

# Particularidades sonoras no filme-ensaio:

proposição para a definição de sons *found footage*

André Luiz Olzon Vasconcelos<sup>1</sup>

## Resumo

Desde os anos de 1990, observamos uma crescente atenção para o filme-ensaio em reflexões conceituais elaboradas por teóricos do cinema. Quando nos debruçamos sobre a literatura produzida a respeito do assunto percebemos que o foco dos pesquisadores é dedicado ao desenvolvimento de análises que privilegiam abordagens visuais, literárias e filosóficas. Teorias e estudos específicos que evidenciam os aspectos sonoros (o discurso verbal e o musical) no âmbito do filme-ensaio se encontram de maneira escassa, desestabilizando o equilíbrio de forças entre a imagem e o som. Essa condição pode ser verificada nos estudos e análises sobre os filmes feitos com materiais de arquivo (*found footage*) em que de maneira geral a abordagem é feita pelo viés imagético. A partir de uma revisão crítica e análise dos filmes *LB7* (1968), de Santiago Álvarez e *Nuit et brouillard* (1955), de Alain Resnais, o trabalho discute particularidades e nuances de sonoridades advindas de materiais de arquivos. Dessa forma, apresentam-se argumentos para a conceituação dos sons *found footage*, que corroboram para a formação do filme-ensaio refletindo sobre questões de ordem estética valorizando a riqueza e a diversidade de sua vasta produção em âmbito mundial.

## Palavras-chave

Filme-ensaio; *Found footage*; Sons de arquivo; Apropriação.

<sup>1</sup>Doutor em Educação, Arte e História da Cultura. Professor da Faculdade de Multimeios da Unicamp. E-mail andreolzon@gmail.com

# Sound peculiarities in the essay-film:

proposition for the definition of found footage sounds

André Luiz Olzon Vasconcelos<sup>1</sup>

## Abstract

Since the 1990s, there has been increasing attention to the essay-film in conceptual reflections developed by film theorists. When one looks at the literature produced on the subject one notices that the focus of the researchers is dedicated to the development of analyzes that favor visual, literary and philosophical approaches. Theories and specific studies evidencing the sound aspects (verbal and musical discourse) within the essay-film are scarce, destabilizing the balance of forces between image and sound. This condition can be verified in studies and analyzes of films made with archival materials (found footage) in which, in general, the approach is made through the imagery field. Based on a critical review and film analysis LBJ (1968) by Santiago Álvarez e Nuit et brouillard (1955) by Alain Resnais, the work discusses particularities and nuances of sonorities from archival materials. Thus, arguments are presented for the conceptualization of found footage sounds, that corroborate for the formation of the essay-film reflecting on aesthetic issues, valuing the richness and diversity of its vast production worldwide.

## Keywords

Essay-film; Found footage; Archive sounds; Appropriation.

<sup>1</sup>Doutor em Educação, Arte e História da Cultura. Professor da Faculdade de Multimeios da Unicamp. E-mail andreolzon@gmail.com

O filme-ensaio tem sido um lugar privilegiado para as mais diversas expressões de ideias e ideais da cultura audiovisual mundial. Podemos admitir como hipótese que os filmes-ensaio tenham sido realizados desde as vanguardas soviéticas dos anos 1920, capitaneadas por Dziga Vertov até o surgimento das performances de *live-cinema* impulsionadas pelo desenvolvimento de *softwares* e aparatos tecnológicos, passando por cineastas como Chris Marker, Agnès Varda, Jean-Pierre Gorin, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Hans Richter, Alexander Kluge, Wim Wenders, Harun Farocki, entre tantos outros. É interessante observar que parte dessa produção não foi recebida com a alcunha de filme-ensaio, mas por outras denominações como “filme poético”, “filme tese”, “filme de arte”, além de outras nomenclaturas em que ora se substantiva a palavra ensaio ou, então se o adjetiva, como “ensaio experimental”, “ensaio ficcional”, “documentário ensaístico”, “ficção ensaística”, entre outras possibilidades.

Foi dos anos 1990 em diante que teóricos adensaram os estudos sobre o assunto, no entanto, mesmo figurando no imaginário da comunidade cinematográfica, não é muito clara a sua definição. Corroborando com essa ideia, Laura Rascaroli, artigo *The essay film: problems, definitions, textual commitments*, afirmou que a transgressão é uma característica que o filme-ensaio compartilha com o ensaio literário, e citando Theodor Adorno e György Lukács, no ponto em que eles o descreveram como indeterminado, aberto e, por fim, indefinível, a autora concluiu que os ensaios literários e cinematográficos são simultaneamente vagos e amplos. Em outras palavras, evasão e inclusão parecem se tornar os únicos recursos característicos do estilo ensaístico (RASCAROLI, 2008, p. 25).

