido. Outras vezes, introduz-se nos planos que mostram Camilo comentando-os e contextualizando-os.

Manoel de Oliveira joga com esta ambiguidade fazendo escutar a voz antes de mostrar a personagem que a produz. Por vezes esta identificação é denunciada pelo conteúdo do texto. A música está geralmente associada às personagens de Ana Plácido e Camilo Castelo Branco – "Tristan para a mulher apaixonada, Parsifal para o homem suicidário (Roger, 2008:s.p.) – o que também serve de indício. O genérico indica apenas que a música é de Wagner: mais nenhuma informação nos é dada.

Num dos primeiros planos, vemos apenas uma roda de carruagem (filmada do possível ponto de vista de alguém que nesta viaja) rodando numa estrada de terra batida. Ouvimos a voz de Mário Barroso lendo uma carta de Camilo a sua filha Amélia, e também o som da roda rolando na terra, os cascos e o resfolegar dos cavalos. É um plano longo e fixo, a que se segue o de um caminho à chuva por onde passa a carruagem, e durante o qual escutamos a voz Mário Barroso dizendo outra carta de Camilo.

O ruído mais presente é o do vento, que surge em vários momentos ao longo do filme. Num desses momentos, vemos os ramos de uma árvore bater numa janela e chamar a atenção de Camilo, que

interrompe a escrita. Uma silhueta recorta-se contra uma janela. Lá fora os ramos agitam-se. Tudo em câmara lenta – o som dos ramos batendo nos vidros e os passos no soalho. O vulto vira-se para nós e grita, visualmente fazendo lembrar a pintura de Edvard Munch. O grito soa muito reverberado – em crescendo e logo silenciado – e o bater nos vidros ainda mais intenso. Como em *Benilde*, é um som ameaçador o do vento.

Na sequência que termina no suicídio de Camilo, temos a presença constante do *tictac* do relógio da sala, cujo carrilhão toca antes de se ouvir o disparo da pistola de Camilo e volta a tocar (cinco horas) no final. O vento regressa na cena do funeral de Camilo.

Vale Abraão (1993)

Este filme mantém a complexidade a que Manoel de Oliveira nos habituou. Diálogos e narração entretecem-se. Raramente os diálogos fazem avançar a narrativa. O narrador é mais próximo do clássico do que é costume nos filmes de Manoel de Oliveira, mais difícil de identificar com uma personagem (ainda que nunca visualizada). Por vezes narra, outras descreve ou comenta. Duas vezes assume a voz duma personagem morta, da qual existe apenas o retrato.

Manoel de Oliveira não constrói uma continuidade clássica. Os planos de longos diálogos, quase sem som ambiente, intercalam-se com planos paisagísticos (muitos deles fixos) musicados, ou sonorizados pela voz do narrador, ou com cenas *mudas* em que a acção das personagens *fala* por si.

Ao contrário do que é prática frequente de Manoel de Oliveira, em *Vale Abraão* a voz do narrador nunca se mistura ou duplica a das personagens. Situação rara é escutarmos personagens que falam fora de campo sem logo a seguir nos serem mostradas: é o que acontece na cena da igreja em que apenas vemos as trocas de olhares das personagens com a voz do padre em *fundo* sonoro.

Três sonoridades musicais se destacam: piano, combo de jazz, violino. A música de jazz serve de ambiente a uma festa e ajuda a caracterizar o meio de alta burguesia em que decorre. O violino está associado à personagem do jovem Semblano, cuja interpretação de Bach parece ser o catalisador da sua breve aventura sexual com Ema, a protagonista. O som de piano – mais precisamente as

cinco versões de *Clair de Lune* (Beethoven, Debussy, Strauss, Schumann e Fauré) – cumpre uma função semelhante à música “de fosso”. Como habitualmente, Manoel de Oliveira usa esta música de modo diverso do clássico. A música dá uma certa tonalidade às cenas, mas sem denotar uma concordância com elas. O romantismo e melodia do piano contrapõe-se ao cinismo das personagens denunciado pelas suas acções e diálogos. Não será por acaso que a única personagem conotada com algo de genuíno e verdadeiro desta história é a muda Ritinha: a música parece substituir a voz que ela não tem.

Os sons ambiente síncronos são geralmente suaves. Exceptuam-se os ruídos dos automóveis e do comboio, sobretudo o apito deste. O uso dos ruídos obedece a um esforço de síntese e indiciam em vez de descrever: um leve chilrear, uma sugestão de rio, o crepitar do fogo. Uma ou outra vez, ganham uma dimensão dramática: o lobo que uiva ao ser invocado pela voz do narrador ou o carrilhão do relógio que pontua a acção.

De assinalar é também como Manoel de Oliveira usa o sonoro para substituir a visão de situações que poderiam merecer do espectador alguma empatia emocional. Há duas cenas significativas, ambas envolvendo Ema. Na primeira, escutamos o que identificamos como um acidente automóvel violento (provocado por um condutor distraído pela visão de Ema). A segunda, é a do acidente mortal desta: vemos e ouvimos o seu pé calcar uma tábuia partida do cais, mas só pela escuta do *splash* sabemos que Ema cai na água e se afoga.

A Caixa (1994)

A presença da música manifesta-se de modos muito variados, que fazem deste filme quase um musical. Logo a abrir o filme, um guarda nocturno com sinais de embriaguez vai subindo as escadas de um bairro lisboeta (onde toda a acção se passa) ao som de uma canção russa, que vai crescendo de intensidade à medida que ele sobe. Ao cimo das escadas há um baixo relevo de S. Cristóvão e uma seta que indica: Teatro.

Amanhece. Muita gente sobe ou desce as escadas ao som de uma música de ritmo muito rápido. Na tasca da esquina está um guitarrista que toca várias vezes, algumas delas em acompanhamento da mulher que vende tremoços no patamar em frente e que parece ter cantigas para todas as

ocasiões. Em continuação de uma conversa com o tasqueiro, sobre fado e guitarra, o guitarrista interpreta a *Ave Maria* de Schubert (que é repetida no final).

“O que me agradava era a ideia de fazer roubar a caixa enquanto o guitarrista tocava a Ave Maria de Schubert, que o roubo se fizesse sob uma música religiosa” (Oliveira, 1996).

Depois, é um cego que desce as escadas acompanhado por um rapazinho, e vem cantando e tocando (mal) um cavaquinho. Numa espécie de interlúdio que antecede o epílogo, as escadas iluminam-se com uma luz teatral e várias bailarinas em tutus amarelos (são estrelas da bandeira da UE) saem pelas portas das casas, e dançam ao som da *Dança das Horas* de Ponchielli. Mais uma vez o genérico não refere as obras musicais usadas.

A escadaria é um espaço fechado onde parecem não chegar ruídos do exterior excepto o do sino, que toca pouco antes do cego se suicidar – os canários cantam furiosamente quando ele entra em casa para o fazer – e no fim do filme.

Os diálogos parecem, na generalidade, mais coloquiais do que é habitual.

O Convento (1995)

“*O Convento* é um filme que, a bem dizer, não conta uma história. Os actores representam quase no vazio. Há mais suposições do que outra coisa” (Oliveira in Baecque & Parsi, 1999:121).

A presença de música constante em longas sequências é talvez o aspecto mais notável, porque invulgar, do filme. Mas a música não sublinha a narrativa, antes desenvolve a sua própria, criando um clima de tensão. Timbres irreconhecíveis soam com grande intensidade. Por vezes, confundem-se ou misturam-se com ruídos estranhos. Os diálogos são relativamente esparsos: o sentido do filme assenta mais no que não é dito, no mistério de situações que não se explicam, de relações ambíguas, de desencontros. E a música acrescenta caos a essa incerteza.

“Em *O Convento*, há um outro tipo de aplicação musical em que a música concede, por vezes, uma outra força, e mesmo uma expressão bastante próxima da de um texto literário ouvido em voz *off*” (Oliveira in Baecque & Parsi, 1999:142).

O que não é dito por palavras é por vezes significado pelos ruídos, como na cena em que os membros de um casal, recolhido em quartos separados, saem e voltam a neles entrar sem se encontrarem. Cada um escuta os ruídos do fechar e abrir da porta do quarto do outro para sair para o corredor e se desencontrar dele. Paralelamente ao jogo com os bateres da porta há também o ligar e desligar dos interruptores da luz dos quartos.

Party (1996)

O cenário acústico da primeira sequência (que é a da *garden party*) é o das forças indomáveis da natureza. Primeiro, é o mar cujo ruído em crescendo obriga as personagens Michel e Leonor a gritar para se fazerem ouvir (reforçando a sua dificuldade de comunicação). Logo a seguir, é o vendaval que, parecendo responder ao conflito entre Rogério e Michel, acaba com a festa fazendo voar a mobília e fugir os convivas. Na segunda sequência do filme (interior da casa) escutamos o fogo na lareira e a chuva, a que no final se junta a trovoadas.

Neste filme há uma continuidade da acção, que decorre quase em tempo real – duas sequências ligadas por uma legenda –, e toda a história é construída nos diálogos. Não há lugar para a música com excepção de duas canções gregas interpretadas *a capella* por Irene Papas: a primeira, logo no início, acompanhada apenas por um ecrã negro com uma legenda que lhe traduz a letra, a segunda, quando canta para Rogério.

Viagem ao Princípio do Mundo (1997)

Filme de uma viagem, que alterna planos das personagens em diálogo com outros que vão mostrando as paisagens e as estradas por onde vão passando. A música (de Emmanuel Nunes) surge nos momentos em que não há diálogo. Ruídos síncronos sem protagonismo, excepto o ladrar dos cães que a certa altura perseguem o carro.

Um episódio destaca-se: o grupo faz um desvio na viagem para observar uma curiosa estátua dum homem curvado sob o peso de um enorme barrote de madeira. Uma aldeã diz um poema alusivo à figura: “Eu sou o Pedro Macau / cá às costas seguro um pau / por aqui passam vários paleiros /

uns de focinho branco, outros de focinho negro / mas ninguém me tira desse degredo”. Repete-o uma vez. O poema é depois traduzido em francês e de novo repetido pela personagem interpretada por Leonor Silveira.

Inquietude (1998)

O filme começa com uma música instrumental fortíssima e de ritmo rápido, que se interrompe a tempo de deixar ouvir uma voz exclamar: “Mata-te!” O episódio termina com um personagem sendo empurrado e precipitando-se janela fora, o que provoca um acidente automóvel que não é mostrado mas apenas audível: grito, buzina, travagem, outra buzina... um baque, partir de vidro, bater de chapa.

Vários ruídos e diálogos começam fora de campo e a sua origem só é mostrada depois, funcionando como ligação de cenas desligadas. Há um momento em que uma personagem sai do enquadramento e deixa o ecrã vazio continuando nós a ouvir a sua voz fora.

Noutra cena, dois homens conversam enquanto caminham num jardim. Por várias vezes são interrompidos por carros que buzina e se atravessam no seu caminho, num jogo claramente *coreografado* entre diálogo e ruídos dos carros. E há o sino que toca três badaladas duma vez, e depois toca três vezes três.

Na história final, é Irene Papas que canta uma canção grega *a capella*. A sua personagem fala sempre em grego e a interlocutora em português. Vários ruídos vão acrescentando o mistério: ladrar, grasnar e chilrear, um pequeno rebanho de cabras que agitam sinetas muito ruidosas, vento que se intensifica, e trovoada ao longe. No final, toca o sino a rebate para a caça à bruxa.

A Carta (1999)

Escutamos a música de Pedro Abrunhosa, feito personagem e que abre o filme, e de Schubert, cujas peças de piano são interpretadas por Maria João Pires, que numa das primeiras cenas do filme vemos a tocar em concerto. Enquanto a música de Abrunhosa está ligada à personagem, a de

Schubert, depois da cena citada, é usada para sonorizar alguns planos sem diálogos.

O momento em que uma personagem é atropelada mortalmente é-nos dado apenas pelos ruídos chegados de fora de campo. Um ambiente de convento é caracterizado por uma sineta que chama as freiras à oração. À visão de uma estátua de Pã com uma flauta, escutamos música de flauta (que me parece falhar a ironia desejada) a que se junta uma orquestra.

Palavra e Utopia (2000)

A utilização de três actores para distinguir a personagem do Padre António Vieira enquanto jovem – Ricardo Trêpa –, adulto – Luís Miguel Cintra – e velho – Lima Duarte –, com personalidades e interpretações igualmente distintas, é determinante para o sentido do filme. A dinâmica, o ritmo, a entoação que cada actor imprime à leitura de sermões e cartas, são fundamentais na criação de uma imagem da evolução da personagem Vieira. A interpretação de Lima Duarte parece excessivamente dramatizada para o que é habitual nos filmes de Manoel de Oliveira. Mas, por outro lado, a grande vitalidade que atribui a Vieira na sua velhice evoca a vitalidade e inconformismo do próprio cineasta – evocação provavelmente intencional, já que Manoel de Oliveira está presente na cena da morte de Vieira, como a personagem que traz o parecer em que o Padre Geral de Roma devolve a Vieira o direito à "voz passiva e activa".

O uso da música resume-se basicamente a estabelecer o local da acção: a guitarra de Carlos Paredes para Portugal, danças tribais para Brasil e África, e a música de Massimo Scapin para a cômte italiana. A música de Carlos Paredes aparece novamente associada à ideia de *portugalidade*.

Palavra e Utopia tem o plano mais radicalmente oposto às normas do cinema clássico: em plano fixo vemos Vieira sair da sacristia da igreja de S. Roque, ficando no enquadramento apenas uma pintura na parede; são dois minutos durante os quais ouvimos, ao longe e fora de campo, a voz de Vieira na igreja, dizendo o seu sermão. Noutro plano, vemos Vieira de costas começando outro sermão. Ainda noutro plano, ouvimos Vieira relatar uma queda que dera, enquanto o vemos descer umas escadas e cair. E há aquele, em que um soldado conversa com Vieira mantendo-se sempre fora de campo, excepto no momento em que entra para beijar a mão ao padre. Manoel de Oliveira parece explorar todas as variações para que a escuta da constante voz de Vieira não se torne

monótona.

Dominado pela voz de Vieira, o filme não tem necessidade de outro som, senão pontualmente. Os ruídos de ambiente reduzem-se, como é habitual, ao mínimo suficiente. Só na cena final, da morte de Vieira, o repicar de um sino vindo do exterior se faz ouvir com mais insistência.

Vou Para Casa (2001)

Neste filme, Manoel de Oliveira joga constantemente com o que se passa dentro e fora de campo. Isto, não apenas na relação entre o que vemos e o que ouvimos, como na própria relação entre os espaços cenográficos. Logo no início do filme, há um jogo entre o palco onde assistimos a uma encenação de *Le Roi se meurt* de Ionesco, e os bastidores onde algumas personagens esperam pelo fim da récita com uma trágica notícia para o protagonista da peça (e do filme). Nos bastidores escutamos o som vindo do palco (fora de campo).

Nas cenas do café, temos o total contraponto entre visível e audível. Manoel de Oliveira filma através do vidro da janela do café e mantém o ponto de escuta coincidente com o ponto de vista da câmara. Daqui resulta escutarmos o som da rua quando vemos o interior do café e escutamos os ruídos do café quando vemos o exterior. Noutra plano, apenas vemos os pés do protagonista (em primeiro plano) e do seu amigo, sob uma mesa de café, enquanto escutamos o diálogo das personagens.

Em casa, o protagonista está fechado no quarto. Escutamos o toque de um telefone ao longe. Daí a pouco a criada bate à porta. O protagonista sai, desce as escadas e fala ao telefone. Não entendemos a conversa porque câmara e microfone se mantiveram fixos no interior do quarto. Quando termina o telefonema, câmara e microfone mudam para junto do telefone, filmando o protagonista que sobe as escadas de volta para o quarto. Neste caso não é com o fora de campo mas como a profundidade de campo que Manoel de Oliveira joga: ao manter os pontos de vista e de escuta iniciais, permite ao espectador ver a conversa telefónica mas não escutá-la. Como que para não deixar dúvidas sobre a intencionalidade da sua opção, coloca câmara e microfone junto do telefone depois de o telefonema ter terminado.

Alternam-se no filme sequências em que o texto e os diálogos são extensos, com outras quase mudas, acompanhadas apenas por música. O momento mais curioso é aquele em que Manoel de Oliveira nos faz escutar uma valsa de Chopin durante o plano de um quadro com uma reprodução da pintura *The Singing Butler* de Jack Vettriano, que representa um casal dançando.

Grande parte da música do filme é produzida por um realejo, que vemos na esquina de rua onde se situa o café. Há mesmo uma curta cena em que o protagonista pára uns momentos a escutar o realejo (pretexto para um episódio cómico). O realejo toca temas conhecidos, o que logo nos localiza em Paris mas de modo algo anacrónico, pois tanto o realejo como as canções remetem para uma época mais antiga do que aquela em que decorre a acção.

Porto da Minha Infância (2001)

O que de mais original tem o som deste filme é o comentário pela voz de Manoel de Oliveira, não só por ser a voz do cineasta mas sobretudo por ser em discurso directo. Manoel de Oliveira participa igualmente como actor e personagem, com um protagonismo maior do que acontece em *A Divina Comédia* ou *Viagem ao Principio do Mundo*, em que apenas aparece episodicamente – e no primeiro caso para substituir o actor Ruy Furtado falecido durante as filmagens. Ver e ouvir Manoel de Oliveira faz todo o sentido num filme construído sobre as suas memórias, mas não fica só por aqui: multiplica-se pela presença dos seus netos Jorge e Ricardo, representando-o como adolescente e como jovem adulto. Manoel de Oliveira joga com esta presença múltipla e cria interacção entre as várias vozes, uma ajudando a outra na evocação das cenas que o filme nos vai mostrando, ou até repetindo (confirmando) o que a primeira diz. Para além do comentário, escutamos a voz de Manoel de Oliveira em canções e poemas.

De resto é um filme em que estão presentes uma grande variedade de músicas e ruídos, que geralmente têm uma conotação directa com o que vemos.

"O filme abre-se sobre o pórtico mais radical do cinema de Oliveira, verdadeira abertura de ópera; bloco duma rara homogeneidade, tendo em plano fixo um chefe de orquestra de costas, dirigindo uma orquestra invisível, na noite – a peça musical intitula-se aliás *Nachtmusik*". (Roger, 2008:s.p.) O filme acaba tal como começa, com o plano do maestro, de costas para nós, dirigindo a sua

orquestra invisível: apenas escutamos a música de Emmanuel Nunes.

O Princípio da Incerteza (2002)

A música inquietante de violino de Paganini e os sons do comboio que sobe e desce o Douro entre o Porto e a Régua pontuam todo o filme. Nos diálogos, há o habitual jogo entre o fora e o dentro de campo que força a atenção ao conteúdo do discurso e a desvia da acção.

Um Filme Falado (2003)

É um filme falado em várias línguas: português, francês, italiano, grego e inglês. As personagens dialogam cada uma na sua língua sem necessitar tradução (excepto a portuguesa). Diálogos no sentido retórico e não coloquial, em que cada intervenção completa o sentido da anterior. Num grande número de cenas, começamos por ouvir a voz de fora de campo e só depois a personagem entra no enquadramento.

É também um filme falado no sentido em que não há música – apenas uma canção na voz de Irene Papas, e um vago cantar religioso na sequência situada em Aden.

Todo o filme é pontuado com planos aproximados da proa do navio rasgando as águas – o ruído das ondas contra a proa soa sempre muito intenso. Termina com explosões e o afundamento do navio, que ouvimos mas não vemos. Vemos apenas o efeito luminoso das labaredas na face do comandante.

