

SONS TÓNICOS E COMPLEXOS: ARTEMIEV E TARKOVSKI EM “STALKER”

Alexandre Baliú Bräutigam

braut74@hotmail.com

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Música

Resumo

O presente artigo é o resultado parcial de pesquisa em andamento sobre o elemento sonoro-musical e seu diálogo com a imagem. Para exemplificar os conceitos audiovisuais empregados, escolhemos um trecho do filme *Stalker*, de Andrei Tarkovski (com trilha sonora feita por Edward Artemiev), a partir do qual faremos uma breve análise audiovisual segundo indicações de Michel Chion.

Palavras-chave: audiovisual, cinema, eletroacústica.

Abstract

This article is the partial result of an unfinished research about the musical-sound elements and its dialog with the image. To show the audiovisual concepts applied, we choose a piece of Andrei Tarkovski's film Stalker (with soundtrack made by Edward Artemiev), from which we will make a short audiovisual analysis as indicated by Michel Chion.

Abordamos uma visão de análise audiovisual cuja construção está vinculada a nossa percepção individual, construindo-se a partir de nossa intencionalidade. Então, nosso trabalho despojará uma relação som-imagem-afeto dentre infinidáveis possíveis, a partir de uma mesma obra selecionada.

Escolhemo-la a partir do conceito de *cinema sonoro* (quando a palavra não impera como linguagem dominadora) do cineasta René Clair, em contraposição ao *cinema falado* (corte e ritmo delimitados pelos diálogos). Assim nos aproximamos de uma obra de arte em que seus meios de expressão estarão inferidos de um valor mais normalizado na unidade fílmica. (Clair, 1985)

Pinçamos daí Andrei Tarkovski, cineasta russo da segunda metade do século passado. Seus filmes apresentam uma narrativa lenta, abrindo espaço e principalmente tempo para

que aconteça um mergulho profundo no imaginário dos personagens. Porém mais importante para esta escolha foi o seu pensar musical: “Organizado adequadamente num filme, o mundo sonoro é musical em sua essência – e é essa a verdadeira música do cinema”. (Tarkovski, 2002: 194) Percebemos que sua atitude não se limita a teorizações, quando ouvimos o músico Artemiev: “Ele me disse que não precisava de um compositor, de modo algum. Ele precisava do ouvido do compositor e sua maestria no comando do som, para misturar a música e fazer os efeitos sonoros.” Este diálogo ocorreu quando Artemiev iniciou sua colaboração com Tarkovski em *Solaris* (1971).¹

Andrei se abre, assim, para o aporte da música eletroacústica. Com tais afirmações, em particular para a música concreta. Em *Stalker* (1979), nos fornece um material que pode inclusive ser utilizado para fins didáticos. De novo, Artemiev:

No final de *Stalker*, um trem está passando e junto com o barulho das rodas, ouvimos entonações familiares. Nona Sinfonia de Beethoven. Outra sinfonia popular conhecida... Bizet... não me lembro de todas agora... uma série de obras famosas... que atingiram o espectador subconscientemente, porque todos já ouviram, elas são diariamente transmitidas no rádio. Perguntei a Tarkovski: ‘Por que você precisa disso?’ Ele disse que quando um trem passa por perto ou você anda de trem... eu concordo... você ouve uma música no barulho do trem, de acordo com o ritmo do barulho das rodas. Eu também ouço. Como em uma cachoeira, se você prestar atenção o suficiente, começará a perceber uma circulação melódica da água, alguns sons. Ele só queria mostrar isso.²

É interessante apontar como se torna emblemático o trem. O mesmo foi usado na primeira experiência cinematográfica com os irmãos Lumière em Paris (1895). Também ali, Pierre Schaeffer apresenta a primeira música concreta (1948), onde um dos elementos sonoros é o som – devidamente fixado e manipulado no tempo, como regrava sua teoria – de um trem em marcha

Tarkovski usa também o som de um trem (1979) para mostrar o quão musical o mesmo já não seria por si só (anexando a ele a *Nona* de Beethoven e o *Bolero* de Ravel). Percebemos ainda ao longo do filme o tratamento especial que o diretor dá aos diversos sons provenientes da água: desde pingos quantizados, os quais teriam (segundo parâmetros schaefferianos) uma *posição* definida (som *tônico*) e *calibre* fino além de uma relação tênue entre um aspecto de *acumulação* para um *granuloso*, até a enorme massa de uma cachoeira volumosa, de *calibre* grossíssimo e *posição* indefinida (som *complexo*). (Schaeffer, 1966)

¹ Transcrição de entrevista concedida por Artemiev incluída no DVD “Dossie Tarkovski III”

² Idem.

A análise audiovisual do pequeno trecho de *Stalker* será feita a partir da sugestão oferecida por Michel Chion, chamada de *método do esconderijo* (*méthode des caches*). Ela se desenvolve em três etapas principais: primeiro analisam-se som e imagem separadamente. Assim, a tentativa é a de ouvir o que o som carrega em si sem a influência da imagem e vice-versa. Depois dessas duas análises, faz-se uma terceira, juntando-se os elementos e executando uma *audio-visão*. (Chion, 2004: 158) A partir daí buscaremos as comparações pertinentes ao trecho escolhido e uma conclusão.