O Quinto Império – Ontem Como Hoje (2004)

Um filme com poucas mudanças de cenário e pouco movimento. O diálogo é apenas acompanhado – ou mais precisamente, pontuado – por alguns ruídos e três ou quatro intervenções musicais.

A música é de Carlos Paredes e mais uma vez parece associar-se a à noção de *portugalidade*. Abre e fecha o filme. Há um momento inusitado em que a música é cortada, quando a espada de D. Sebastião – que cai em câmara lenta – toca no chão. Isto contraria o que é norma em Manoel de Oliveira: não interromper o fluxo musical.

Do exterior vão chegando ruídos distantes: chilrear, sino, grilos nocturnos, toque de alvorada, vozes indistintas e o tropel dos cavalos (no final).

A sequência mais interessante em termos sonoros é aquela em que intervêm personagens que ficamos sem saber – do mesmo modo que a personagem do rei D. Sebastião também não sabe – se são fantasmas ou parte de um sonho. Manoel de Oliveira não usa qualquer tipo de efeito sonoro ou visual para distinguir entre o sonho, a alucinação e a realidade, com excepção de uma curta cena em que os bobos brincam com a espada do rei que apanham do chão e se faz escutar uma sugestão de batalha. É o primeiro de dois pequenos apontamentos sonoros que evocam o ambiente militar que enquadra a acção da peça (ambos protagonizados pelos bobos).

Começamos por ouvir (fora de campo) uma voz que identificamos como a de Luís Miguel Cintra. Este, na personagem do sapateiro Bandarra é então descoberto pelo rei atrás de uma cortina porque, tal como os espectadores, D. Sebastião ouviu a sua voz. Mas o sapateiro nega ser sua a voz que o rei escutara. Dialogam, e no fim da cena o rei adormece, o que contribui para manter a dúvida – do rei e nossa – se o que acabamos de ver e ouvir foi um sonho, uma alucinação, ou a realidade.

Escutam-se vozes e música de caixas e trompete, como numa cena de batalha: os bobos mimam a guerra. O rei está adormecido e no sono completa o que diz uma destas vozes, interrompendo esses sons de batalha. O rei continua a dormir. A música acaba e o rei acorda. Chama o sapateiro e tem uma conversa com este sem parecer recordar o encontro da cena anterior. Vão à janela. É noite e ouvimos grilos.

Às tantas, rei e sapateiro riem quase histericamente. Vindo de fora escutamos uma espécie de eco que logo percebemos (vemos) serem os risos dos bobos que espreitam à porta. O rei bate nos bobos que caem no chão. Rei e sapateiro continuam o diálogo – num plano que enquadra rei e sapateiro do peito até ao chão onde estão os bobos, uma espécie de plano americano descaído.

Logo a seguir, voltamos a ouvir uma voz de fora de campo que identificamos como do actor António Reis. O rei ouve também, mas o sapateiro diz não ouvir. O rei abre a cortina onde anteriormente encontrara o sapateiro, mas não encontra ninguém.

O rei volta a adormecer sentado no trono. Acaba por escorregar para o chão. O sapateiro sai. Estátuas dos anteriores reis que decoram a sala ganham vida, dialogam entre si e rodeiam D. Sebastião adormecido.

Aurora. Toque de alvorada. Vozes. O rei acorda sobressaltado, rodeado de cortesãos. Pergunta pelo sapateiro, mas todos negam tê-lo visto.

Nisto tudo não há recurso a qualquer sinal mais ou menos estereotipado que nos localize indubitavelmente dentro de um sonho. Ao mostrar o rei adormecido mas simultaneamente não distinguindo essa sequência com alguma marca visual ou auditiva que leve o espectador a identificá-la como onírica ou alucinação, Manoel de Oliveira deixa ao espectador a tarefa de estabelecer a distinção entre o que poderá ser sonho, alucinação e realidade, para o que tem de dedicar toda a atenção ao que se passa.

Espelho Mágico (2005)

A uma relativa variedade de cenários corresponde uma diversidade de ruídos, sem fugir à economia habitual em Manoel de Oliveira. Ligada em parte ao ruído ambiente que caracteriza a casa da protagonista, há música tocada em vários instrumentos. Compreendemos a certa altura que os instrumentos são tocados pelos diferentes alunos do marido da protagonista. No final, interpretam em conjunto (uma pequena orquestra) a peça de que ouvimos os ensaios – o *Carnaval dos Animais* de Camille Saint-Saëns.

Manoel de Oliveira faz extenso uso de planos filmados sobre espelhos, o que torna complexa a relação entre a posição da câmara e a do microfone, ou seja entre o ponto de vista e o ponto de escuta. Numa sequência interessante Manoel de Oliveira recria ou reinventa o clássico *flash back* inserindo as imagens dos acontecimentos do passado sobre o espelho. O espelho torna-se ecrã, uma espécie de pintura movente a que nem sequer falta a moldura. Manoel de Oliveira deixa claro

que o que vamos vendo é narrado pelo marido da protagonista, mas contrastando com isto os enquadramentos simulam a visão dela e não a do narrador. Manoel de Oliveira contrapõe assim duas imagens: uma visual que é a da memória dela e outra sonora que corresponde à recordação verbalizada por ele.

Belle Toujours (2006)

Num filme que tem como centro um segredo, há diálogos que vemos sem ouvir e outros que ouvimos sem ver. No momento em que o protagonista encontra a mulher que procura ansiosamente a câmara está longe, do outro lado da rua, e só conseguimos ouvir os ruídos do trânsito e uma ou duas palavras gritadas. Nas cenas passadas no bar, várias vezes escutamos a voz do *barman* quando ele está fora de campo.

Durante o jantar, ouvimos a voz de uma das personagens enquanto vemos a outra. Ela abre a prenda que ele lhe oferece. É uma caixa de onde sai apenas o som de uma mosca. Ela levanta-se subitamente e sai. Não a vemos, apenas ouvimos o som de um copo que cai e se parte. Quando pouco depois vemos a sala num plano mais largo, verificamos que a cadeira dela está no chão, aparentemente derrubada na saída brusca, mas não a ouvimos cair.

A música de Dvorjak abre o filme com um som de trompete, ainda com o ecrã negro, e logo a cena inicial nos mostra a orquestra terminando o concerto sinfónico. Outros excertos da mesma sinfonia (n.º 8) acompanham as sequências sem diálogos, que se intercalam com as cenas dialogadas. Algumas daquelas são vistas gerais de Paris. Outras mostram o protagonista deambulando pelas ruas. Observa Roger (2008:s.p.) que a montagem "segue escrupulosamente a lógica musical" sem interromper o seu fluir. E avança a hipótese de que "Oliveira usa a Oitava, em sol maior (tonalidade pouco banal), sem dúvida pelo seu carácter contrastado, justamente adaptada ao propósito do seu filme" (Roger, 2008:s.p.).

Rencontre Unique (2007)

Pequeno episódio (3 minutos) integrado no colectivo *Chacun son Cinéma – Ce petit coup de cœur quand la lumière s'éteint et le film commence*. Mudo, com intertítulos.

Cristóvão Colombo – O Enigma (2007)

É de assinalar a música composta para o filme por José Luís Borges Coelho (interpretada ao piano por Miguel Borges Coelho) já que desde *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990) Manoel de Oliveira não usava música original nos seus filmes. No entanto a composição adapta (ou arranja) temas populares tradicionais portugueses, o que a aproxima da função da música de Carlos Paredes que Manoel de Oliveira usa noutros filmes. O compositor musicou também o poema de Afonso Lopes Vieira cantado por Isabel Oliveira (esposa de Manoel de Oliveira).

A acção é passada em muitos cenários (locais) diferentes. O filme compõe-se de sequências autónomas e, embora siga uma ordem cronológica, não obedece a continuidade de tempo ou espaço. A variedade dos locais filmados justifica uma equivalente variedade de ruídos utilizados na respectiva caracterização, sem fugir à parcimónia usual em Manoel de Oliveira.

Muitas vezes, o som ouvido fora de campo antecede a visão da acção síncrona ou então continua-a. Isto é o que se passa na cena do casamento, que Manoel de Oliveira explica assim na entrevista incluída no dossier de imprensa do filme: “a cena do casamento, no filme, prolonga-se, na banda de som, da Sé do Porto até ao Alentejo, o epicentro dos Descobrimentos que, por sua vez, constituem um casamento com outras nações, a caminho de um conhecimento global, não só pela difusão da fé, mas também pela continuidade da espécie humana.” Sentido(s) de elevada complexidade para uma operação técnica tão simples como aparenta ser a sonorização das imagens de uma viagem de núpcias com o som do ritual católico do casamento.

Aos diálogos (como habitualmente pouco coloquiais) junta-se a recitação de *Os Lusíadas* e de *Mensagem*.

Romance de Vila do Conde (1957-2008)

O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta (1958-2008)

Duas curtas metragens que recuperam filmagens julgadas perdidas. Ambas são sonorizadas apenas com a voz de Luís Miguel Cintra na leitura de poemas de José Régio.

Singularidades de uma Rapariga Loura (2009)

O filme é estruturado como um longo *flash back*, que se inicia e intercala com uma conversa entre um homem (o protagonista) e uma mulher viajando num comboio, e em que ele conta a história da rapariga loura. Diversamente do que acontece no clássico *flash back*, aquilo que Manoel de Oliveira nos faz ver e ouvir parece não corresponder ao que o homem narra. Na última conversa do comboio, acontece mesmo que o homem anuncia a continuação da narrativa e logo se cala. Temos de esperar longos segundos em contemplação do par de viajantes silenciosos antes que Manoel de Oliveira volte à história da rapariga loura.

São poucos os diálogos. Muitas sequências têm apenas os sons ambiente de interiores e de rua. Sons de fora de campo, que umas vezes precedem a visão do plano seguinte e outras vezes substituem essa visão.

O filme não tem música excepto a que se pode escutar durante uma espécie de serão cultural em que uma harpista toca o *1º Arabesco* de Debussy e Luís Miguel Cintra declama um poema do *Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro. E no final há o som de sinos que tocam ao longe uma melodia.

O Estranho Caso de Angélica (2010)

O que sobressai neste filme são os *efeitos especiais* (visuais e auditivos) quase totalmente inéditos em Manoel de Oliveira. Se exceptuarmos o plano do filho louco de Camilo gritando em *Dia do Desespero*, a cena de Raskolnikov assassino em *A Divina Comédia* ou a manipulação do som no *Meu Caso*, as distorções visuais ou auditivas não são comuns nos filmes de Manoel de Oliveira. A

coexistência de vários níveis de realidade – por exemplo a aparição de Teresa depois de morta a Simão em *Amor de Perdição* – ou a transição de um nível para outro faz-se sem qualquer efeito ou pista para o espectador.

Refiro-me à aparição do fantasma de Angélica (e também o de Isaac), por uma simples sobreposição de imagem a preto e branco que faz lembrar as criações de Méliès. O fantasma de Angélica é acompanhado pelo som agudo de sininhos e algum vento. Outro efeito, é um som electrónico que amplia a vibração do arame em que Isaac põe as fotos a secar, quando de lá retira uma delas. Este som repete-se logo a seguir, quando Isaac vê o fantasma que surgira entretanto nas suas costas. Há também o efeito de *delay* (atraso no som) no grito de Isaac chamando Angélica, quando ele cai, no sonho em que ambos voam sobre as nuvens.

A personagem principal – Isaac, o fotógrafo – não é dado a muito diálogo, pelo que as cenas em que entra vivem sobretudo dos ruídos que o rodeiam. Logo no início, o zumbido do altifalante de um aparelho de rádio que ele tenta consertar no seu quarto. Adereço estranho porque não volta a aparecer, nem se lhe adivinha facilmente o sentido. Muitos ruídos soam como originados do exterior, que se adivinha mais do que se visualiza através da janela. Sobretudo o ruído de trânsito, que em alguns momentos se torna muito intenso (com camiões que passam), e noutros se extingue deixando ouvir o chilrear dos pássaros. No fim do filme (Isaac já morto), ouve-se um canto de cavadores até que a senhoria vai fechar a janela do quarto e silenciar os sons do exterior.

A sonata número 3, opus 58 de Chopin vai pontuando e fazendo ligação de sequências relativamente autónomas – neste caso usualmente sobre vistas da Régua.

O Gebo e a Sombra (2012)

Assisti a este filme numa sala de cinema, e portanto não tive possibilidade de o analisar tão detalhadamente como aos outros. É um filme com longos planos estáticos quase só preenchidos com diálogos. Quase toda a acção se passa num cenário assumidamente teatral, praticamente vazio de adereços e de ruídos ambiente. Para além da chuva (e trovoadas), os sons que poderiam identificar o exterior pareceram-me quase sempre demasiado tímidos para assumirem algum protagonismo.

Como é habitual em Manoel de Oliveira, a música surge apenas em cenas em que não há diálogo.

5.3. INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS

“O cinema faz-se assim. Escolhem-se elementos, eliminam-se outros sem se saber porquê. Sente-se que assim não vai bem. Depois, com a projecção do filme e com o tempo, determinados elementos tornam-se significativos” (Oliveira *in* Baecque & Parsi, 1999:46).

Quando decidi que este trabalho se iria debruçar sobre toda a obra de Manoel de Oliveira, estava plenamente consciente de que o estudo que iria empreender não podia ser o de *decifrar* cada um dos filmes, propor um sentido a cada cena, a cada evento sonoro. Como afirma Tarkovski (1998: 212), essa seria a opção errada pois não podemos “encarar o quadro como um signo de alguma outra coisa, cujo sentido é resumido na tomada”. Só no filme como um todo podemos encontrar um sentido, “uma versão ideológica da realidade” nas palavras de Tarkovski (1998:213). Além disso, o sentido não é uma espécie de segredo que o filme esconda e se descubra. Não existe fora e antes do filme. Constrói-se de cada vez que se assiste a ele.

Mais do que explicar ou interpretar o sentido do som neste ou naquele momento, queria compreender a forma como cada som interage com os restantes elementos do filme para o construir. Não pretendia fazer uma exegese, um comentário sobre o que eu pessoalmente percebesse como *o sentido* de cada filme, mas apenas desvelar os mecanismos que poderão condicionar a percepção que o espectador dele constrói.

Uma pesquisa como esta serve mais para levantar questões do que para encontrar respostas. Proporciona, no entanto, muitas pistas quanto à importância e função do som na produção de sentido nos filmes de Manoel de Oliveira. Essas pistas permitiram ir construindo uma ideia de quais poderão ser os fundamentos que levaram à escolha do seu modo de construir os filmes, e do valor que neles atribuí ao som. Ainda que de modo esboçado, apontam para o que poderão ser as linhas mestras duma *poética* do cinema de Manoel de Oliveira, no que diz respeito ao sonoro.

Começo o capítulo por uma síntese das funções atribuídas por Manoel de Oliveira aos objectos sonoros utilizados nos seus filmes. Não se trata duma completa sistematização de todos os usos que Manoel de Oliveira faz do som. Apenas o sublinhar do que me parece mais relevante e distintivo

do seu cinema. Organizo esta síntese de acordo com as três categorias convencionadas pela prática e pela teoria do cinema para os objectos sonoros: voz, música e ruídos.

"Som, palavra, imagem e música são, na minha opinião, os quatro pilares que sustentam, como as colunas de um templo grego, o edifício do cinema. Dão-lhe unidade e significado" (Oliveira, 2013:9).

Manoel de Oliveira repete em várias entrevistas esta metáfora – embora a formulação possa ser ligeiramente diferente, como em Machado (2005) ou Junqueira (2010). A noção de que cada uma das "colunas" contribui igualmente para o edifício do filme, define e resume exemplarmente o papel que o autor atribui a cada um dos elementos na construção do respectivo significado. A análise dos filmes confirma a existência duma prática concordante com estas afirmações: de uma igualdade no cuidado com que Manoel de Oliveira trata cada uma das "colunas". Todos os elementos que usa para construir os seus filmes revelam um propósito e um sentido, cada qual fundamental na construção do filme. A citação transporta igualmente a ideia de que há uma *arquitectura* do filme, no sentido em que os elementos que o compõem não se organizam *naturalmente* – ainda que possam ter uma origem natural. Não há qualquer procura de naturalismo no modo de Manoel de Oliveira fazer os seus filmes.

Não significa isto que a escolha e colocação de cada um desses elementos seja totalmente ou estritamente premeditada. Como o próprio Manoel de Oliveira confessa, muito do processo dos seus filmes é intuitivo (certamente um tipo de intuição que não estará ao alcance de um cineasta com menos de um século...). E devemos ter em conta que o cinema é uma actividade de equipa e que, portanto, muitas decisões definitivas são tomadas em função das circunstâncias de cada momento, ao longo de toda a produção do filme. Acresce a isto que Manoel de Oliveira usa os seus filmes mais como meio para procurar sentido para as questões que o preocupam do que para veicular uma interpretação própria e determinada. Isto leva a outra dimensão que não podemos ignorar: o lado experimentalista do seu cinema.

No conjunto, os filmes de Manoel de Oliveira revelam-se à análise obras muito rigorosas. Esse rigor é já patente nas planificações em que Manoel de Oliveira prepara os seus filmes. Mas estas usa-as Manoel de Oliveira como os guiões que são e não como planos completamente preconcebidos do que virá a ser o filme terminado – como mostra Cruchinho (2003) na sua análise de *Os Canibais*. O que transparece como motor e fundamento deste rigor evidenciado nos filmes é a existência de princípios e conceitos, cinematográficos e éticos, que Manoel de Oliveira foi consolidando ao longo

dos anos – e que estão igualmente patentes no seu discurso, em vários depoimentos e entrevistas.

O facto de algum dos elementos sonoros nos aparecer como protagonista privilegiado deste edifício não pode iludir-nos e levar-nos a crer numa menor importância dos outros. Os estudos sobre o cinema de Manoel de Oliveira têm-se debruçado preferencialmente sobre a dimensão visual e sobre a palavra (especialmente o texto literário), alguns sobre a música, raros mencionam os ruídos ("o som"). Mas o que é mais óbvio não é necessariamente mais significativo. Por vezes, o facto de ser óbvio funciona mesmo como uma máscara, um obstáculo que não permite atingir o que está além da evidência.

5.3.1. Ruídos

O papel atribuído aos ruídos por Manoel de Oliveira é com certeza o mais difícil de sistematizar. Numa análise genérica como a que efectuei, não foi possível detectar com toda a clareza um método rigoroso no uso dos ruídos – possivelmente porque não existe um método definido ou definitivo. O potencial significativo dos ruídos não facilita a tarefa. Aos ouvidos de um espectador normal os ruídos aparentam pertencer naturalmente ao que vemos no ecrã. Mesmo quando a sua origem não é visível nem reconhecível, facilmente os ruídos são integrados no cenário acústico da cena. Para além dela, e simultaneamente com esta dimensão de significado, os ruídos actuam de uma forma subliminal sobre a nossa percepção, tanto do ambiente físico como do clima emocional da cena (Holman, 2010) .

Talvez por esta dificuldade, Bello (2012:7) queira eliminar essa terceira coluna que é a do "som" no artigo que dedicou ao filme *Belle Toujours*. Contudo, logo duas páginas abaixo no mesmo artigo (aparentemente de modo inconsciente), revela a importância dos ruídos quando refere uma cena marcada pela "movimentação quase dançada dos criados de mesa e o ruído rítmico dos talheres" (Bello, 2012:9), cuja tensão ela atribui a um silêncio que de facto não existe: é apenas ausência da palavra, mas não dos ruídos que ela própria descreve.

Foi-se tornando claro ao longo da minha análise que Manoel de Oliveira evita o uso naturalista dos ruídos. Os sentidos que estes assumem são variados e amiúde implicam alguma forma de comentário irónico sobre as acções das personagens que vemos. Manoel de Oliveira não parece ter

problemas em usar o *cliché* quando esse uso estereotipado do ruído lhe parece o mais eficaz. O que há de mais *cliché* do que fazer ouvir o grasnar de gaivotas quando nos mostram o plano de um porto? No entanto, o uso que faz deste recurso distancia-se daquele codificado pela indústria do cinema clássico: soa mais indicativo (como uma deixa de sonoplastia teatral) do que descritivo (do natural do lugar). Em Manoel de Oliveira podemos falar de *cliché* apenas no sentido de que se percebe uma vontade de atribuir ao ruído um valor simbólico, de sinal. Mas falta a vontade naturalista que classicamente vem associada ao seu uso. E isso leva-nos a atribuir a estes ruídos um sentido diferente do comum. Por exemplo, as cenas passadas em jardins são geralmente sonorizadas com chilrear de aves, mas esse chilrear não parece naturalmente aleatório, mas criteriosamente colocado como para apenas indicar que há um ambiente sonoro de jardim associado à visão do jardim.

A tendência para alguma codificação dos ruídos (e por vezes da música) a fim de associar-lhes algum significado mais específico – a marcha nupcial em *O Passado e o Presente* ou o arrulhar dos pombos em *O Pintor e a Cidade* – não lhes esgota o potencial para exprimir outros sentidos. Parece até que Manoel de Oliveira joga com essa polissemia para manter uma certa dose de ambiguidade que impeça o espectador de se contentar com a recepção de um sentido superficial que possa construir e aí encontrar um conforto fácil. Usa-a para fazer expandir o potencial significado dos sons para além do seu valor naturalista ou realista e não para reduzi-los a esses estereótipos usados pelo cinema clássico.

Para os poder usar nesse sentido ambíguo, precisa de os extrair/abstrair desse universo naturalista, estilizando a sonorização dos ambientes, que quase se reduz a um objecto sonoro que os caracteriza simbolicamente – o chilrear para um jardim, a gaivota para o mar, o martelar na bigorna para a oficina de João da Cruz... Ao *desnaturalizar* os ruídos, Manoel de Oliveira pode utilizá-los noutros sentidos.

É também uma grande vontade de síntese que leva Manoel de Oliveira a usar um mínimo de ruídos para definir um cenário acústico. Ao contrário do que é vulgar no cinema actual, em que a preocupação (que diria barroca) do *sound designer* é encher a cena de todo o tipo de sons, o cinema de Manoel de Oliveira vive de um curto repertório de objectos sonoros, que muitas vezes parecem reutilizados de filme para filme: o chilrear de pássaros, a água – rio, chuva, fonte – automóveis, buzinas... Em vez de sobrecarregar o espectador com uma colecção de ruídos

redundantes e que não acrescentam informação relevante, Manoel de Oliveira faz-nos escutar apenas o que é essencial e indispensável.

Se fizéssemos uma contabilidade da diversidade dos objectos sonoros usados em cada filme – coisa que não fiz de forma exaustiva – o valor seria certamente bastante reduzido. Apesar da grande duração de alguns dos filmes – mais de sete horas de *Le Soulier de Satin* –, a diversidade não parece ser proporcional a essa extensão. Um dos filmes mais ricos em variedade é um dos mais curtos em duração: o *Porto da Minha Infância*, no qual Manoel de Oliveira reconstrói as paisagens sonoras da cidade de acordo com as suas memórias auditivas.

A evidência da presença dos ruídos parece ser inversamente proporcional à presença da palavra. Isto não significa que os ruídos surjam em maior quantidade ou sejam mais ricos em significado, mas apenas que assumem maior protagonismo na ausência da palavra, uma vez que o sentido do plano ou da cena deixa de ter o *apoio* (sempre mais confortável) de um discurso veiculado pela linguagem verbal. Nos filmes em que a presença da palavra é mais constante, os ruídos são normalmente raros e subtis, pelo que facilmente passam despercebidos. No entanto, não estão ali por acaso ou apenas como fundo sonoro das imagens visuais. São lá rigorosamente colocados, com uma intenção precisa.

Os ruídos são associados ao ambiente que rodeia as personagens. O seu papel é o de sinalizar a presença de elementos desse ambiente para que personagens e espectadores tomem deles consciência. Mas não se limitam à caracterização dos ambientes. Noutros momentos, assumem o valor de pontuação sonora (quase sempre irónica) que desperta o espectador para uma dimensão diferente da que as imagens visuais parecem mostrar. A chamada de atenção é umas vezes subtil – o toque do carrilhão do relógio de mesa – e outras violenta – a buzina dum automóvel que passa ou que chega. Mas esta é apenas a dimensão mais evidente do seu sentido.

Por exemplo, os vários toques de carrilhão de relógio parecem ter uma dupla função nas cenas em que surgem. Por um lado, é um som que facilmente associamos ao ambiente de alta burguesia, o que desde logo ajuda a localizar a cena. Por outro, é um som caracterizado por um impulso rápido e intenso que marca ou interrompe a continuidade da cena, provocando ou anunciando uma mudança.

Noutros momentos, os ruídos são usados com um propósito marcadamente irónico, como por exemplo na sequência dos peões atravessando as ruas ao som das apitadelas do sinaleiro (e dos sentidos indicados pelos braços das estátuas) em *O Pintor e a Cidade*.

Os ruídos servem igualmente para *mostrar* as acções que Manoel de Oliveira prefere não revelar em imagens no ecrã, como as mortes e os acidentes – o suicídio de Camilo em *Dia do Desespero*, ou o acidente de automóvel provocado pela presença da jovem Ema em *Vale Abraão*. Nestes casos, os ruídos são tão eloquentes que a visão apenas poderia torná-los redundantes. A redundância é redutora. Inibe o papel activo do espectador e coloca-o na posição de simples constatador, como se posto perante um facto e não uma construção ficcional.

Frequentemente, de um modo ou outro, os ruídos questionam o ser humano, as suas acções, a sua civilização. Os ruídos revelam os constrangimentos à sua liberdade de acção. Uns são originários da natureza – o assobio do vendaval que interrompe a festa em *Party* –, outros foram criados pela civilização – os motores e as buzinas dos automóveis. Manoel de Oliveira (2011) diz que o que a civilização aporta ao ser humano é o conforto. Quando nos seus filmes os ruídos tomam algum protagonismo é para serem os portadores do desconforto: ora se amplificam na ausência das palavras – como os ruídos fora de campo em *Belle Toujours* – ora dificultam ou mesmo impedem a sua audição – como a rebentação das ondas do mar em *Party*.

5.3.2. Música

“Há uma certa afinidade entre a música e o cinema, ao mesmo tempo que uma certa complementaridade. Porque a música guarda sempre o seu segredo, algo de abstracto que a imagem concretiza. A música é susceptível de atribuir à imagem qualquer coisa para além do que se vê” (Oliveira *in* Baecque & Parsi, 1999:142).

A utilização da música não tem um carácter obrigatório. Manoel de Oliveira faz bastante uso da música em vários dos seus filmes, mas em outros a música quase não tem lugar. Em *Party*, a música surge apenas nos dois breves momentos em que a personagem interpretada por Irene Papas canta. Em *Nice, a propos de Jean Vigo*, a música é praticamente ininterrupta ao longo de uma boa parte do filme.

Ao analisar a presença da música nos filmes de Manoel de Oliveira logo se tornam claras algumas características que o afastam do cinema clássico. A mais evidente é a raridade da “música de fosso” (Chion, 1994) que no cinema clássico acompanha o filme quase ininterruptamente. Em particular o chamado *underscoring*, indispensável ao cinema clássico, não tem lugar nos filmes de Manoel de Oliveira. A música dos seus filmes é para ser escutada. Isto é tanto assim que só em casos muito raros música e diálogos se misturam. Por norma, cada um tem o seu espaço e tempo próprios, alternando a sua presença e assumindo o primeiro plano sonoro quando surge. Não são invulgares as longas sequências musicais. A mais notável será talvez a que abre (e fecha) o filme *Porto da Minha Infância*, em que o ecrã nos mostra apenas as costas do maestro que dirige a orquestra enquanto escutamos a *Nachtmusik* de Emmanuel Nunes.

Outra distinção é a preferência de Manoel de Oliveira pela utilização de música preexistente. Em poucos filmes a música é original, composta expressamente para o filme. O único compositor com quem teve uma relação regular foi João Paes, que colaborou com Manoel de Oliveira durante quase vinte anos – de *O Passado e o Presente* (1972) a *Os Canibais* (1988). A parceria deu resultados interessantes e originais, mas o entendimento esgotou-se e a colaboração não continuou para além de *Os Canibais*. Depois disso, só em *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990) e mais tarde em *Cristóvão Colombo, o Enigma* (2007) há compositores creditados como autores de música original – Alejandro Massó e José Luís Borges Coelho, respectivamente.

A preferência de Manoel de Oliveira vai para o uso de música erudita. Uma grande parte das vezes, a própria interpretação e gravação das peças é preexistente ao filme, retirada de edições discográficas. O uso da música erudita – contemporânea, clássica ou romântica – associa-se facilmente a um mundo de alta burguesia em que se movem a maior parte das personagens dos filmes. Sobretudo pela presença do som do piano e do próprio instrumento, conotado com um certo conceito de educação – *tocar piano e falar francês* – sugerido ou mesmo representado em *Espelho Mágico*.

A propósito do uso de música erudita como denotadora de uma classe social, em alguns momentos a intenção parece ser mostrar uma certa alienação da alta burguesia face a um mundo mais próximo da natureza e de menos convenções – mundo do qual o *povo* está mais próximo, como evidenciam personagens como a Mariana de *Amor de Perdição* ou a Ritinha de *Vale Abraão*. Esta intenção que identifiquei no uso da música é temperada por alguma ambivalência, a que não será

alheio o facto de se tratar de um olhar crítico sobre um mundo próximo àquele em que o próprio Manoel de Oliveira cresceu e foi educado.

Esta música preexistente é tratada por Manoel de Oliveira sempre com grande respeito. As sequências musicadas seguem a lógica musical tanto na sua montagem visual, como na própria duração. Manoel de Oliveira nunca interrompe o fluxo musical – espera uma pausa, uma mudança no discurso musical –, nem altera as características da música com a montagem ou a mistura. É a música que determina o ritmo e a duração da cena ou sequência de que faz parte.

O papel da música no cinema é geralmente complexo de analisar porque se desenvolve em várias dimensões de sentido, simultânea ou sucessivamente, e é capaz de *deslizar* de uma para outra sem o denunciar, de modo instantâneo e subtil. A música tão depressa tem uma fonte visível no ecrã como parece vir do nada, tão depressa é audível em grande proximidade como se perde num fundo sonoro quase imperceptível.

Nos filmes de Manoel de Oliveira não é assim. A música tem sempre uma presença evidente e está lá para ser escutada. Raramente a música aparece em segundo plano acompanhando os diálogos. Quase sempre, os filmes alternam sequências dialogadas com sequências musicadas. Estas fazem lembrar sequências do cinema mudo, apenas sonorizado com música e raros ruídos síncronos. Em tais momentos, o movimento dos actores parece aproximar-se da interpretação mímica característica desse cinema.

Nestas sequências Manoel de Oliveira claramente faz a montagem visual de acordo com as potencialidades narrativas da música. Esta não perde contudo o seu valor de comentário e contraponto ao que o ecrã nos deixa ver. Mesmo nos momentos mais dramáticos (da acção ou da música) esta não perde o seu sentido crítico. O que nos induz, como espectadores, a examinar as acções das personagens com algum estranhamento desapaixonado.

A utilização da música nos filmes de Manoel de Oliveira parece respeitar o “princípio de assincronismo” enunciado por Pudovkin (1954:162) no seu manifesto escrito nos anos de 1930: “A música no cinema sonoro, mantenho eu, não deve ser *nunca o acompanhamento*. Deve manter a sua linha própria”. Ainda nas palavras de Pudovkin (1954:156), música e imagem “não devem estar ligados uma à outra por uma imitação naturalista mas associadas como resultado de uma relação interactiva”.

Esta interacção não resulta sempre do contraste entre o que escutamos com o que vemos. Por vezes funciona pela redundância, uma *dramatização do drama* que o transforma em farsa, como na cena final de *O Passado e o Presente* em que a retomada da Marcha Nupcial, já antes escutada, mas agora com outra sonoridade – a de um órgão “toscamente executado por um organista grotesco” (Paes, 2001:91) – algo dissonante, dá um tom de ironia à cena do casamento e a transforma numa caricatura.

Ao contrário do que acontece no cinema clássico – em que a maior parte do tempo a música se *disfarça* de simples acompanhamento para melhor nos *embalar* –, a música nos filmes de Manoel de Oliveira interpela-nos e obriga-nos a estar vigilantes face ao que nos é dado observar.

É muito curioso e revelador o exercício de comparar as versões musicadas de *Douro, Faina Fluvial*. Enquanto na primeira versão a música, de inspiração folclórica de Luís de Freitas Branco, quer adoçar a rudeza, a ironia e o erotismo das sequências, a música de Emmanuel Nunes, usada na segunda versão, tem esse sentido de contraponto que concede valor acrescentado ao que a câmara e a montagem constroem. Mesmo quem não conhecer a obra de Manoel de Oliveira provavelmente achará que na primeira versão a música não *encaixa* na montagem. Falta saber se isso se deve a Luís de Freitas Branco não ter entendido as intenções de Manoel de Oliveira ou se o seu objectivo foi tornar o filme mais *politicamente correcto* face às contingências da época.

A preferência por música preexistente também pode explicar-se por um desejo de maior controle sobre a construção do filme. O uso de música que se conhece antes de iniciar a filmagem retira uma variável às muitas de que depende o sentido do filme. Normalmente a música é composta depois de o filme já estar montado e portanto a sua influência no resultado final não é totalmente previsível. Demais, a música que é já conhecida pode servir de inspiração à criação das imagens visuais e da própria interpretação. Se tivermos em conta que Manoel de Oliveira constrói a maior parte dos seus filmes a partir das obras de outros autores, entendemos facilmente que se sinta tão à vontade na utilização das composições musicais como na dos textos literários.

A utilização da música – a sua necessidade mesmo – parece também prender-se com o não naturalismo procurado por Manoel de Oliveira. Sempre que não há diálogos, um imperativo técnico e perceptivo obriga a que exista um som *de fundo* (este poderá ser uma sugestão de silêncio, mas não a absoluta ausência de som). Aí, Manoel de Oliveira recorre à música, preferencialmente a um

ambiente naturalista descritivo: a música pode ser mais subjectiva e os sons que usa não se ligam necessariamente a coisas concretas, desobrigando a imagem visual de qualquer identificação com o mundo real.

Em contraste com o que acontece no cinema clássico, que usa a música para dirigir o espectador ao longo da narrativa, a música dos filmes de Manoel de Oliveira não toma esse sentido director nem conduz o espectador nesse caminho único. O mais provável é que o espectador fique a interrogar-se quanto à presença da música e à sua significação, em vez de se deixar levar por ela. Este efeito parece mais evidente para a música dita *contemporânea* que se caracteriza por uma certa imprevisibilidade rítmica e harmónica. Mas, mesmo quando se trata de música com ritmo e melodia bem definidos, mantêm-se uma grande subjectividade na interpretação do sentido desta, muito mais quando se apõe a imagens com as quais a sua relação nos parece remota ou mesmo inexistente.

5.3.3. Voz

A voz é o som mais presente e mais evidente nos filmes de Manoel de Oliveira. Voz que nos traz a palavra, o texto dos diálogos e da narração. A maioria dos estudos sobre o cinema de Manoel de Oliveira dá muita importância à palavra, mas poucos verdadeiramente se referem à voz: diálogos e a narração são quase sempre analisados apenas pelo seu conteúdo literário, raras vezes abordando o aspecto da sonoridade da voz humana que o pronuncia; o próprio Manoel de Oliveira (2013:9) usa o termo “palavra” em vez de voz para designar uma das três “colunas” sonoras. Esta tendência é compreensível tendo em conta a origem literária da maior parte dos diálogos e o papel central que a linguagem tem na nossa vida quotidiana: “a palavra é um elemento precioso do cinema porque é um elemento privilegiado do homem” (Oliveira *in* Baecque & Parsi, 1999:70). E é precisamente porque valoriza os textos e o sentido que comunicam que Manoel de Oliveira os encena.

Mas não é porque veicula um texto que a voz do actor deixa de pertencer ao sonoro do filme. O timbre, a intensidade, a entoação com que o texto é pronunciado são características que determinam o modo como escutamos os diálogos e como lhes atribuímos sentido.

Manoel de Oliveira tem sido muitas vezes criticado por não (saber) dirigir actores. Julgo que isto acontece porque o naturalismo a que estamos habituados no cinema a que vulgarmente assistimos não está presente nos seus filmes. A sua resposta é que não dirige a interpretação dos actores: escolhe-os pelas suas capacidades e confia neles para a interpretação do texto (Baecque & Parsi, 1999, Oliveira, 2003).

A impressão que se têm é que Manoel de Oliveira mostra ao espectador actores interpretando em vez das personagens interpretadas. Como diz Lévy (1992:14), Manoel de Oliveira “pede emprestado ao teatro o respeito literal pelo texto, para construir o documentário duma interpretação”. A distinção entre o documental e o ficcional é propositadamente vaga, o que está bem patente em *O Acto da Primavera* e *O Dia do Desespero*, em que se passa de um registo a outro (de actor a personagem ou vice-versa) praticamente sem aviso. Seria interessante, mas não cabe aqui, discutir como Manoel de Oliveira *ficciona o documental e documenta o ficcional*. Reveladora dessa vontade documental é a preferência de Manoel de Oliveira pela captação do som das vozes dos actores em directo. O som registado pelo microfone em simultâneo e sincronia com a câmara documentam de uma forma mais genuína (porque menos manipulada) o desempenho dos actores (corpo e voz).

Os diálogos não fogem à regra de um cinema não naturalista, que evita qualquer imitação do real. São ditos geralmente em tom quase neutro e, como diz Visceglia (2006:571), “mais do que conversas, são trocas de sentenças, de máximas, aforismos e dissertações filosóficas”. Verifica-se portanto uma coerência entre forma e conteúdo, já que a natureza literária dos diálogos dificilmente se adequaria a uma interpretação naturalista.

O trabalho dos actores centra-se no dizer do texto e não numa composição psicológica da personagem. Esta verbaliza as suas ideias e os seus sentimentos mais do que os demonstra fisicamente. “A força expressiva vem das palavras, não da maneira de dizer” (Oliveira *in* Baecque & Parsi, 1999:174). Podemos dizer que, paradoxalmente, a acção nos filmes de Manoel de Oliveira está mais no som, que é em si movimento, do que nas imagens visuais, maioritariamente estáticas e mostrando actores quase imóveis. A interpretação dirige-se ao intelecto do espectador pela palavra.