Primeira Etapa: Análise Sonora

O trecho escolhido tem duração de 3' 32'' e se compõe na totalidade de uma seqüência do filme. No começo percebemos um breve diálogo, mas após 0' 14'' as palavras desaparecem. Então, estabelecemos a nossa escolha acústica na *escuta reduzida schaefferiana* (*écoute réduite*). Justifica-se, pois o material disponível se encontra apenas em suporte sonoro, sem qualquer partitura disponível. Usaremos, para classificar e identificar os sons encontrados, a tipologia formulada por Schaeffer. (Schaeffer, 1967).

Recomeçando a audição a partir de 0'14'', encontramos um *pedal(pédale)* com duração aproximada de 4'' onde percebemos quatro *impulsos complexos* (*impulsion complexe*) de forte dinâmica agrupados em dupla e um outro som *complexo contínuo* (*complexe entretenu*) classificável como uma *célula* (*cellule*), de dinâmica mais fraca.

A primeira dupla dos *impulsos complexos* se apresenta como um *compósito* (*composite*). Seu primeiro som é um *impulso complexo* que nos mostra um *calibre* grosso e uma *localização* média-grave. O som subsequente apresenta menor *calibre* e uma posição mais aguda. Sua forma acarreta na típica percussão/resonância. A segunda dupla se nos apresenta de maneira similar, encurtando o *calibre* e trazendo uma percepção de suas *localizações* para uma região mais grave, especialmente o segundo som da dupla. É interessante notar que quando a segunda dupla aparece dentro do *pedal*, a *célula* modifica seu som diminuindo seu *calibre*, o que também transporta a percepção de sua *massa* (*masse*) como mais concentrada para o grave. É como se, no *pedal*, tivéssemos um filtro passa-baixa a partir da segunda dupla, suprimindo freqüências agudas originais.

Este se mantém até 1' 09'', centrado no pan, conduzindo o ritmo do todo até então; daí a importância de sua análise minuciosa. Mas o desenvolvimento do trecho sonoro avança com a entrada de novos sons.

A partir de 0' 19'' aparece um som *tônico contínuo* (*tonique entretenue*). Evolui no tempo como uma *trama* (*trame*), no domínio do médio-agudo. Suas longas notas têm um ataque lento e decaimento idem. Esta *trama* desenvolve sua permanência evolutiva através de intervalos comuns ao sistema temperado e também se encontra centrada no pan. É monofônica até 1'41'', quando aparece uma outra *tônica contínua* grave intermitente.

Desde 0' 39'' pingam-se *impulsos variáveis* (*impulsion variée*) numa região aguda, a princípio com dinâmica baixa. Tais *impulsos* vão ganhando dinâmica até manterem-se numa forte. É o primeiro som não centrado no pan. Cada um destes *impulsos* ocupa um espaço específico, utilizando a estereofonia recém-inaugurada.

Em 0' 53'' surge um *compósito composto N* ($x * n$) de forte reverberação Atua numa região grave e centrado no pan, oferece peso ao todo sonoro e começa a desfazer o ritmo imposto pelo *pedal*, que logo desaparecerá. A repetição desse novo elemento se dá numa evolução temporal variável, nunca em sincronia com as notas do *pedal*. Depois que este some, o compósito assume o papel de fator percussivo, embora apresente menor homogeneidade temporal.

A partir deste ponto, tal homogeneidade se esvai. Cada elemento sonoro possui, na evolução temporal, seu próprio tempo.

Executando agora uma *escuta figurativa*, observamos: os *impulsos complexos* do *pedal* nos remetem a carros de dois eixos, quando passam por buracos, com uma diferença: aqui, o som produzido assemelha-se ao de metais percutidos. Com os *impulsos variáveis* e os *compósitos compostos*, cada qual em extremos opostos de *localização*, perdemos uma maior determinação causal ou figurativa do som – principalmente porque logo após, o *pedal* desaparece. Isto dá à música uma elevação, um aspecto de suspensão. Então percebemos mais claramente a mão de um compositor interado com novas tecnologias e teorias musicais de sua época na composição analisada. A partir daí a complexidade de articulação sonora (utilizando sons *complexos* e *tônicos*) se intensifica. É também importante frisar que classificamos o trecho analisado como musical em sua totalidade, considerando também a veia eletroacústica de Artemiev.

Segunda Etapa: Análise Visual

Imagens em silêncio. Escrutinadas. A seqüência quase inteira monocromática. Existe uma economia saudável de posicionamento e movimentação de câmera. Em plano fechado,

os rostos sempre de perfil - um por vez. Acompanhamos, durante o início até quase o final da seqüência, uma paisagem urbana se movendo com velocidade constante ao fundo, da esquerda para a direita. Pressupomos que todos os personagens se encontram em um lugar que se move. Seus corpos, estáticos.

O primeiro personagem (“Escritor”) está olhando para trás (segundo a lógica de que eles se movem para a frente, ou seja, a frente neste caso, à esquerda na tela). Ele fala e se vira para a frente. Câmera fixa nele. Ela se movimenta horizontalmente para a esquerda, achando apenas a paisagem de fundo. Corte. Aparece o segundo personagem (“Professor”) em situação análoga; um travelling encontra então mais à esquerda o terceiro personagem (“Stalker”). Diferente dos outros, ele olha sempre para frente. Até aí, 1' 26''. Essa dinâmica de cena e câmera se repete (apenas o “Escritor” parece mais cabisbaixo).

Os personagens expressam introspecção. Cada qual com a sua. O “Escritor” aparenta cansaço (fecha os olhos algumas vezes); o “Professor” é o mais inquieto embora mudo e o “Stalker” olhando fixo para frente parece ser o menos perdido, o mais direcionado para o que virá a acontecer. A cena termina com um corte para a paisagem ainda se movendo, a câmera estática, agora com cores; o movimento da paisagem desacelera e para. Apenas paisagem. Campos verdes.

Terceira Etapa: Análise Audio-Visual

Praticando uma *escuta semântica* nos primeiros 15 segundos (quando aparece o breve diálogo) percebemos que o “Escritor” é guiado por outro (não sabemos qual, a voz está em off). Este outro diz não haver mais em perigo, pois os perseguidores têm medo. A pergunta subsequente – “Medo de quem?” – fica sem resposta.

A imagem com o fundo em movimento reforça a idéia de que o som do *pedal* seja de um meio de transporte que os carrega. O som *tônico* em sua *trama* aporta um efeito de leveza, imaterialidade.

A câmera gira lentamente, quando o faz. Os personagens, introspectivos. Cada vez mais o aspecto de suspensão aparece pela crescente reverberação, como se aquele som fosse um afeto trazido de dentro dos personagens pelas suas angústias, medos e ansiedades que o encontro com o desconhecido pode trazer. Apreendemos ainda este aspecto ao considerarmos que no começo o som está espacialmente centrado; ao substituir o *pedal* pelos *compósitos compostos* e *impulsos variáveis* estes últimos se deslocam criando uma espaci-

alidade sonora enquanto a imagem dos corpos permanece inerte. Isso demonstra uma agitação interna, frente a uma morosidade exterior, do corpo. Justifica-se a introspecção.

Conclusão:

Percebemos a importância outorgada por Tarkovski aos sons e ao seu tratamento. É interessante notar como isso transforma uma seqüência onde a imagem se comporta de maneira discreta e homogênea (não por isso menos rica). Tal seqüência expõe uma transformação radical na forma do seu complexo sonoro, enquanto que sua imagem mantém seus padrões inalterados: plano fechado, close-up em perfil, movimento uniforme do fundo e uma não-interferência do plano de fundo com o principal.

Esta operação de transformação sonora se concretizou de forma satisfatória, pois Tarkovski escolheu um compositor que possui um olhar musical ante os sons diegéticos utilizados, quer sejam eles tônicos ou complexos. Como já propunha Schaeffer, abrir o leque de opções sonoro-musicais para montar sua música. Desta forma, manipulando o som original do vagonete que transportava os personagens, cria uma atmosfera musical complementar aos sons tônicos que acompanham a seqüência.

Já sobre o processo de análise utilizado, temos questões a levantar. O *método do esconderijo* apresenta um problema: se nós próprios escolhemos a seqüência a se analisar, tal procedimento pressupõe que já tenhamos visto o filme ao menos uma vez. Então seja qual for a seqüência escolhida, quando analisamos o sonoro em separado, nossa memória apresenta a imagem já adquirida – nós já sabemos o que não deveríamos saber! Portanto ao escohermos a seqüência, analisá-la como um empreendimento “virgem” se torna uma empreitada por vezes um tanto quanto artificial.

Michel Chion, entretanto, tem o mérito de remexer num terreno assoreado (análise sonora para o cinema), o que pouco se faz apesar da necessidade corrente. Suas críticas são pertinentes ao conclamar por uma linguagem possível de ser utilizada por compositores de trilha sonora e qualquer profissional da área de som em filmes.

Referências Bibliográficas:

- CHION, Michel. El Sonido. Música, cine, literatura... Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999. Tradução: Enrique Folch Gonsález.
CHION, Michel. L'Audiovision. Son et image au cinéma. Paris: Nathan, 2004.

- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona, Ediciones Paidós Iberica, 1997. Tradução: Manuel Frau.
- CLAIR, René. *The Art of Sound*. In: WEIS, Elizabeth e John Belton. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.
- COPE, David. *New Directions in Music*. Illinois: Waveland Press, 2001.
- EPSTEIN, Jean. *Esprit de cinéma*. Genebra-Paris: Jeheber, 1955.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1967.
- SCHAEFFER, Pierre. *À la recherche d'une musique concrète*. Paris: Seuil, 1952.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo, 2002.