Temos de reconhecer aos diálogos um papel central no cinema de Manoel de Oliveira. Central em toda a construção do filme e não apenas em termos da sua componente auditiva. Mas será que isto

autoriza a inscrever a maioria dos filmes de Manoel de Oliveira num cinema “verbocêntrico”, como lhe chama Chion (1994)? No meu entendimento, não. Apesar da centralidade concedida aos diálogos o cinema de Manoel de Oliveira afasta-se definitivamente do “vococentrismo”, que no cinema clássico acompanha sempre este “verbocentrismo”. O facto de a palavra (*verbo*) ter um papel fundamental nos filmes de Manoel de Oliveira não o faz remeter música e ruídos para um papel de satélite da voz, para um fundo sonoro de *acompanhamento* dos diálogos. Música e ruídos não surgem nos filmes como recurso para preencher os silêncios criados pela ausência da palavra. Tanto a música como os ruídos têm os seus momentos próprios e surgem quando a sua intervenção é mais adequada do que a palavra para o sentido que Manoel de Oliveira quer construir.

O tom neutro com que os diálogos são pronunciados serve precisamente para afastar esse “vococentrismo”, que por vocação procura uma reacção empática por parte do espectador, e que portanto assenta o seu poder mais na entoação – no modo como se diz – do que no dito. Por outro lado, a natureza da palavra nos filmes de Manoel de Oliveira é substancialmente diferente do que é comum no cinema clássico, a que Chion se refere. É quase sempre um texto literário, afastado duma intenção naturalista que nos aproxime das personagens e das situações. É igualmente um texto não utilitário, não sujeito a uma narrativa que lhe determine o conteúdo e a duração.

Nos filmes de Manoel de Oliveira, a interpretação é considerada teatral segundo um conceito antiquado que a define como declamação de um texto por personagens quase estáticas e de gestos rígidos. O que é entendido como teatral serão assim o modo não naturalista como o texto é dito e o uso do plano fixo na tomada de imagens e sons – efectuada por câmara e microfones colocados na posição duma *quarta parede* (materializada no ecrã de cinema, feito boca de cena) que se interpõe entre o espectador e as personagens. O que se percebe como estático nos filmes não é tanto a imobilidade dos actores, mas a pouca mudança de planos em cada cena, ao contrário do que é prática habitual no cinema.

Como pronunciado por um médium espírita, ou boneco de ventríloquo que *canaliza* uma voz que não é sua, o texto como que emana da personagem mas sem lhe pertencer. É o texto que origina a personagem e não o contrário. O texto precisa da personagem que o pronuncie mas esta não tem vida própria para além do texto.

Outro recurso que Manoel de Oliveira usa de modo particular é o que vulgarmente se designa por *voz off* (também denominada *voice over* ou locução). Uso esta designação convicto que não é adequada ao modo como Manoel de Oliveira faz uso dessas vozes que não têm referente visual. Tentarei aqui dar conta das diferenças que encontro entre o uso clássico e a prática de Manoel de Oliveira.

Em *Amor de Perdição* encontra-se um exemplo diferenciador nas vozes denominadas Voz do Delator e Voz da Providência. Desde logo, ao dar-lhes um nome Manoel de Oliveira muda-lhes o estatuto e investe-os como verdadeiros actores. Actores cujo corpo nunca se vê mas que mesmo assim têm o poder de intervir na acção. Isto acontece por exemplo na cena do duelo em que as personagens Simão e Baltasar Coutinho por momentos ficam estáticas, como que esperando que o Delator termine sua intervenção. Segundo Bello (2008:399), esta “suspensão do movimento no preciso momento em que só a palavra faz avançar a acção tem o efeito multiplicador de retardar, ainda mais, a progressão narrativa, criando uma impressão de tensão muito maior”. Esta circunstância de a acção estar na dependência desta voz que narra, rompe radicalmente com a função clássica da voz *off* (e é caso raro no cinema).

A voz não explica ou interpreta o que vemos nas imagens, nem as imagens *ilustram* o que é dito. Cada uma expressa os eventos pelos seus próprios meios. Por vezes mesmo, Manoel de Oliveira oferece-nos essas duas expressões dum mesmo evento em simultâneo ou sucessivamente – como naqueles momentos em que a voz do Delator diz os diálogos que pertencem aos actores visíveis no ecrã, que logo de seguida os repetem. Noutros momentos, é a voz que se interrompe para deixar ouvir os sons do que vemos, como quando suspende o comentário para podermos escutar a música de Händel tocada na flauta por Domingos Botelho. Este papel activo da voz do Delator contrasta com a passividade da voz *off* clássica, que apenas constata factos contra os quais é impotente. Esta voz acusmática notoriamente interfere com a acção e as personagens, o que a coloca presente na cena, ou seja, faz dela uma personagem. Este estatuto de personagem, concedido ao Delator por Manoel de Oliveira, parece estar de acordo com uma equivalente *presença* do narrador da novela de Camilo, que se dirige ao leitor como se falasse *cara a cara* com ele. Por seu lado, da voz da Providência escutamos observações de carácter psicológico e moral, em tom poético, que numa perspectiva clássica podem ser tidas como completamente supérfluas, pois não contribuem para o avanço da narrativa nem trazem informação nova.

Em *O Meu Caso*, no fim da sequência do episódio bíblico do *Livro de Job*, Manoel de Oliveira mostra a coluna de som de onde supostamente emana a voz de Deus. Ao fazê-lo, simultaneamente dá um corpo à voz que antes só escutáramos e denuncia o dispositivo teatral que permite criar essa voz acusmática. Voz que devemos atribuir a Deus mas que sabemos pertencer de facto a um actor. (Claro que a coisa é mais complicada, porque afinal se trata de um filme e o som da voz do actor não sai verdadeiramente daquela coluna).

Estes exemplos chegam para explicar a minha dúvida na adequação do epíteto *voz off* a estas vozes acusmáticas nos filmes de Manoel de Oliveira. Em vez de vozes *desencarnadas*, mais próprias de fantasmas ou deuses, soam-nos apenas como vozes de personagens que apenas não chegamos a ver no ecrã.

Em várias ocasiões, Manoel de Oliveira encena a voz que é simultaneamente palavra e música: o canto. O exemplo mais completo é sem dúvida o de *Os Canibais*, filme e ópera simultaneamente, em que todos os diálogos são cantados. Mas há canto e canções em muitos outros filmes. Algumas vezes são canções preexistentes, como em *Party* – em que o total da música do filme são duas canções gregas interpretadas por Irene Papas – e *Porto da Minha Infância* – no qual o próprio Manoel de Oliveira interpreta o *Fado das Mãos*. Outras vezes são canções criadas para os filmes, como *Regresso ao Lar* (a partir dum poema de Guerra Junqueiro) em *Porto da Minha Infância*, ou *Esta Palavra Saudade* (de Afonso Lopes Vieira) em *Colombo, o Enigma*, ambas cantadas por Maria Isabel Oliveira (esposa do cineasta).

A palavra cantada dá uma dupla dimensão à voz, inscrevendo-a em dois tipos simultaneamente. A música como que sublinha as palavras cantadas, concedendo-lhes unidade e um tempo próprios dentro do filme. António Preto (2011) sugere que as canções servem sobretudo como veículo para o texto. A música certamente facilita a integração de textos que não caberiam de outra forma no discurso das personagens.

5.3.4. Ponto de escuta

Nos filmes de Manoel de Oliveira o ponto de escuta representado coincide sempre com o ponto de vista da câmara. À perspectiva visual oferecida pela câmara faz corresponder uma análoga

perspectiva auditiva. A relação audiovisual é construída de modo a que a origem dos sons que escutamos esteja de acordo com a posição em que a objectiva coloca o nosso olhar.

Se pensarmos na teatralidade de que os filmes de Manoel de Oliveira são geralmente acusados facilmente relacionamos a colocação do ponto de escuta com a noção de quarta parede. Quarta parede cara ao teatro clássico e que Manoel de Oliveira se esforça por denunciar insistentemente, de todas as maneiras possíveis: mostrando o dispositivo audiovisual e a equipa técnica (*O Acto da Primavera, O Meu Caso*), fazendo os actores olhar e falar na direcção da câmara (*O Meu Caso, A Caixa*) e até mesmo colocando o projector em cena (*Le Soulier de Satin, O Meu Caso*). Para além de recordar constantemente ao espectador de que está a assistir a um filme – e portanto perante uma coisa construída e, em última análise, falsa –, a consciência da quarta parede vem colocar o espectador fora do lugar do filme. O mesmo lugar exterior ao narrado a partir do qual o dispositivo cinematográfico capta o que vemos e ouvimos.

Dito de outra forma, os filmes de Manoel de Oliveira são construídos a partir de um olhar/escuta único, que identificamos como o do realizador e que ele oferece/impõe ao espectador. Como qualquer criador, Manoel de Oliveira oferece-nos a sua interpretação (*audiovisão*) do mundo tal como ele o percebe. A diferença é que ele não o esconde: nos seus filmes nunca pode haver qualquer dúvida quanto a quem nos *empresta* os olhos e os ouvidos.

5.3.5. Plano subjectivo

Não há assim lugar para o chamado *plano subjectivo* (seja ele visual ou auditivo) nos filmes de Manoel de Oliveira. Na literatura sobre o cinema, chama-se *plano subjectivo* àquele que corresponde ao ponto de vista de uma personagem. O conceito de *plano subjectivo* em termos sonoros pode aplicar-se à criação de um ponto de escuta que simula corresponder à audição de uma personagem. Em ambos os casos há uma identificação do dispositivo técnico cinematográfico – objectiva da câmara e microfone – com os olhos e os ouvidos da personagem.

No cinema clássico, constantemente nos são oferecidos esses enquadramentos que se identificam com os olhares das personagens (identificáveis ou misteriosas, como acontece em filmes de *suspense* ou de terror). Quanto ao posicionamento do ponto de escuta, a variedade é ainda maior:

em muitas situações, sons atribuíveis a vários pontos de escuta misturam-se numa forma que é impossível na realidade (mas que ainda assim fazem sentido para o espectador). Não raras vezes esses pontos de vista ou de escuta vão para além do que é considerado *objectivo* ou *subjectivo* e só podem ser atribuídos a qualquer personagem oculta – omnipresente e onisciente – que não tem nenhuma razão de existir que não seja o imperativo narrativo (ouça-se por exemplo a sequência inicial de *The Conversation* (1974) de F. F. Coppola).

A designação *subjectivo* implica que existe *objectividade* nos outros planos, e portanto na respectiva tomada de vista e captação de som. Não cabe aqui discutir a adequação da terminologia empregue, que comporta alguma ambiguidade conceptual e me parece bastante redutora. Fazendo uso desta terminologia, podemos dizer que nos filmes de Manoel de Oliveira não há *subjectivo*.

O princípio que orienta o cinema de Manoel de Oliveira é outro. É o da objectividade. Uma objectividade que antes de ser filosófica, plástica, estética ou de outra dimensão, é uma objectividade cinematográfica: a da objectiva e do microfone que se mantêm unidos, como em nós olhos e ouvidos participam num mesmo sistema sensorial e perceptivo.

Não há sequer muitos casos de planos que possamos tomar como subjectivos, isto é, que possamos entender como correspondendo à visão ou à escuta de uma personagem. Esses planos – e penso nomeadamente no *travelling* sob as laranjeiras, quase no final de *Vale Abraão* – parecem corresponder a uma espécie de exercício analítico em que Manoel de Oliveira se coloca – coloca câmara e microfone – na posição de captar o que a personagem poderia perceber – a personagem Ema, no caso citado. Mas Manoel de Oliveira não quer simular essa percepção, não procura colocar o espectador *na pele* da personagem. A colocação do dispositivo cinematográfico não corresponde a uma vontade de que nos identifiquemos com a personagem, como está implícito no conceito de *plano subjectivo*.

A coincidência de ponto de vista e ponto de escuta significa que todo o som é construído de modo a criar uma percepção de coerência auditiva com a imagem visualizada no ecrã. A noção de objectividade resulta da percepção de que os sons se dirigem sempre directamente ao espectador. Essa objectividade mantém-se mesmo quando imagens ou sons correspondem a uma alucinação ou um sonho, como acontece em *Dia do Desespero* no plano que mostra o filho de Camilo gritando na sua loucura. Aliás, Manoel de Oliveira raramente usa efeitos especiais para significar níveis de

realidade diferentes. Ao contrário do que acontece no cinema clássico, em que ao espectador é concedido o dom da onisciência e da onnipresença, o espectador dos filmes de Manoel de Oliveira não é privilegiado por visões ou audições interditas às personagens. Pelo contrário, ao espectador nunca é dado saber mais do que cada uma delas pode saber. Já referi acima uma longa sequência de *O Quinto Império* em que D. Sebastião conversa com o sapateiro Bandarra e que termina com o rei adormecendo na sua cadeira. Ao acordar ao toque da alvorada o rei pergunta pelo sapateiro, que mais ninguém admite ter visto. E Manoel de Oliveira mantém o espectador na mesma dúvida que a personagem de D. Sebastião: será que foi apenas um sonho, um delírio? Para complicar, vemos o rei adormecer enquanto conversa com o sapateiro e, dormindo ser rodeado pelos fantasmas (supomos) dos reis que o antecederam, antes de ser acordado pelo toque da alvorada. Manoel de Oliveira constrói toda a sequência sem recurso a qualquer sinal, mais ou menos estereotipado, que nos localize indubitavelmente dentro ou fora de um sonho.

Esta objectividade construída pelo ponto de escuta e o ponto de vista parece (cor)responder a uma procura constante de distanciação do espectador face à narrativa e às personagens. Distanciação reforçada pela denúncia reiterada do dispositivo cinematográfico.

5.3.6. Relação áudio-visual

Recusando uma concepção naturalista do cinema, Manoel de Oliveira não se vê obrigado a esconder a artificialidade da relação audiovisual. Recusa sustentar a ilusão de que o som emana naturalmente das imagens que vemos no ecrã. Pelo contrário, Manoel de Oliveira esforça-se por revelar como essa relação resulta de uma construção artificial, por mais natural que nos possa parecer. Libertando o sonoro da subserviência ao visual, Manoel de Oliveira potencia uma relação igualitária. Sonoro e visual não se subjugam um ao outro. Apontam sentidos que tanto podem ser complementares como contrastantes.

O som que escutamos pode ter ligação à realidade filmada pela objectiva, mas não é essa relação natural que interessa a Manoel de Oliveira. Interessa sim o valor de signo que ambos adquirem ao serem mediados pelo dispositivo cinematográfico. Devemos ter presente que no cinema, tudo são imagens – visuais e sonoras – e que as imagens não apresentam as coisas reais mas apenas as representam. Isto é, transformam o real em signo para o qual é necessário encontrar um

significado. Quando Manoel de Oliveira nos faz ouvir o som de pombos e, logo a seguir, nos mostra um casal de namorados sentado no banco de um jardim (*O Pintor e a Cidade*), parece claro que está a atribuir a estes o epíteto de *pombinhos*, e portanto, a acrescentar ao que vemos um sentido determinado: percebemos pelo arrulhar dos pombos que são namorados; o que vemos são apenas um homem e uma mulher sentados num banco de jardim.

A desobediência a um imperativo naturalista liberta igualmente duma quase inevitável redundância informativa entre visual e sonoro. Manoel de Oliveira evita-a. Por vezes usa uma redundância de outro tipo e duma forma explícita, como acontece muitas vezes em *Amor de Perdição*, quando o Delator narra acontecimentos que já vimos ou que vamos ver de seguida, e em *Palavra e Utopia*, quando ouvimos o relato da queda numa escadaria do Padre António Vieira e nos é mostrada essa mesma queda. Nestes casos, há sempre um desfasamento entre o que escutamos e o que observamos, que nunca coincidem totalmente e, por vezes, até se contrariam: já antes referi a cena de *Amor de Perdição* em que vemos Teresa desmaiar subitamente enquanto o Delator diz “convulsão (...) por largo espaço”.

Outras vezes, Manoel de Oliveira usa o som para *mostrar* o que não quer pôr no ecrã: o suicídio de Camilo em *Dia do Desespero*, o acidente automóvel em *Vale Abraão*. Nestes momentos, o que escutamos não *pertence* ao que vemos, embora o ponto de escuta coincida com o ponto de vista: não é propriamente um som que vem *de fora*. Até porque como diz Lévy (1992:218) “nos filmes de Oliveira o universo representado é contido nos limites de um estúdio de cinema (*Benilde*) ou dum palco de teatro (*Le Soulier de Satin*, *O Meu Caso*) em que o 'fora de campo' é completamente improvável e de resto indiferente, isto é vazio”. Ou seja, este som que não tem referente visível no ecrã não deixa contudo de fazer parte da mesma *imagem audiovisual*.

A cada momento, Manoel de Oliveira escolhe o meio mais adequado para o que deseja comunicar. E também o mais simples. Por isso usa muito os longos planos fixos. Permitem que nos concentremos na escuta. Movimentos de câmara injustificados podem distrair o espectador. Quando a palavra não está presente, dá lugar à música e alguns apontamentos de som síncrono, em sequências que parecem construídas ao estilo do cinema mudo.

Bello (2012) alega que a duração longa dos planos nos filmes de Manoel de Oliveira responde a uma necessidade de contemplação. No mesmo sentido podemos interpretar a relativa ausência de

ruídos e a circunscrição (com raras exceções) da música a sequências não faladas. Para haver lugar à contemplação, o espectador não pode ser guiado por um ritmo musical ou distraído por ruídos de intenção puramente naturalista.

Há portanto uma relação dialéctica entre o audível e o visível. “Nenhum acompanha o outro, nenhum é redundante” (Altman, 1980:79). O sentido do filme constrói-se do *diálogo* permanente entre “som, palavra, imagem e música”, as quatro colunas que sustentam equilibradamente esse “templo grego” (Oliveira, 2013:9) que é o filme. Temos sempre a impressão de que cada som tem o seu lugar e deve ser ouvido isoladamente, sem perturbação; que a mistura de sons (raramente mais de duas pistas) deve ser subtil, a menos que a ideia a transmitir seja a de caos. Os sons *respeitam-se* uns aos outros. Nenhum é protagonista mas cada um tem os seus momentos de protagonismo: não em detrimento dos outros, mas quando Manoel de Oliveira entende que é nesse que encontra o suporte mais eficaz.

A ideia expressa por Manoel de Oliveira (2013:9) de que um filme é construído como templo que assenta em quatro colunas é fundamental para a compreensão de todo o cinema e audiovisual. E esta imagem que Manoel de Oliveira nos oferece é ousada, porque não divide o cinema em som e imagem, mas destaca a importância de cada um dos componentes sonoros (voz, música, ruídos) implicados na construção do filme. Até nisto Manoel de Oliveira é mais vanguardista do que muitos que nasceram já neste século XXI mas que continuam convictos de que o cinema é uma arte visual.

5.3.7. Alguns princípios orientadores

A partir da análise dos filmes, defini quatro princípios que me parecem poder enquadrar as decisões de Manoel de Oliveira quanto à construção do som (e não só) dos seus filmes. Proponho-os como convenção que espelha a minha experiência de recepção dos filmes e que encontra algum suporte em declarações avulsas de Manoel de Oliveira, nas suas entrevistas ao longo dos anos. Chamei-lhes princípios – num sentido semelhante ao dado por Lévy (1992) – sem pretender atribuir-lhes uma qualquer conotação programática, pois julgo que são mais o resultado de uma prática que o de uma ideologia. Constituem apenas uma proposta de taxinomia provisória, desde logo porque as categorias não se excluem mutuamente. São apenas uma forma de, sintetizando, destacar as práticas que me parecem mais recorrentes e com influência fundamental na produção de sentido

dos filmes. Não pretendem esgotar todas as possíveis interpretações do trabalho sonoro de Manoel de Oliveira, o que de resto ultrapassaria largamente o âmbito deste trabalho. Esses princípios são: *distanciação, simplificação, desdramatização e apropriação*.

Distanciação

Manoel de Oliveira não quer fazer o espectador participar da narrativa fílmica, não pretende a sua imersão, o seu envolvimento emocional no filme. Em vez disso, quer um espectador atento e crítico em relação ao que lhe é dado ver e ouvir. Para tal, constrói os filmes de modo a contrariar uma interpretação naturalista do que nos oferece a ver e escutar, e a denunciar o dispositivo técnico do cinema. E o som contribui para esse fim tal como os outros elementos do filme. Isto torna-se evidente quando Manoel de Oliveira mostra os equipamentos de captação e registo de som em *O Acto da Primavera* ou em *O Meu Caso*. Neste último filme, Manoel de Oliveira mostra até a coluna de som que reproduz/representa a voz (e o projector, que é a representação visual) de Deus na cena do livro de Job . Mas tal função está presente em todo o uso do som. Desde logo no tom neutro como são ditos os diálogos, mais apresentados do que representados, dificultando uma empatia com as personagens e chegando mesmo a indicar que não estamos perante personagens mas tão só actores *fazendo de conta*. A imposição da presença do actor é manifesta em *O Dia do Desespero*, no qual as intervenções de Teresa Madruga, como ela própria e como Ana Plácido, variam de forma tão fluida e ambígua que obrigam o espectador a grande atenção para não perder a noção do que se passa. A música contribui para essa distanciação ao ser usada como contraponto (muitas vezes irónico) e pontuação, ou assumindo toda a sonorização de sequências inteiras, como acontece no início de *O Passado e o Presente*. O uso de música preexistente e mesmo pré-gravada contribui na medida em que pode ser reconhecida e logo remeter para um contexto fora do filme, e por outro lado impõe às imagens visuais um ritmo e um tempo, numa lógica *coreográfica* pouco comum fora do género *musical*. Muito mais subtil é o uso dos ruídos, que se destacam amiúde pela ausência. Manoel de Oliveira usa um mínimo de ruídos para construir o que podemos chamar o *cenário acústico* dos seus filmes. Para citar um muito comum: o simples chilrear de uma ave para sonorizar um cenário de jardim. Este uso do ruído remete para o estereótipo, e por vezes parece ser mesmo essa a intenção: por exemplo, no plano do porto no início de *O Gebo e a Sombra*, o marulhar e o grasnar da gaviota rapidamente estabelecem a

localização da cena ambientada num cenário visivelmente teatral e sem grande detalhe. Este ambiente acústico tão depurado remete o espectador para o palco teatral mesmo quando o cenário é natural, afastando-o do naturalismo a que o habituou o cinema e a televisão.

Simplificação

“Simplifico. O guião é uma coisa e, no momento da rodagem, simplifico mais e mais. É o método. No princípio as coisas são complicadas, sempre. Simplifico para alcançar o necessário” (Oliveira, 2007).

Manoel de Oliveira utiliza o som necessário e suficiente para indicar o sentido que pretende transmitir. Esta simplificação traduz-se na economia de objectos sonoros usados a cada momento (em cada cena, cada sequência) e no modo como se articulam, se misturam. Numa era dominada pelo som multicanal difundido por sistemas *surround*, nos filmes de Manoel de Oliveira raramente escutamos uma mistura de mais do que dois sons em simultâneo. Dificilmente encontramos um plano em que diálogo, música e ruídos coexistam. Mesmo a mistura de música e diálogo – incontornável no cinema clássico – é relativamente rara. Manoel de Oliveira quer evitar que um som possa perturbar a escuta do outro. Voz e música facilmente podem ter um efeito de máscara um sobre o outro. A mistura de música ou diálogo com ruídos é menos problemática graças ao carácter pontual destes últimos. Nos filmes de Manoel de Oliveira cada um dos sons é para ser escutado. Para evitar o naturalismo, os objectos sonoros têm de se manter destacados uns dos outros, mantendo o seu valor simbólico individual e forçando o espectador a tomar consciência de cada um. Este princípio da simplificação só em raros momentos é posto de lado. Exemplo de excepção é *Benilde*, onde uma composição electroacústica que mistura sons musicais e ruídos de tempestade é usada para criar um ambiente psicologicamente opressivo e inquietante.

A simplificação afirma-se também na redução do papel da montagem enquanto instrumento de continuidade. Cada cena é construída com um mínimo de planos – se possível apenas um. Quando acontece, a mudança de plano não interrompe o diálogo (ou monólogo): é este que determina a métrica da cena. Não há continuidade narrativa entre cenas: cada uma é como um episódio na vida das personagens. As sequências são separadas por *intertítulos*, que fazem a transição da anterior para a seguinte, localizando esta ou narrando resumidamente os acontecimentos não mostrados.

Os intertítulos são quadros com legendas, normalmente sobrepostas a um fundo negro (vermelho em *Le Soulier de Satin*) ou ao plano fixo de uma paisagem. Outras vezes, em vez do texto escrito ouvimos uma voz aposta à imagem da paisagem. Durante o intertítulo pode operar-se a transição dos ruídos ambiente duma cena para outra.

Desdramatização

Manoel de Oliveira não faz apelo à emotividade do espectador “porque a emoção engana a inteligência” (Oliveira *in* Baecque e Parsi, 1999:68). Em vez disso, prefere chamar a atenção para os mecanismos do drama, convocando o intelecto em vez da emoção, tratando a ficção como documentário, mantendo o espectador como observador imparcial, não o deixando participar no drama, obrigando-o a um exercício de crítica constante face aos acontecimentos que lhe são dados a assistir. Tal como Brecht (1978) para o seu “teatro épico” Manoel de Oliveira quer um espectador que reaja com a inteligência e seja capaz de *ler* o filme para além da superfície. Mais do que isso, para Manoel de Oliveira (2004) “o espectador precisa completar a acção que vê no filme”. Logo, não pode ser um espectador passivo, apenas receptivo ao que lhe é dado, pronto a deixar-se levar pela ilusão que lhe é proporcionada.

Assim, Manoel de Oliveira pede aos seus actores: “Não representem, reajam” (Oliveira *in* Baecque e Parsi, 1999:116). Os actores dizem os diálogos num tom neutro e frio, longe do naturalismo a que o cinema nos habituou, impedindo qualquer empatia afectiva com a personagem. Torna-se mesmo difícil abstrairmo-nos da presença dos actores e divisar apenas as personagens. Manoel de Oliveira leva esta ambiguidade e ambivalência ao extremo em *O Dia do Desespero* com os actores representando eles próprios e as personagens Camilo e Ana Plácido.

Para além do tom neutro e pouco coloquial dos diálogos, também a música não assume o habitual papel de guia emocional do espectador informando-o de como deve reagir às imagens e sons com que é confrontado. A maior parte das vezes, a música funciona como comentário à imagem visual realçando o que esta tem de construído, retirando-lhe a aura de evidência do real que geralmente a envolve.

Outro recurso empregue por Manoel de Oliveira consiste em antecipar os momentos dramáticos, mostrando-os fora do lugar e retirando-lhes o factor surpresa que contribui para a tensão dramática. Refiro de novo o exemplo mais conhecido, *Aniki Bobó*, em que Manoel de Oliveira, logo no início do filme, mostra antecipadamente e fora de contexto a sequência clímax do filme, em que Eduardo cai à linha do comboio. Quando a sequência volta a surgir no lugar cronologicamente certo, a circunstância de já conhecermos o que vai acontecer permite-nos uma recepção desprovida de envolvimento emocional e mais atenta ao que se passa.

Apropriação

Manoel de Oliveira mostra um aparente desprezo pela originalidade. Apropria-se do que em outros autores ele encontra de interessante para a sua pulsão de fazer cinema. A forma mais reconhecida desta apropriação é a utilização do texto literário, que Manoel de Oliveira, mais do que adaptar, adopta nos seus filmes. Esta relação com o texto literário e os seus autores é porventura o aspecto mais discutido e teorizado do cinema de Manoel de Oliveira – o mais completo e profundo trabalho a debruçar-se sobre esta temática é provavelmente a tese de doutoramento de António Preto (2011). Em contraste, não encontrei na minha pesquisa qualquer menção específica ao facto de Manoel de Oliveira mostrar uma evidente preferência pelo uso de música preexistente (não só em termos de composição como também do registo áudio) para além de uma fugaz referência no texto de uma comunicação de Phillippe Roger (2008).

Segundo Lévy (1992:221), o recurso a outros autores acontece porque o cineasta “não se assume já como detentor da verdade, mas enuncia o que, descoberto pelo espectador, poderá tornar-se verdade”. Manoel de Oliveira coloca-se ao lado do espectador, tão espectador como o próximo, diferente apenas pelo privilégio de serem dele as questões que partilham.

Essa apropriação de textos e música é realizada por Manoel de Oliveira com um grande respeito pelos originais. Não se trata do que normalmente é designado como adaptação, que não passa de um recontar em cinema da história contida no livro. Por isso prefiro o termo *adopção*: Manoel de Oliveira faz seus o texto ou a música que vai buscar a outros autores, incorporando-os nos seus filmes. Assim, Manoel de Oliveira constrói boa parte dos seus filmes criando novas relações entre esses elementos que vai buscar à literatura e à composição musical (e a outras artes). No campo do

sonoro isto é evidenciado não só pela música como pelo uso de sons conhecidos e reconhecíveis. O respeito rigoroso pelo original não impede que o significado dos sons utilizados seja alterado pela sua recontextualização. Pelo contrário, Manoel de Oliveira conta com o contraste criado face ao sentido convencional desses ruídos e músicas para provocar no espectador essa atitude crítica que procura.

5.3.8. Um cinema “épico”?

Como já escrevi acima, estes quatro princípios não se excluem uns aos outros. Em certa medida, os três últimos contribuem mesmo para o estabelecimento do primeiro, se considerado num âmbito mais alargado.

Efeito de distanciação é a tradução portuguesa mais comum do termo *Verfremdungseffekt*, teorizado por Bertolt Brecht (Martin & Bial, 2000; Rosenfeld, 2004). O efeito provocado no espectador é o de estranhamento face a tudo o que se passa no espectáculo a que assiste, sobretudo às coisas mais familiares. O espectador é levado a perceber o mundo de um modo diverso daquele a que está habituado no seu quotidiano. O objectivo é suscitar uma atitude crítica, livre de preconceitos, diversa da empatia emocional procurada pela obra *dramática* – que para o caso presente se materializa no cinema clássico. O reconhecimento das convenções sociais familiares ao espectador é substituído pelo questionamento dessas mesmas convenções. Este questionamento é geralmente imbuído de um objectivo ético – que em Brecht será de carácter político (marxista) e em Manoel de Oliveira de carácter religioso (cristão) –, que não pretendendo doutrinar assume ainda assim uma intenção pedagógica.

Alguns estudos da obra de Manoel de Oliveira já antes chamaram a atenção para a proximidade do seu cinema com o "teatro épico" de Brecht (Grilo, 2006; Preto, 2011; Silva, 2013). Ao longo da minha análise, fui percebendo melhor a grande proximidade encontrada entre a teoria de Brecht e a prática de Manoel de Oliveira. Aquilo que verifiquei realizado nos filmes de Manoel de Oliveira, constatei que estava em parte verbalizado por Brecht nos seus escritos, e com especial clareza nas suas *Notas sobre a ópera Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny*. Neste texto Brecht (1978:16) compara as formas “dramática” e “épica” do teatro listando e comparando as suas características respectivas na seguinte tabela:

Forma dramática de teatro

a cena 'personifica' um acontecimento
envolve o espectador na acção e consome-lhe a actividade
proporciona-lhe sentimentos
leva-o a viver uma experiência
o espectador é transferido para dentro da acção
é trabalhado com sugestões
os sentimentos permanecem os mesmos
parte-se do princípio que o homem é conhecido
o homem é imutável
tensão no desenlace da acção
uma cena em função da outra
os acontecimentos decorrem linearmente
natura non facit saltus
(tudo na natureza é gradativo)
o mundo, como é
o homem é obrigado
suas inclinações
o pensamento determina o ser

Forma épica de teatro

narra-o
faz dele testemunha, mas desperta-lhe a actividade
força-o a tomar decisões
proporciona-lhe visão do mundo
é colocado diante da acção
é trabalhado com argumentos
são impelidos para uma consciencialização
o homem é objecto de análise
o homem é susceptível de ser modificado e de modificar
tensão no decurso da acção
cada cena em função de si mesma
decorrem em curva
facit saltus
(nem tudo é gradativo)
o mundo, como será
o homem deve
seus motivos
o ser social determina o pensamento

À medida que se lê esta tabela, vão-se reconhecendo, na coluna da esquerda, descritores que podem facilmente atribuir-se ao cinema clássico – herdeiro do “drama” aristotélico, a que Brecht contrapõe a forma “épica” – e, na da direita, aqueles que na análise dos filmes de Manoel de Oliveira me foram sendo sucessivamente sugeridos emocional e racionalmente. Aos poucos, foi-se formando na minha mente uma ideia do que poderia ser o conceito de cinema de Manoel de Oliveira, o que poderia constituir a sua *poética*.

Com isto não quero afirmar que o que Brecht coloca na coluna da direita da sua tabela comparativa serve *como uma luva* na prática de Manoel de Oliveira. Limito-me a assinalar a analogia no que diz respeito às ideias gerais de um e outro sobre o papel do espectador – a distanciação emocional, a participação intelectual, a reflexão crítica –, e da encenação – a recusa do naturalismo da interpretação, a motivação social em vez de psicológica das personagens, a não obediência a uma lógica causal e linear.

Como é que a “forma épica” se verifica na construção sonora dos filmes? Pelo uso mínimo da mistura, permitindo a escuta distinta de todos os sons, dispostos num mínimo de *camadas*, evitando a necessidade de estabelecer hierarquias entre os vários sons; pelos ruídos escutados pontual e não continuamente, indicando mas não descrevendo os locais ou as acções; pela música em diálogo crítico com as imagens visuais, quase sempre em sequências *mudas* que alternam com

outras dialogadas; pelos diálogos não coloquiais que revelam a sua origem literária e impedem que se confunda o actor com a personagem; e de um modo geral, pela sensação de artificialidade que transmitem, que nos leva a considerá-los *teatrais*.

Aceitando o raciocínio e os termos da conceptualização de Brecht, e transportando-os para o campo do cinema, parece-me que se pode dizer que Manoel de Oliveira faz um *cinema épico*. No entanto, esta designação não é boa pois já nomeia um género consagrado do cinema clássico. Este chama-se épico por causa do seu conteúdo narrativo, enquanto que o conceito brechtiano diz respeito à forma. Por outro lado, Brecht evidencia uma crença no potencial do teatro épico para mudar o ser humano, que Manoel de Oliveira não aparenta colocar nos seus filmes – embora talvez secretamente o deseje.

5.3.9. Um cinema “ético”?

“O cinema é, de todas as artes, a mais sujeita ao capitalismo, pelo custo fabuloso do seu material e meios técnicos, e ainda pela dependência esmagadora dum público orientado por uma forte propaganda que cuida demasiado de estrelas e astros, e nada de ideias e processos artísticos. (...) Não está certo que o desenvolvimento duma arte permaneça assim, na dependência duma burguesia que sob a capa da finalidade artística apenas explora um negócio rendoso? (E venham-nos depois dizer ‘o público quer, o público pede’, quando este se limita a receber passivamente aquilo que lhe apresentam). Sendo o cinema de todas as artes, a que maior e mais directa influência exerce sobre a mentalidade popular, sucede que se parte da falsa e criminosa opinião de que o espectador nada mais necessita e deseja do que saborear por um preço mínimo e confortavelmente instalado na sua cadeira, um espectáculo alegre e divertido que o faça esquecer as canseiras e dissabores duma vida extenuante (...)” (Oliveira, 1933).

O cinema de Manoel de Oliveira obedece a uma ética, que o leva a construir os seus filmes com um método que se pode dizer quase científico pelo rigor a que se obriga: a distância a que mantém o espectador, a recusa de uma empatia emocional, o revelar do dispositivo cinematográfico... Tudo vai no sentido de tornar evidente que para Manoel de Oliveira ficção não é sinónimo de ilusão, não é engano, é talvez um modo de tentar desvelar a alma humana. Não é o corpo, a matéria que se pode mostrar, o que interessa a Manoel de Oliveira. É o que está para além disso: o oculto, o insondável, o mistério, a alma.

É marcado igualmente por uma constante busca. Esta busca, que podemos encarar como o desbravar de um caminho em direcção a uma expressividade própria, é marcada pelo experimentalismo. Manoel de Oliveira não adopta um modelo nem tampouco procura um. A cada filme procura novos modos de utilizar os meios que o cinema lhe oferece. Não o faz em obediência a imperativos estéticos mas guiado por uma ética que valoriza o respeito pela inteligência do espectador.

O cinema de Manoel de Oliveira não mostra qualquer sujeição à evolução técnica que os equipamentos de cinematografia, áudio e outros sofreram desde os anos 30 do século XX. Como afirma numa entrevista incluída no DVD de *Espelho Mágico* (2005), Manoel de Oliveira é um “tradicionalista” e como tal, sem recusar tudo o que a tecnologia pode facilitar na feitura dos seus filmes, mantém-se fiel aos princípios do que ele entende ser o cinema e à sua ideia do que pode ser a linguagem cinematográfica – que sempre o levaram a recusar as trucagens cada vez mais permitidas pela tecnologia. Manoel de Oliveira não nega que o cinema, ao contrário do que afirma uma personagem do filme de Godard, *Le Petit Soldat* (1963), é a “mentira 24 vezes por segundo”; mas como Manoel de Oliveira quer que essa mentira seja explícita para o espectador, não lhe interessa, nessas inovações tecnológicas, o que permite *tornar o falso em natural*.

É um cinema que podemos dizer *artesanal*. Nem por isso menos profissional, mas não industrial. E o artesanal inclui o experimental. Contudo, Manoel de Oliveira não ignora a evolução técnica dos meios cinematográficos. Usa estes meios na medida em que servem os seus filmes. O seu experimentalismo não se caracteriza pelo fascínio da técnica, nem por valores estéticos a que submeta os textos literários que usa nos seus filmes. Não tem uma agenda, um programa a que deva obediência, uma receita a seguir (em que baste misturar os ingredientes certos e cozinhá-los adequadamente). Quem segue uma receita quer ter certezas quanto ao produto final. Não é este o móbil de Manoel de Oliveira. Os seus filmes procuram respostas em vez de tentar dá-las. O cinema de Manoel de Oliveira é um cinema de questionamento. E a questão parece ser sempre a mesma: que ser é esse a que chamamos ser humano?

Para Manoel de Oliveira é o texto – romance ou peça de teatro na maioria dos casos –, a partir do qual constrói o seu filme, que determina a forma deste. O respeito pela *letra* do texto impõe o caminho, as escolhas técnicas e as estéticas. Mas mesmo esta regra tem excepções: em *Os Canibais* a ideia de realizar um filme-ópera determinou a forma como o texto foi passado a filme.

É talvez impossível identificar todas as influências que contribuíram para o cinema de Manoel de Oliveira. Embora algumas sejam assumidas pelo próprio – como Eisenstein e Walter Rutmann para *Douro, Faina Fluvial* ou Jean-Marie Straub e Danielle Huillet para *Amor de Perdição* (Baecque e Parsi, 1999) –, a certa medida dessas e doutras influências é impossível de avaliar. De qualquer modo, essa eventual influência não se traduz na adopção de modelos, mas apenas em motivação para a experimentação.

Para mim, nascido meio século depois de Manoel de Oliveira, ter uma noção aproximada da vivência cinéfila deste realizador (e espectador) centenário parece uma tarefa demasiado ambiciosa e especulativa. Manoel de Oliveira nasceu pouco depois do cinema e realmente tem *vivido* de perto toda a evolução deste. Teve oportunidade de ver os filmes e conhecer as teorias na sua origem, e não com o desfasamento retrospectivo com que agora o podemos fazer. Com que ferramentas podemos nós medir se Manoel de Oliveira é mais influenciado pelos primitivos, pelos modernos ou pelos contemporâneos? E em que medida isso nos ajudará a entender melhor a sua obra?

Por outro lado, embora o cinema de Manoel de Oliveira seja marcado pela racionalidade e a consciência, o processo da construção dos filmes tem muito de intuitivo, como ele próprio afirma. Neste sentido compreende-se que Paulo Rocha (1981:7) o apelide de “primitivo genial”. Manoel de Oliveira parece manter essa ingenuidade mesclada de engenho que caracterizava os primeiros cineastas – e nestes incluo o próprio Manoel de Oliveira de *Douro, Faina Fluvial* –, que descobriam e exploravam as potencialidades de um novo meio.

Este *primitivismo* não se pode entender apenas como referência à idade de Manoel de Oliveira, quase contemporâneo do nascimento do cinema, ou à circunstância de ter realizado o seu primeiro filme *Douro, Faina Fluvial* quando o sonoro dava ainda os primeiros passos. Manoel de Oliveira foi fazendo o seu caminho independente de modas e estéticas (maioritárias ou minoritárias), e o seu percurso parece desenvolver-se ao lado da história geral do cinema. Esta expressão *ao lado* não tem sentido em termos científicos – evidentemente, Manoel de Oliveira faz parte de história do cinema – mas parece a mais adequada para significar a independência de Manoel de Oliveira em relação a escolas estéticas e ideológicas, e aos valores da indústria. Manoel de Oliveira parece não dever nada a ninguém. Talvez por isto lhe chamam *mestre*.

Primitivismo que inclui também o carácter de vanguarda do cinema de Manoel de Oliveira: não se conformando a modelos estabelecidos – nem externos nem criados por ele próprio – e mantendo sempre uma grande vontade de explorar as potencialidades expressivas do cinema. Este vanguardismo não se torna evidente porque Manoel de Oliveira não usa o cinema numa vertente espectacular. Não se trata do falso vanguardismo que se manifesta pela exploração das inovações tecnológicas pela simples razão de que são novidade.

“Tenho um conhecimento da evolução do cinema tão grande, que não posso regressar com a mesma inocência. Cada vez que se regressa, regressa-se completamente diferente, e à medida que se avança, avança-se de modo diferente. Se retomo o velho, retomo-o com os olhos de hoje” (Oliveira *in* Baecque e Parsi, 1999:128).

A originalidade é com certeza indissociável da singularidade do seu percurso como cineasta. Manoel de Oliveira realizou o seu primeiro filme – *Douro, Faina Fluvial* – com vinte e três anos, mas só passou a fazer filmes a um ritmo regular com a idade em que outros realizadores se reformam. O seu percurso autodidacta distingue-o dos realizadores contemporâneos, mas de gerações posteriores, geralmente possuidores de uma formação académica em cinema e provenientes de meios familiares porventura mais literatos do que o de Manoel de Oliveira.

5.3.10. As três fases do cinema de Manoel de Oliveira

Na juventude de Manoel de Oliveira, ainda estava quase tudo por inventar no cinema. Então ele foi inventando o (seu) cinema à medida que o foi fazendo. Isto pode ajudar a explicar o percurso aparentemente sinuoso da sua obra.

Parece-me possível distinguir três fases neste percurso. Correspondem a diferentes períodos de evolução no domínio das ferramentas do cinema, e portanto não podem ser encaradas como compartimentos estanques marcados por qualquer especificidade estilística ou temática. Devemos ter em conta que Manoel de Oliveira é um autodidacta e que, independentemente duma formação académica, o cinema aprende-se fazendo. Por outro lado, como lembra Lavin, a obra de Manoel de Oliveira não se explica segundo uma linearidade cronológica e cumulativa e parece ter como traço dominante um “recomeço perpétuo” (Lavin, 2008:14). E ainda, como escreve Lemièrre (2005), porque Manoel de Oliveira é em si próprio toda uma geração do cinema português, sem escola nem

discípulos.

A primeira fase, é aquela, de mais de 40 anos, durante os quais Manoel de Oliveira realiza poucos filmes, muito espaçados nos tempo e segundo processos de produção totalmente artesanais, nos quais ele próprio desempenha quase todas as funções técnicas. A segunda fase, pode dizer-se de consolidação, começa com *O Passado e o Presente* e continua na ligação a Paulo Branco que é o produtor com quem Manoel de Oliveira faz a transição para a terceira fase (que me parece iniciar-se na década de 1990). É um período em que começa a ter apoio financeiro e acesso a equipas de produção profissionais. Manoel de Oliveira é reconhecido como autor, criador duma obra original, mesmo por quem não vê ou não aprecia os seus filmes. Em Portugal há uma espécie de *acreditação* de Manoel de Oliveira como um valor cultural nacional.

A terceira fase, estende-se até ao presente. Terminada uma longa colaboração com João Paes (compositor) e Joaquim Pinto (engenheiro de som), Manoel de Oliveira irá contar (a partir da década de 1990) com equipas de som quase exclusivamente francesas. Caracteriza-se esta fase por uma maior regularidade e integração em meios profissionais do cinema (sem que o seu cinema apesar disso se torne industrial). Graças ao reconhecimento como valor cultural (sobretudo em França), Manoel de Oliveira tem maior liberdade e mais apoio para realizar as obras que deseja, e tem oportunidade de o fazer regularmente. Tem até a oportunidade de recuperar obras *maltratadas* – nova montagem de *Douro, Faina Fluvial* com música de Emmanuel Nunes, em 1993 – ou de que tivera de abdicar – *Angélica*, projecto originalmente de 1954 e realizado em 2010.

À medida que os meios de produção foram mudando, os meios técnicos de som acompanharam a evolução. Depois de um primeiro filme mudo, logo musicado para uma apresentação pública mais alargada, Manoel de Oliveira envolveu-se pessoalmente na realização do som, com ajudas muitas vezes não creditadas nos filmes. Na segunda fase, predominam responsáveis técnicos portugueses que variam quase de filme para filme – Joaquim Pinto é o mais presente, integrando a equipa em meia dúzia de filmes sucessivos. Na terceira, predominam *engenheiros de som* franceses, e verifica-se menor variação – Henri Maikoff faz captação de som em onze filmes e Jean-François Auger faz as misturas em doze.

No que diz respeito ao sonoro, a primeira fase caracteriza-se pela falta de recursos técnicos, que resulta tanto das limitações da tecnologia áudio à época como do carácter *amador* das produções. A

segunda fase, é a mais rica e variada. Há uma grande dose de experimentação – verificável sobretudo nos filmes em que conta com as colaborações de João Paes e de Joaquim Pinto. A terceira fase, evidencia estabilização do processo de construção sonora, assente na depuração e na simplificação.

Esta teoria das três fases não passa aqui do esboço de uma hipótese. Ao mesmo tempo que Manoel de Oliveira parece apurar alguns princípios norteadores da sua prática cinematográfica, notoriamente recusa que estes se constituam numa receita. A cada filme Manoel de Oliveira continua a experimentar e inovar.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propus-me neste trabalho defender a tese de que o contributo do som é essencial para a produção de sentido no audiovisual e conseqüentemente deve ser estudado mais atenta e profundamente no âmbito da Ciências da Comunicação.

Julgo que o cinema de Manoel de Oliveira demonstra bem a pertinência e o mérito desta tese. O som, nas três modalidades em que o cinema o concebe – voz, música e ruídos – é sustentáculo, tão fundamental como as imagens que se projectam no ecrã, desse “templo grego” que Manoel de Oliveira (2013:9) diz ser o cinema. Não apenas o sonoro se articula com o visual de modo indissociável, como pode ser o motor da própria construção audiovisual. O exemplo talvez mais radical disto é o filme *Os Canibais* em que a música operática determinou toda a planificação visual do filme. Mas o mais revelador encontra-se com certeza em *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*, para o qual a música foi composta por Carlos Paredes perante o filme já montado, mas que mais parece ter sido rodado e montado ao ritmo dessa música que então ainda não existia. E não serão os filmes mais *literários* de Manoel de Oliveira encenações dos textos – que não das narrativas que neles lemos – e portanto concebidos visualmente a pensar nos actores e nas suas vozes dizendo os textos? Sem esquecer as situações em que o som que escutamos nos *conta* uma acção diferente da que vemos no ecrã, como acontece, por exemplo, na cena da festa de aniversário de Teresa em *Amor de Perdição*: enquanto vemos os preparativos para a festa, escutamos da voz do Delator narrar como Teresa mandara uma carta a Simão, que está em Viseu, contando que seu pai a quer casar com seu primo Baltasar. Duas narrativas independentes – visual e auditiva – que apenas se encontram quando o Delator anuncia que Simão chegou à casa de Teresa e vemos a sua chegada.

Por outro lado, há a assinalar uma nítida distinção de processos entre o cinema que defini como clássico e o de Manoel de Oliveira. Essa distinção não resulta simplesmente duma diferente prática na construção sonora (que algumas limitações técnicas poderiam explicar) mas – sobretudo e mais significativamente –, resulta da divergência nos princípios orientadores dessa prática. Manoel de Oliveira esforça-se por não estabelecer uma hierarquia entre os tipos sonoros, valorizando uns em detrimento dos outros: em vez disso concede a cada um o protagonismo que o momento e a situação exigem.

A adopção de um ponto de escuta único e coincidente com o ponto de vista da câmara também afasta os seus filmes do modelo clássico, que usa e abusa do ponto de escuta *subjectivo* – o que produz a ilusão de que o som corresponde à escuta de uma personagem. Há fortes indícios de que esta opção de um ponto de escuta único é fundamental para o estabelecimento do efeito de distanciação do espectador procurado por Manoel de Oliveira. Distanciação que obriga a uma atitude, e concomitantemente a uma percepção do(s) sentido(s) do filme, muito diferente da que é pedida pela maioria dos produtos audiovisuais a que somos expostos diariamente. Em vez de um espectador passivo, imerso num universo virtual, o cinema de Manoel de Oliveira precisa de espectadores atentos e sempre críticos, que não se deixem iludir pela aparente transparência de um *medium* que apresenta como real o que não é mais do que uma construção (cada vez mais) artificial, realizada com o intuito de nos impor “uma versão ideológica da realidade” (Tarkovski, 1998:213) sob a capa de simples entretenimento.

Como diz Manoel de Oliveira, a vida são convenções, e são essas convenções que passam para o cinema. É por transportar essas convenções da vida para o cinema que a significação se instala no filme, e não pela aparente naturalidade duma reprodução mais ou menos fiel da realidade. E é também sobre elas – tanto as convenções da vida como as do cinema – que Manoel de Oliveira se e nos questiona. E fá-lo, simultânea ou sucessivamente, por intermédio da composição pictórica dos enquadramentos rigorosos, da escolha dos cenários e do guarda roupa, dos gestos precisos e contidos dos actores, do tom com que estes dizem os seus textos, da música que conota personagens e lugares com determinada cultura e estatuto, dos ruídos que pontuam e definem a calma do campo ou o frenesi da cidade...

O modelo audiovisual dominante habitou-nos a aceitar como natural um certo modo de construir significado, escondendo do espectador que tudo nele é artifício e convenção. Manoel de Oliveira constantemente coloca em questão este modelo e as convenções que foi instituindo, e faz de cada um dos seus filmes uma experiência inesperada para o espectador. É certo que isso obriga a um esforço maior, de *audiovisão*, por parte do espectador confrontado com o questionamento das ideias feitas que tenha adquirido sobre o que deve ser um filme. Em contrapartida, o cinema de Manoel de Oliveira enriquece uma arte que actualmente parece ter-se esgotado em formas e conteúdos demasiado padronizados e previsíveis, demonstrando que no cinema e no audiovisual não é preciso obedecer a padrões ou modelos preexistentes para construir sentido.

Em relação ao cinema de Manoel de Oliveira, este estudo não pretendeu mais do que atingir uma compreensão generalista do contributo da componente sonora para o sentido dos filmes que compõem a sua obra. A opção pela transversalidade do estudo não permite dar conta das particularidades do contributo do som para cada uma das obras. Filmes como *O Meu Caso* ou *Amor de Perdição* facilmente dariam matéria suficiente para outras teses, tal é a variedade e a novidade na utilização do som por Manoel de Oliveira. Ao longo deste estudo, muitas questões se levantaram que não foram respondidas, porque as respostas levariam para fora do âmbito estipulado; outras terão ficado por enunciar por a pesquisa não atingir a profundidade que seria necessária para as encontrar.

Uma delas, é a questão de saber se podemos encontrar no cinema de Manoel de Oliveira um "estilo aural", à semelhança do que Weis (1982) encontra em Hitchcock, ou lhe descortinar uma "poética" (do som), no sentido que lhe dá Zagalo (2009) na senda de Bordwell (1989). Será necessário maior aprofundamento para o compreender. Para mim, tornou-se evidente que o cinema de Manoel de Oliveira é guiado por princípios éticos que se antecipam aos estéticos. Nesse sentido, o seu cinema revela uma vontade de comunicação que segundo Martins (1998; 2011) não dispensa o encontro com o "outro"; outro a quem Manoel de Oliveira chama espectador e de quem espera colaboração, para que essa comunicação se torne efectiva. Ética e estética não são incompatíveis, mas parece evidente que, no caso de Manoel de Oliveira, a primeira guia a segunda e esta será sempre muito diferente daquela que domina a actualidade: uma estética tornada ideologia que conduz ao "abandono do registo crítico, epistemológico e político" (Martins, 2011:110).

Ao servir-me dos filmes de Manoel de Oliveira espero, em contrapartida, poder contribuir para o estudo de um aspecto da sua obra que tem sido quase completamente ignorado. Ao papel do som nos filmes de Manoel de Oliveira não tem sido dado o relevo que ele merece. Centrando-se quase exclusivamente sobre as questões da adaptação literária ou da composição pictórica dos enquadramentos, investigadores e críticos têm quase completamente ignorado o papel do som como contributo fundamental para o sentido dos filmes. A análise de cada um dos filmes com especial atenção aos eventos sonoros será com certeza enriquecedora para o maior conhecimento tanto da obra de Manoel de Oliveira como do papel do som no audiovisual.

A discussão ou o desenvolvimento da hipótese, que esboço no capítulo anterior, de que no cinema de Manoel de Oliveira se podem distinguir três fases é outra linha de investigação possível, que

poderá ajudar a compreender o seu cinema. A contribuição dos membros da equipa responsáveis pelo som poderá ser avaliada nessa futura investigação. Essa avaliação terá em conta as diferenças entre os filmes em que cada um colaborou e incluirá os depoimentos, recolhidos da boca desses colaboradores, sobre os respectivos processos de trabalho (táctico e criativo) e o relacionamento com o realizador. Penso, por exemplo, na colaboração de Joaquim Pinto e do compositor João Paes numa série de filmes em que há uma grande dose de experimentação, verificável em filmes como *Benilde*, *Amor de Perdição*, *O Meu Caso* ou *Os Canibais*. Alguns indícios sugerem que estes colaboradores terão tido uma influência decisiva no resultado final.

Em que medida os meios técnicos postos à disposição de Manoel de Oliveira determinam as suas opções sónicas? É evidente a grande variação dos meios de que dispôs ao longo dos anos. Para além da qualidade dos meios técnicos de áudio, até que ponto Manoel de Oliveira os conhece e domina como é reconhecido que domina a fotografia de cinema?

No que diz respeito mais genericamente ao estudo do som e do áudio, não está tudo por fazer, mas falta o mais importante, que é dar a conhecer a importância que o sonoro tem, nesta era tão dominada pelo foco no visual. Não apenas, mas sobretudo nos media audiovisuais, que se tornaram omnipresentes no nosso quotidiano, e onde quase sempre tem passado despercebido, tomado como parte imanente das imagens visuais. Tal como o nome indica, o audiovisual constrói-se de imagens audiovisuais: não se destina apenas aos olhos do espectador, almeja igualmente os seus ouvidos. Ao camuflar o sonoro com o visual, os media audiovisuais servem-se do sonoro como forma de comunicação subliminar que nos afecta sem que nos demos conta. Como estudiosos das Ciências da Comunicação devemos estar cientes disto, dar ao som a atenção que precisa e fazer da sua compreensão parte da *literacia mediática*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abel, R. & Altman, R. (2001). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Altman, R. (1980). Introduction. *Yale French Studies, No. 60, Cinema/Sound*. 3-15.
- Altman, R. (1980). Moving Lips: Cinema as Ventriloquism. *Yale French Studies, No. 60, Cinema/Sound*. 67-79.
- Altman, R. (1992). General Introduction: Cinema as Event. In R. Altman (Ed.), *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge. 1-14.
- Altman, R. (1992). The Material Heterogeneity of Recorded Sound. In R. Altman (Ed.), *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge. 15-31.
- Altman, R. (1995). The sound of sound: A Brief History of the Reproduction of Sound in Movie Theaters. *Cineaste, Vol. 21, 01-01-1995*. 68-72. Disponível em http://ifsstech.files.wordpress.com/2008/06/sound_of_sound_-_rick_altman.pdf. [Último acesso em 09/09/2014].
- Altman, R. (Ed.). (1980). *Yale French Studies, No. 60, Cinema/Sound*. Yale: Yale University Press.
- Altman, R. (Ed.). (1992). *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge.
- Andrade, S. C. (2008). *Ao Correr do Tempo: Duas décadas com Manoel de Oliveira*. Lisboa: Portugália.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Andrew, D. (2010). *What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Aristóteles. (2010). *Sobre a Alma*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Arnheim, R. (1957). *Film as Art*. Berkeley: University of California Press. [Reimpressão de 2006].

- Attali, J. (2009). *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Baecque, A. de & Parsi, J. (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.
- Bakhtin, M. M. (2006). *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (12^a. Ed.). São Paulo: HUCITEC.
- Barthes, R. (2004). *O Rumor da Língua*. S. Paulo: Martins Fontes.
- Baudry, J.-L. (1970). Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base. In I. Xavier (Org.), *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal. 383-399.
- Bazin A. (1967). *What Is Cinema, Volume 1*. Berkeley: University of California Press (original francês de 1958-1965).
- Bazin A. (1972). *What Is Cinema, Volume 2*. Berkeley: University of California Press (original francês de 1958-1965).
- Bello, M. R. L. L. (2008). *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: o caso de Amor de Perdição* (2^a. Ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Disponível em <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1296/1/RLBELLO.pdf>. [Último acesso em 09/09/2014].
- Bello, M. R. L. L. (2009). A instável estabilidade: aproximações e afastamentos entre Dreyer e Oliveira. In R. S. Junqueira (Org.), *Manoel de Oliveira: uma presença*. São Paulo: Editora Perspectiva/Fapesp. 29-47. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.2/1309> [Último acesso em 10/09/2014].
- Bello, M. R. L. L. (2012). De Kessel a Buñuel e Oliveira. *Cadernos de Semiótica Aplicada, Vol.10, n.2, Dezembro de 2012*. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/5573/4377> [Último acesso em 18/12/2012]
- Bens, E. & Smaele, H. (2001). The Inflow of American Television Fiction on European Broadcasting Channels Revisited. *European Journal of Communication, Vol 16(1)*. London: SAGE Publications. 51–76.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. London: University of Wisconsin Press.

- Bordwell, D. (1989). Historical Poetics of Cinema. In R. B. Palmer (Ed.). *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. New York: AMS Press. 369-398.
- Bordwell, D. (1991). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction* (8th Ed.). Boston: McGraw-Hill.
- Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K. (2005). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge. [Original de 1985].
- Braudy, L. & Cohen, M. (2009). *Film Theory and Criticism* (7th Ed.). New York: Oxford University Press.
- Brecht, B. (1978). *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bresson, R. (1977). *Notes on Cinematography*. New York: Urizen Books.
- Buckland, W. (2004). *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buckland, W. (Ed.). (2009). *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. New York: Routledge.
- Burch, N. (1973). *Praxis do Cinema*. Lisboa: Estampa.
- Buscombe, E. (1978). Sound and color. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 17, April 1978. 23-25. Disponível em <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC17folder/SoundAndColor.html> [Último acesso em 18/03/2014].
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cavalcanti, A. (1957). *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil.

Chion, M. (1982). *La voix au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma.

Chion, M. (1985). *Le son au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma.

Chion, M. (1988). *La toile trouée: La parole au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Chion, M. (1990). *L'Audio-Vision*. Paris: Éditions Nathan.

Chion, M. (1991). Quiet Revolution... And Rigid Stagnation. *October, Vol. 58, Rendering the Real (Autumn, 1991)*. 69-80. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/778798> [Último acesso em 13/06/2014].

Chion, M. (1992). Wasted Words. In R. Altman (Ed.), *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge. 104-110.

Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press. [NOTA: a tradução das citações de Chion foi feita a partir do original francês de 1990].

Chion, M. (1995). *La musique au cinéma*. Paris: Fayard.

Chion, M. (1998). *Le Son*. Paris: Nathan-Université.

Chion, M. (1999). Textes sur la question de la description du son dans l'analyse audio-visuelle. Edição *online*. Disponível em http://www.michelchion.com/cours/la_description_du_son.pdf [Último acesso em 21/02/2010].

Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.

Chion, M. (2003). Silence of the Loudspeakers, or Why With Dolby Sound it is the Film That Listens To Us. In L. Sider, J. Sider & D. Freeman (Eds.), *Soundscape: The School of Sound Lectures, 1998-2001*. London: Wallflower Press. 150-153. [Lição proferida a 16 de Abril de 1998, no Institut Français de Londres].

Chion, M. (2003). *Un art sonore, le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Chion, M. (2009). *Le promeneur écoutant*. Edição *online*, disponível em https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/michelchion.com/ebooks/free/le_promeneur_ecoutant.pdf [Último acesso em 01/05/2014].

Chion, M. (2011). *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.

Clair, R. (1972). *Cinema, Yesterday and Today*. New York: Dover Publications.

Coelho, E. P. (1983). *Vinte anos de Cinema Português (1962–1982)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

Coelho, Z. P. (2009). 'Porquê a semiótica?'. Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS). Braga: Universidade do Minho. Texto apresentado no 1º encontro do Grupo de Trabalho (GT) ligado à semiótica da SOPCOM.

Coleridge, S. T. (1817). *Biographia Literaria*. London: R. Fenner.

Costa, C. A. (2012). *Camponeses do Cinema: a Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970* (tese de doutoramento em Antropologia Cultural e Social). Lisboa: Universidade Nova. Disponível em <http://run.unl.pt/bitstream/10362/8177/1/tese%20catarina%20alves%20costa.pdf> [Último acesso em 11/09/2014].

Costa, H. A. (1978). *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

Costa, J. B. (1986). Le Soulier de Satin. *Folhas da Cinemateca, Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema* [20 de Dezembro de 1986].

Costa, J. B. (1991). *Histoires du Cinéma Portugais*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Costa, J. B. (2001). Pedra de Toque. O dito Eterno Feminino na Obra de Manoel de Oliveira. *Revista Camões, número 12-13, Janeiro-Junho de 2001*. 6-37.

Costa, J. B. (2008). *Manoel de Oliveira: Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

- Costa, J. B. (2008b). Prefácio. In S. C. Andrade, *Ao Correr do Tempo: Duas décadas com Manoel de Oliveira*. Lisboa: Portugália. 4-5.
- Cruchinho, F. (2003). *O Desejo Amoroso em Os Canibais de Manoel de Oliveira*. Porto: Mimésis.
- Culler, J. (2000). *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Danesi, M. (2004). *Messages and Meanings. An introduction to semiotics* (3rd Ed.). Toronto: Canadian Scholars' Press.
- Dickson, A., & Dickson, W. K. L. (1894). Edison's Invention of the Kineto-Phonograph: Account of the Invention. *Century Magazine, Volume 48, Issue 2, June, 1894*. 207-214.
- Doane, M. A. (1985). The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. In E. Weis & J. Belton (Ed.), *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press. 162-176.
- Eisenstein, E. L. (2005). *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge Press. [Original de 1983].
- Eisenstein, S. (2002). *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. [Original de 1947].
- Eisenstein, S. (2002b). *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. [Original de 1949].
- Eisenstein, S., Pudovkin, V. & Alexandrov, G. (1928). Declaração. Sobre o futuro do cinema sonoro. In S. Eisenstein, *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 225-227.
- Elsaesser, T. & Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film*. London: Arnold.
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2010). *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. New York: Routledge.
- Epstein, J. (2012). *Critical Essays and New Translations*. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Everest, F. A. & Pohlmann, K. C. (2009). *Master Handbook of Acoustics* (5th Ed.). New York: McGraw-Hill.

Fawell, J. (2008). *The Hidden Art of Hollywood. In Defense of the Studio Era Film*. Westport: Praeger.

França, J.-A., Costa, H. A. & Pina, L. (1981). *Introdução à Obra de Manoel de Oliveira*. Lisboa: Instituto de Novas Profissões.

Fulton, H. E., et al. (2005). *Narrative and Media*. New York: Cambridge University Press.

Geadá, E. (2008). Palavra e Utopia: Padre António Vieira no Filme de Manoel de Oliveira. *Revista do Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas Filosóficas da Universidade Estadual de Feira de Santana*, v.1, n.19, jan./jun. 2008. 95–111.

Gelfand, S. (2010). *Hearing. An Introduction to Psychological and Physiological Acoustics* (5th Ed.). London: Informa Healthcare.

Giannetti, L. (2007). *Understanding Movies* (11th Ed.). New Jersey: Pearson Prentice Hall.

Giusy P. (2002). Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 38/2002. Disponível em <http://1895.revues.org/218> [Último acesso em 17/04/2014].

Gomery, D. & Pafort-Overduin, C. (2011). *Movie History: A Survey* (2nd Ed.). New York: Routledge.

Gomery, D. (2005). *The Coming of Sound: a history*. New York: Routledge.

Gomes, W. (2004). La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, v.31, n. 21, Jan. 2004. 85-105. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65584/68196> [Último acesso em 14/08/2014].

Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Grilo, J. M. (2006). *O Cinema da Não-Illusão: histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.

Gunning, T. (1989). "Primitive" Cinema: A Frame-up? Or the Trick's on Us. *Cinema Journal*, Vol. 28, No. 2 (Winter, 1989). 3-12.

Handel, S. (2006). *Perceptual Coherence: Hearing and Seeing*. Oxford: Oxford University Press.

Heródoto. (2007). *Histórias, Livro 1*. Lisboa: Edições 70.

Holman, T. (2010). *Sound for Film and Television* (3rd Ed.). Burlington: Focal Press.

Howard, D. M. & Angus, J. (2006). *Acoustics and Psychoacoustics* (3rd Ed.). Burlington: Focal Press.

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Iedema, R. (2008). Analysing film and television: a social semiotic account of *Hospital: an Unhealthy Business*. In T. van Leeuwen & C. Jewitt (Ed.), *Handbook of Visual Analysis*. London: SAGE Publications. 183-204.

Ihde, D. (2007). *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound* (2nd Ed.). Albany: State University of New York Press.

Ihde, D. (s/d). Ears and Eyes/Sights and Sounds. Edição *online*. Disponível em http://wp.cairn.com/pocketpan/lib/exe/fetch.php?media=syllabus:eyesears_sightssounds_dihde.pdf [Último acesso em 19/02/2014].

Jensen, K. B. (2006). Sounding the Media: An Interdisciplinary Review and Research Agenda for Digital Sound Studies. *Nordicom Review* 27 (2006) 2. 7-33.

Junqueira, R. S. (Org.). (2010). *Manoel de Oliveira: uma presença*. São Paulo: Editora Perspectiva/Fapesp.

Kalinak, K. M. (2010). *Film Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Kassabian, A. (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.

- Kivy, P. (2004). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden: Blackwell.
- Kivy, P. (2007). *Music, Language, and Cognition, and Other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Kozloff, S. (1988). *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press.
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford: Oxford University Press
- Kramer, G., et al. (1997). *Sonification Report: Status of the Field and Research Agenda*. Disponível em <http://www.icad.org/websiteV2.0/References/nsf.html> [Último acesso em 06/09/2014].
- Kress, G. (2003). *Literacy in the New Media Age*. New York: Routledge.
- Kress, G. & Leeuwen, T. van (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (2nd Ed.). Oxon: Routledge.
- Lastra, J. (2000). *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press.
- Lavin, M. (2008). *La parole et le lieu: Le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Leeuwen, T. van (1999). *Speech, Music, Sound*. London: McMillan Press.
- Leeuwen, T. van (2005). *Introducing Social Semiotics*. New York: Routledge.
- Leeuwen, T. van & Jewitt, C. (Ed.). (2008). *Handbook of Visual Analysis*. London: SAGE Publications.
- Lemière, J. (2005). Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974. *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. 2005, N. 80. 48-60. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_2005_num_80_1_1065

[Último acesso em 10/09/2014].

Lemière, J. (2008). Entre «bien entendre» [un texte romanesque au cinéma] et malentendu [dans la réception portugaise du film]. In A. Oliveira, et. al. (Org.), *Diálogos Lusófonos: Literatura e cinema*. Vila Real: Centro de Estudos em Letras da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. 45-68.

Lemière, J. (2012) Manoel de Oliveira, cinéaste, docteur es humanités. *Les Nouvelles d'Archimède, la revue culturelle de l'Université Lille 1, #60*. 31-33. Disponível em <http://culture.univ-lille1.fr/publications/la-revue/lna60> [Último acesso em 11/09/2014]

Lévy, D. (1992). *Situation Esthétique du Cinéma* (tese de doutoramento em Philosophie/Esthétique) Paris: Université Paris-VIII. Disponível em http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/1806426/DenisLevy.pdf. [Último acesso em 11/09/2014].

Lévy, D. (1995). Modernité et cinéma hollywoodien. *Art du cinéma, n.9*. Disponível em <http://www.artcinema.org/spip.php?article43> [Último acesso em 11/09/2014].

Machado, A. (Org.). (2005). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify.

Maclachlan, D. L. C. (1989). *Philosophy of Perception*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

Manvell, R. (1959). *O Filme e o Público*. Lisboa: Editorial Aster.

Marks, M. M. (1997). *Music and the Silent Film*. Oxford: Oxford University Press.

Martin, C. & Bial, H. (Ed.) (2000). *Brecht Sourcebook*. London: Routledge.

Martins, M. L. (1998). A biblioteca de Babel e a árvore do conhecimento. *O Escritor, Revista da Associação Portuguesa de Escritores, n. 11112*. 235-240. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/30068> [Último acesso em 01/12/2014].

Martins, M. L. (2002) *A Linguagem, a Verdade e o Poder. Ensaio de Semiótica Social*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Martins, M.L. (2007). Nota introdutória. A época e as suas ideias. *Comunicação e Sociedade, vol.12: Tecnologia e Figurações do Humano*. 5-7. Disponível em

<http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/issue/view/89>.

Martins, M. L. (dir.). (2007). *Comunicação e Sociedade, vol.12: Tecnologia e Figurações do Humano*. Disponível em <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/issue/view/89> [Último acesso em 01/12/2014].

Martins, M. L. (2011). *Crise no Castelo da Cultura: das estrelas para os ecrãs*. Coimbra: Grácio Editor. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/29167> [Último acesso em 01/12/2014].

Martins, M. L. (2011b). O que podem as imagens. Trajecto do uno ao múltiplo. In M. de L. Martins, et al. (Ed.), *Imagem e Pensamento*. Coimbra: Grácio Editor. 129-135. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/29165> [Último acesso em 01/12/2014].

Matos-Cruz, J. (2001). Manoel de Oliveira, Realizador. *Revista Camões, número 12-13, Janeiro-Junho de 2001*. 132-160.

Maxfield, J.P. (1930). Technic of recording control for sound pictures. *Cinematographic Annual, 1*. 409-424.

McGill, A. C. (2008). *The Contemporary Hollywood Film Soundtrack. Professional Practices and Sonic Styles Since the 1970s* (tese de doutoramento em Philosophy in English). Exeter: University of Exeter.

McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.

McLuhan, M. (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: The MIT Press. [Original de 1964].

Merleau-Ponty, M. (2004). *The World of Perception (Causeries)*. New York: Routledge. [Original francês de 1948].

Metz, C. (1964). Le cinema: Langue ou Language. *Communications, 4 (4)*. 52-90. Disponível em www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1028 [Último acesso em 08-06-2013].

Milicevic, M. (2005) Film Sound Beyond Reality. *3rd Annual Hawaii International Conference on Arts and Humanities, Waikiki, Hawaii*. Disponível em http://myweb.lmu.edu/mmilicevic/NEWpers/_PAPERS/papers.html [Último acesso em 11/09/2014]

Miranda, A. (2011). Pintura Movente: As Pinturas do Meu Irmão Júlio. *Doc On-line, N.10, Agosto de 2011*. 177-186. Disponível em http://www.doc.ubi.pt/10/analise_ana_miranda.pdf [Último acesso em 09/09/2014].

Mitchell, W.J.T. (2007). There Are No Visual Media. In O. Grau (Ed.), *Media Art Histories* (pp.395-408). Cambridge: The MIT Press.

Monteiro, J. C. (1981). O Passado e o Presente: Um necrofilme português de Manuel de Oliveira. *Diário de Lisboa, 10 de Março de 1972*. [Reproduzido em J.-A. França, H. A. Costa & L. de Pina, *Introdução à Obra de Manoel de Oliveira*. 69-74].

Morin, E. (1980). *O Cinema ou o Homem Imaginário* (2ª.Ed.). Lisboa: Moraes [Original de 1956].

Murch, W. (1994). Foreword. In M. Chion, *Audio-Vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press. vii-xxiv.

Naumer, M. J. & Kaiser, J. (2010). *Multisensory Object Perception in the Primate Brain*. New York: Springer.

Nogueira, L. (2007). Olhar para o Lado: Imagens Extremas no Cinema. *XI Encontro Internacional SOCINE, PUC - Rio de Janeiro*. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-nogueira-cinema-manoeloliveira.pdf> [Último acesso em 09/09/2014].

Nowell-Smith, G. (1997). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

Nudds, M. & O'Callaghan, C. (Ed.). (2009). *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press.

O'Callaghan, C. (2007). *Sounds: A Philosophical Theory*. Oxford: Oxford University Press.

O'Callaghan, C. (2008). Perception and Multimodality. *in* Margolis, Samuels & Stich (Eds.), *Oxford Handbook of Philosophy and Cognitive Science*. Oxford: Oxford University Press.

O'Callaghan, C. (2008b). Seeing What You Hear: Cross-Modal Illusions and Perception. *Philosophical Issues*, 18(1). 316–338. Disponível em <http://ocallaghan.rice.edu/research/papers/ocallaghan-2008-Crossmodal.pdf> [Último acesso em 22/07/2014].

O'Callaghan, C. (2009). Audition. *In* Symons & Calvo (Eds.), *Routledge Companion to the Philosophy of Psychology*. New York: Routledge. Disponível em <http://caseyocallaghan.com/research/papers/ocallaghan-2009-Audition.pdf> [Último acesso em 18/06/2014].

O'Brien, C. (2005). *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S.* Bloomington: Indiana University Press.

Oliveira, M. de (1933). O cinema e o capital. *Movimento*, n.º7, 1.º de Outubro de 1933. [Citado em M. Sales, *Em Busca de um Novo Cinema Português*. Covilhã: Livros LabCOM. 91].

Oliveira, M. de (1996). La planète du sage: Manoel de Oliveira (entrevista por Dominique Marchais). *Les Inrocks*, le 02 octobre 1996. Disponível em <http://www.lesinrocks.com/1996/10/02/cinema/actualite-cinema/la-planete-du-sage-manoel-de-oliveira-11233265>. [Último acesso em 09/09/2014].

Oliveira, M. de (2001). Palavra e Cinema. *In* A. Preto (Ed.), *Manoel de Oliveira: O Cinema Inventado à Letra*. Porto: Fundação de Serralves e Jornal Público. 158-161.

Oliveira, M. de (2003). Il regista filosofo (entrevista por Paolo Menzione). *Cineuropa*, 14/10/2003. Disponível em <http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=en&did=40120> [Último acesso em 09/09/2014].

Oliveira, M. de (2004). Vinte minutos com Manoel de Oliveira (entrevista por Ruy Gardnier). *Contracampo*, 66. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/66/entvistamanoeldeoliveira.htm> [Último acesso em 09/09/2014].

Oliveira, M. de (2007). Nous sommes insignifiants (entrevista por Philippe Azoury). *Libération*, 11 Avril 2007. Disponível em http://next.liberation.fr/cinema/2007/04/11/nous-sommes-insignifiants_90007 [Último acesso em 09/09/2014].

Oliveira, M. de (2007). Tenho furor de sobra (entrevista por Maria Bochicchio). *Folha de S. Paulo*, 15 de dezembro de 2007. Disponível em <http://www.bresserpereira.org.br/Terceiros/07.12.Oliveira,Manoel-Tenhofurordesobra.pdf> [Último acesso em 09/09/2014].

Oliveira, M. de (2008). Uma entrevista com Manoel de Oliveira. In J. B. da Costa, *Manoel de Oliveira: Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Oliveira, M. de (2011). Não olho para o que fiz. Olho para o que vou fazer (entrevista por João Marcelino). *Diário de Notícias online*, 23 de Janeiro de 2011. Disponível em http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1764177 [Último acesso em 11/09/2014].

Oliveira, M. de (2013). La palabra es imagen. *Cinema Comparat/ive Cinema · Vol. 1 · Núm 3 · 2013*. 9. [Extracto da 'Entrevista a Manoel de Oliveira' (realizada por: Arroba, Álvaro; Diego, Israel; Villamediana, Daniel Vázquez; Rodríguez, Hilario J.). *Letras de Cine n.º7, 2003*]. Disponível em http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/pdf/coc03/coc03_documentos_oliveira_eng.pdf [Último acesso em 11/09/2014].

Ong, W. J. (2012). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (30th anniversary edition with additional chapters by John Hartley). New York: Routledge.

Paech, J. (2011). The Intermediality of Film. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 4 (2011). 7-21.

Paes, J. (2001). Entre a Sinfonia e a Ópera. A música dos filmes da maturidade de Manoel de Oliveira. *Revista Camões, número 12-13, Janeiro-Junho de 2001*. 90-97.

Pasnau, R. (1999). What is Sound?. *The Philosophical Quarterly*, Vol. 49, No. 196. 309-324.

Pasnau, R. (2000). Sensible Qualities: The Case of Sound. *Journal of the History of Philosophy*, 38:1, January 2000. 27-40.

- Phillips, W. H. (2009). *Film, An Introduction* (4th Ed.). Boston: Bedford/St. Martin's.
- Pisters, P. (2003). *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in film theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Platão. (1972). *Diálogos: O Banquete, Fédon, Sofista, Político*. São Paulo: Abril Cultural.
- Platão. (2010). *Teeteto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão. (s/d). *Diálogos: Sofista, Político, Filebo, Timeu, Crítias*. Lisboa: Europa-América.
- Plomp, R. (2002). *The Intelligent Ear: On the Nature of Sound Perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Pomerance, P. (2012). *The Eyes Have It: Cinema and the Reality Effect*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Pramaggiore, M. & Wallis, T. (2008). *Film: A Critical Introduction* (2nd Ed.). London: Laurence King Publishing.
- Preto, A. (2011). *Manoel de Oliveira - Cinéma et Litterature* (tese de doutoramento em Études cinématographiques). Paris: Université Paris-Diderot.
- Preto, A. (Ed.). (2008). *Manoel de Oliveira - O Cinema Inventado à Letra*. Porto: Fundação de Serralves e Jornal Público.
- Pudovkin, V. I. (1954). *Film Technique and Film Acting*. London: Vision Press.
- Pudovkin, V. I. (1954). *Film Technique and Film Acting*. New York: Grove Press.
- Rocha, P. (1981). Homenagem a Manoel de Oliveira. *Programa n.º 427 do Cine-Clube do Porto, 10 de Outubro de 1963*. [Citado em J.-A. França, H. A. Costa & L. de Pina, *Introdução à Obra de Manoel de Oliveira*. 7].
- Rodowick, D. N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press.

Roger, P. (2008). Oliveira, le tailleur de musiques. *Colloque International Manoel de Oliveira – L'invention cinématographique à l'épreuve de la littérature, 13 e 14 de Novembro de 2008*, organizado por Claude Murcia e António Preto. Comunicação inédita apresentada a 14 de Novembro.

Rosenfeld, A. (2004). *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva.

Russolo, L. (2004). *The Art of Noise (futurist manifesto, 1913)*. UbuClasics [Disponível em www.ubu.com [Último acesso em 07/05/2013].

Sales, M. (2010). *Em Busca de um Novo Cinema Português*. Covilhã: Livros LabCOM. Disponível em <http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/20> [Último acesso em 10/09/2014].

Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los Objetos Musicales*. Madrid: Alianza Editorial. [Original: *Traité des objets musicaux*, 1966].

Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World*. Toronto: McClelland and Stewart.

Schafer, R. M. (2005). I Have Never Seen a Sound. *XII International Congress of Sound and Vibration, Lisboa, Julho de 2005*. Disponível em <http://www.arch.ksu.edu/seamon/Schafer06.htm> [Último acesso em 24/06/2014].

Silva, E. N. (2013). Cinema e provocação: um estudo do filme O meu caso, de Manoel de Oliveira. *Vocabulo: Revista de Letras e Linguagens Midiáticas, Quarto volume – primeiro semestre de 2013*. Disponível em <http://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/eduardo.pdf> [Último acesso em 24/06/2014].

Sontag, S. (1966). Film and Theatre. *The Tulane Drama Review, Vol. 11, No. 1 (Autumn, 1966)*. 24-37.

Sontag, S. (1990). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador.

Stam, R., et al. (2005). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*. New York: Routledge.

Sterne, J. (2012). *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge.

Tarín, F. J. G. (2006). 'El análisis del texto fílmico'. Documento de apoio a um conjunto de sessões que o autor efectuou na Universidade da Beira Interior no mês de Março de 2006. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf> [Último acesso em 06/09/2014].

Tarín, F. J. G. (2010). *El análisis de textos audiovisuales: Significación y sentido*. Santander: Shangrila Textos Aparte. Disponível em <http://www.shangrilaediciones.com/Materiales3-El-Analisis-Textos-Audiovisuales.pdf> [Último acesso em 11/09/2014].

Tarkovski, A. (1998). *Esculpir o Tempo* (2ª Ed.). São Paulo: Martins Fontes.

Taylor, R. & Christie, I. (Ed.). (1991). *Inside the Film Factory: New approaches to Russian and Soviet cinema*. London: Routledge.

Thom, R. (2007). Acoustics of the Soul. *Offscreen, Vol. 11, Nos. 8-9, Aug/Sept 2007*. Disponível em http://offscreen.com/pdf/thom_diegesis.pdf [Último acesso em 11/09/2014].

Thompson, K. & Bordwell, D. (2003). *Film History An Introduction* (2nd Ed.). Boston: McGraw-Hill.

Tomatis, A. A. (1995). Entretien avec Alfred Tomatis (entrevista por V. Ostria). *Cahiers du cinéma, Hors Série - 18 - Musiques au cinéma*. 84-85.

Tomatis, A. A. (1999). *A Noite Uterina*. Lisboa: Instituto Piaget.

Toole, F. (2008). *Sound Reproduction: The Acoustics and Psychoacoustics of Loudspeakers and Rooms*. Burlington: Focal Press.

Turner, G. (2003). *Film as Social Practice: Studies in Culture and Communication* (3rd Ed.). New York: Routledge.

Ventola, E., Charles, C. & Kaltenbacher, M. (Ed.). (2004). *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Vertov, D. (2011). *Memórias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing.

Visceglia, T. (2006). Francisca e Fanny Owen: Um caso singular de tradução intersemiótica. In G. Benelli & G. Tonini (a cura di), *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero, vol. 2*. Trieste: EUT Edizioni Università Trieste. 569-577. Disponível em <http://hdl.handle.net/10077/7986> [Último acesso em 10/09/2014].

Weis, E. (1982). *The Silent Scream: Alfred Hitchcock's Sound Track*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

Weis, E. & Belton, J. (Ed.). (1985). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.

Wierzbicki, J. E. (2008). *Film Music: A History*. New York: Routledge.

Wisnik, J. M. (1999). *O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas* (2ª. Ed.). São Paulo: Companhia das Letras.

Wollen, P. (1979). *Signos e Significação no Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.

Wulf, C. (2007). O Ouvido. *Ghrebh, n.09, Março - Maio de 2007*. Disponível em <http://revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php> [Último acesso em 11/09/2014].

Xavier, I. (Org.). (1983). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Zagalo N., Barker A., Branco V. (2005). Princípios de uma Poética da Tristeza do Cinema. In *Actas do 4º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação – SOPCOM, Aveiro*. 1123-1133. Disponível em <https://sites.google.com/site/nelsonzagalo/publications> [Último acesso em 01/12/2014].

Zagalo, N. (2009). *Emoções Interactivas. Do cinema para os videojogos*. Coimbra: Grácio Editor. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/27674> [Último acesso em 01/12/2014].

Zavala, L. (2005). Del cine clásico al moderno. *Razón y Palabra, Número 46, año 10, agosto-septiembre 2005*. Disponível em www.razonypalabra.org.mx/antiores/n46/lzavala.html [Último acesso em 01/05/2014].

Zettl, H. (2011). *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics* (6th Ed.). Boston: Wadsworth.

FILMOGRAFIA DE MANOEL DE OLIVEIRA

1931 - **Douro, Faina Fluvial**, 30'

música: Luís de Freitas Branco (1934)

som: Luís V. Frazão (1934)

música: Emmanuel Nunes (1994)

1932 - **Estátuas de Lisboa**, 8' [documentário incompleto]

1932 - **Hulha Branca: Empresa Hidro-Eléctrica do Rio Ave**, 7'

1937 - **Os Últimos Temporais, Cheias do Tejo** [o realizador rejeita a autoria]

1938 - **Miramar, Praia Das Rosas**, 9'

locução: Fernando Pessa

música: Carlos Calderón

1938 - **Em Portugal Já Se Fazem Automóveis/Já Se Fabricam Automóveis Em Portugal**, 9'

locução: Fernando Pessa

música: Carlos Calderón

som: Francisco A. Quintela

1941 - **Famalicão**, 23'

locução: Vasco Santana

música: Jaime Silva Filho

som: Francisco A. Quintela

1942 - **Aniki-Bobó**, 102'

música: Jaime Silva Filho

letra canções: Alberto de Serpa

canções por: Manuel de Azevedo

som: Luís Sousa Santos

assistente som: Francisco Mesquita, Mário Malveira

estúdios som: Tobis Portuguesa

1956 - **O Pintor e a Cidade**, 32'

música: Luís Rodrigues

motivos tradicionais: Rebelo Bonito

improvisações ao órgão: Ino Sanvini

canções por: Orfeão do Porto, Virgílio Pereira (dir.), Madrigalistas

som: Alfredo Pimentel, Joaquim Amaral

mistura: Heliodoro Pires

1958 - **O Coração** [documentário incompleto]

1959 - **O Pão**, 58', (2ª versão em 1964: 25')

som: Fernando Jorge

assistente som: António Ribeiro

transcrição do magnético para óptico: Enrique Dominguez

estúdios som: Nacional Filmes

1963 - **O Acto da Primavera**, 94'

voz do Narrador: Manoel de Oliveira

som: Manoel de Oliveira

op. som (referência): Maria Isabel de Oliveira, Fernando Jorge

assistente som: João Barbosa

1963 - **A Caça**, 26'

música: Joly Braga Santos

som: Manoel de Oliveira

op. som: Fernando Jorge, Manuel Fortes

1964 - Villa Verdinho, Uma Aldeia Transmontana

locução: Manoel de Oliveira (genérico dito por Manoel de Oliveira, em *off*)

canções: José Afonso (*Grândola, Vila Morena*)

observações: inclui música *rock* de grupos estrangeiros, da época

1965 - As Pinturas do Meu Irmão Júlio, 15'

música: Carlos Paredes

som: Abreu e Oliveira

1971 - O Passado e o Presente, 115'

música: Felix Mendelssohn (*Sonho de uma Noite de Verão*)

consultor musical: João Paes

estúdios som: Valentim de Carvalho, Nacional Filmes

1974 - Benilde ou a Virgem-Mãe, 110'

música: João Paes, Olivier Messiaen (*Sept Haikai-Gagaku*)

dir. de som: João Diogo

estúdios som: Valentim de Carvalho

1978 - Amor de Perdição, 252' (versão televisiva em seis episódios: 287')

música: João Paes, Georg Friedrich Haendel (*Sonata Opus 5*)

exec. musical: Ricardo Ramalho, João Nogueira, Adolf Thorn

som: Carlos Alberto Lopes, João Diogo

op. som: José de Carvalho

assistente som: Carlos Aljustrel, Mário Rosa

mistura: Luís Barão

estúdios som: Valentim de Carvalho, Nacional Filmes

1981 - Francisca, 116'

música: João Paes; Szymanowski, Verdi, Donizetti

som: Jean-Paul Mugal

assistente som: J. Pedro Jacobetty, Pedro Caldas

mistura: Jean-Paul Loublier

estúdios som: Nacional Filmes, Studios Billancourt (Paris)

1982 - **Visita: Memórias e Confissões**, 70' [autobiográfico, a ser exibido após a morte do autor]

música: Ludwig Van Beethoven

som: Joaquim Pinto

op. som: Vasco Pimentel

1983 - **Lisboa Cultural**, 58'

música (guitarra): Duarte Costa

canções: Amália Rodrigues (fado)

som: Joaquim Pinto, Vasco Pimentel

op. som: Pedro Caldas

1983 - **Nice... À Propos de Jean Vigo**, 58'

som: Jean-Paul Mugel

mistura: Gilles Missir

1985 - **Simpósio Internacional de Escultura em Pedra. Porto 1985**, 60'

locução: Diogo Dória

som: Anselmo Costa

1985 - **O Sapato de Cetim/Le Soulier de Satin**, 415'

música: João Paes, Lutoslawski (*Livre Pour Orchestre*), Árabo-Andaluza

dir. musical: Pedro Caldeira Cabral

som: Joaquim Pinto

mistura: Jean-Paul Loublier

1986 - **O Meu Caso/Mon Cas**, 87'

música: João Paes

dir. musical: Armando Vidal

som: Joaquim Pinto

assistente som: Gita Cerveira

mistura: Jeal-Paul Loublier

1987 - **A Propósito Da Bandeira Nacional**, 8'

locação: Manuela de Freitas, Luís Miguel Cintra

som: Joaquim Pinto

1988 - **Os Canibais**, 90'

música: João Paes, N. Paganini

supervisão musical: João Paes

exec. musical: Orquestra Gulbenkian

dir. musical: Max Rabinovitch [ou Rabinovich]

dir. musical artística: Ana Neves Ferreira (actores), Armando Vidigal (cantores)

som: Joaquim Pinto

efeitos: Gilles Blast

mistura: Jeal-Paul Loublier, William Flageolet

1990 - **Non ou a Vã Glória de Mandar**, 112'

música: Alejandro Masso

participação: Coro de Câmara de Lisboa, Teresita Gutiérrez Marques (dir.)

canções por: Teresa Salgueiro (*Deusa Dione*)

som: Gita Cerveira

perche: Paulo Cerveira, Yves Grasso

ruidos: J.-P. Lelong, Mário Belchior, Eric Ferret

mistura: Jean-Paul Loublier

estúdios som: Aura Films

auditório: Philippe Sarde

1991 - **A Divina Comédia**, 140'

som: Gita Cerveira

ruidos: Jacques Dufour

mistura: Jean-Paul Loublier

1992 - O Dia Do Desespero, 76'

música: Richard Wagner

som: Gita Cerveira, Dominique Dalmasse

assistente som: Pierre Yves Le Mee

ruídos: Alain Levi

assistente ruídos: Eric Eratostene

montagem som: Christophe Winding

mistura: François Musy, Hans Kunzi

estúdios som: Archipel Productions (repicagem), Schwarz Filmtechnik (mistura)

1993 - Vale Abraão, 187'

música: Beethoven, Debussy, Fauré, Schumann, Chopin, Byas, Hawkins

exec. musical (ao piano): Nuno Vieira de Almeida

som: Henri Maikoff

assistente de som: Olivier Varene

ruídos: Marie-Jeanne Wickmans

montagem som: Christophe Winding

pré-mistura: Thierry Delor

mistura: Hans Kunzi

dobragens: Kikoine

estúdios som: Schwartz Filmtechnik

1994 - A Caixa, 93'

música: Katchaturian (*Dança do Sabre*), Schubert (*Ave-Maria*)

temas musicais: Isabel Ruth (*A Gaivota*, *Ai da Vida*, *Uma Mulher Quando Cai*)

dir. de som: Jean-Paul Mugal

ruídos: Marie-Jeanne Wickmans

assistentes som: Pascal Metge, Dora Nogueira

mistura: Jean-François Auger

estúdios som: Les Auditoriums de Joinville

1995 - **O Convento**, 91'

música: Igor Stravinski, Sofia Gubaidulina, Toshiro Mayuzumi

dir. de som: Jean-Paul Mugel

op. som: Jean-François Auger

assistente som: Olivier Varenne

mistura: Jean-François Auger

ruídos: Nicolas Becker, Assia Dnednia

estúdios som: DCA, Les Auditoriums de Joinville (repicagem)

1996 - **En une Poignée de Mains Amies**, 25'

leitura de poema: Manoel de Oliveira, Jean Rouch

som: François Didio

1996 - **Party**, 91'

canções por: Irene Papas

som: Henri Maikoff

assistente som: Olivier Varenne

ruídos: Alain Levy

pós-sincronização: Michel Filippi

mistura: Jean-François Auger

estúdios som: DCA, Les Auditoriums de Joinville (repicagem)

1997 - **Viagem Ao Princípio Do Mundo**, 95'

música: Emmanuel Nunes

som: Jean-Paul Mugel

perche: Pedro Melo

assistentes som: Pedro Melo, Assia Dnednia (ruídos)

mistura: Jean-François Auger

estúdios som: DCA, Les Auditoriums de Joinville (repicagem)

1998 - **Inquietude**, 115'

música: Serge Rachmaninov, Aristide Bruant, popular grega

arranjos para piano: José Luís Borges Coelho, Luís Lopes, Jean-François Auger

som: Philippe Morei

assistente som: Yvan Dacquay

ruidos: François Lepeuple, Olivier Marlangeon (assist.)

misturas: Jean-François Auger

1999 - **A Carta/La Lettre**, 100'

música: Pedro Abrunhosa (excertos de concertos), Maria João Pires (piano)

canções por: Pedro Abrunhosa

som: Jean-Paul Mugel

assistente som: Yves-Marie Omnes

bruitage: Pascal Maziere

misturas: Jean-François Auger

estúdios som: Audis de Joinville

consultor Dolby Sound: Francis Perreard

2000 - **Palavra e Utopia**, 132'

som: Henri Maikoff

mistura: Jean-François Auger

2001 - **You Para Casa/Je Rentre a la Maison**, 90'

música: Richard Wagner, Frédéric Chopin, Léo Ferré, Hubert Giraud, Jean Dréjac, A. Pilmer

som: Henri Maikoff

perche: Yves Marie Omnes

mistura: Jean-François Auger

2001 - **Porto da Minha Infância**, 62'

narração: Manoel de Oliveira;

som: Henri Maikoff

mistura: Jean-François Auger

2002 - **O Princípio da Incerteza**, 90'

som: Philippe Morel

mistura: Jean-François Auger

2002 - **Momento, uma canção de Pedro Abrunhosa**, 5'

música: Pedro Abrunhosa & Bandemónio

2003 - **Um Filme Falado**, 96'

som: Philippe Morel

mistura: Jean-François Auger

2005 - **O Quinto Império, Ontem Como Hoje**, 127'

som: Philippe Morel

mistura: Jean-François Auger

2005 - **Espelho Mágico**, 137'

som: Henri Maikoff

mistura: Jean-Pierre Laforce

2005 - **Do Visível ao Invisível**, 6'

2006 - **Belle Toujours**, 70'

som: Henri Maikoff

montagem som: Mikaël Barre

mistura: Jean-Pierre Laforce

2006 - **O Improvável Não é Impossível**, 19'

som: Henri Maikoff

2007 - **Rencontre Unique**, 3'

(mudo)

2007 - **Cristóvão Colombo: O Enigma**, 75

música: José Luís Borges Coelho

som: Henri Maikoff

mistura: Jean-Pierre Laforce

2008 (1957-2008) - **Romance de Vila do Conde**, 8'

poema de José Régio dito por Luís Miguel Cintra

som: Philippe Morel

2008 (1958-2008) - **O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta**, 7'

poema de José Régio dito por Luís Miguel Cintra

som: Philippe Morel

2009 - **Singularidades de Uma Rapariga Loura**, 63'

música: Claude Debussy («Arabesque») por Ana Paula Miranda;

som: Henri Maikoff

mistura: Richard Casals

2009 - **Painéis de São Vicente de Fora: Visão Poética**, 14'

som: Henri Maikoff

mistura: Branko Neskov

2010 - **O Estranho Caso de Angélica**, 95'

som: Henri Maikoff

montagem som: Elsa Ferreira

mistura: Joan Olivé

2012 - **O Gebo e a Sombra**, 91'

som: Henri Maikoff

montagem som: Tiago Matos

mistura: Tiago Matos

2014 - **O Velho do Restelo**, 19'

som: Henri Maïkoff

montagem som: Jean-Christophe Winding

mistura: Tiago Matos