Como proposição, Bergala (2000) afirmou que o filme-ensaio não obedece a nenhuma das regras que geralmente regem o cinema como instituição: gênero, duração padronizada, imperativo social. É um filme livre no sentido de que se deve inventar, a cada vez, sua própria forma (BERGALA, 2000, p. 14). Dessa maneira, quanto mais nos aprofundamos nas análises dos filmes-ensaio, mais se salientam suas singularidades. No entanto, parece haver algumas estratégias recorrentes de ordem procedimental que evidenciam o ensaístico dessas obras.

Weinrichter foi categórico ao sentenciar que a história do filme-ensaio é sem dúvida uma *voice story* (WEINRICHTER, 2015, p. 62), em parte pela herança paradigmática do ensaio literário, em parte pela própria filmografia dita ensaística em que o uso da voz *over* [1] é proeminente. Isso se reflete também nos estudos teóricos e acadêmicos onde os assuntos e análises que abordam os elementos sonoros,

articulados na linguagem cinematográfica ensaística, estão geralmente ligados ao discurso verbal.

Weinrichter também afirma que *found footage* e ensaio são dois termos que costumam aparecer unidos e muitos estudiosos confirmam em suas análises que o *found footage* é axiomático para o projeto ensaístico. (WEINRICHTER, 2015, p. 81). Podemos entender *found footage* por cinema de apropriação, ou seja, a prática da remontagem fílmica a partir de fragmentos de material audiovisual alheio, produzindo novo contexto e significado. De acordo com o autor,

Evidentemente, a utilização de material de arquivo tem sempre uma deriva ensaística (ou, pelo menos, analítica), pois propõe um “voltar a olhar” que arranca a imagem de seu contexto e sentido originais, modificando, assim, seu caráter literal de representação; por isso consideramos antes o cinema de compilação como uma fonte dos recursos do cinema-ensaio (WEINRICHTER, 2015, p. 81).

É certo que a voz no ensaio tem sido, dentro do universo sonoro, a questão mais apresentada e discutida pelos teóricos do filme-ensaio e nos trabalhos acadêmicos, porém, há diferenças substanciais e posições variadas nas concepções da formação da voz ensaística em que as matizes de pensamento vão desde a ideia e a expressão oral até o conceito de um efeito discursivo que, indubitavelmente, pode ser produzido através de uma imagem (composição evocativa) e através da justaposição de imagens (WEINRICHTER, 2015, p. 62). Como podemos ver, o conceito de voz adquire contornos mais amplos, não sendo exclusivamente necessária a presença física-sonora do ensaísta (voz *over*), estabelecendo assim, outras configurações de uma instância enunciativa. Nessa perspectiva, não apenas as imagens alheias combinadas pelo autor, mas também os arquivos provenientes do universo sonoro, que aqui em tese passaremos a chamar de sons *found footage*, operam a formar todo o conjunto de elementos fílmicos que contribuem para a construção da voz ensaística. Teixeira (2015) reforça essa ideia ao dizer que o ensaio é um lugar solidário desse relevo sonoro, que vem transmutar com intensidade a relação entre imagem e palavra, além disso, ao transformar a categoria de trilha sonora numa peça arqueológica, o conceito de *design* sonoro emergiu para dar conta dessa grande complexidade conquistada pela dimensão sonora em sua relação com o campo imagético (TEIXEIRA, 2015, p. 190).

Apropriação, reorganização e ressignificação de material alheio, arqueologia, coleta e reordenação de arquivos encontrados são atribuições e características implícitas nas obras dos autores dos filmes-ensaio que remontam à sua herança literária, como podemos constatar nas palavras expressas pelo filósofo alemão Max Bense:

O ensaísta é um combinador que cria incansavelmente novas configurações ao redor de um objeto dado. Tudo o que se encontra nas proximidades do objeto pode ser incluído na combinação e, por essa via, criar uma configuração nova das coisas. Transformar a configuração em que o objeto se dá a nós, esse é o sentido do experimento ensaístico; e a razão de ser do ensaio consiste menos em encontrar uma definição reveladora do objeto e mais em adicionar contextos e configurações em que ele possa se inserir. De resto, esse procedimento não é despido de valor científico, pois o contexto e a atmosfera em que uma dada coisa se produz também merecem ser conhecidos e têm algo a dizer sobre essa mesma coisa. (BENSE, 2014, p. 5)

Em consonância com as ideias de Bense, o filósofo húngaro György Lukács propôs, ao falar sobre o ensaio, que

O ensaio sempre fala de algo já formado, ou, no melhor dos casos, de algo já existente; é próprio de sua natureza não extrair coisas novas do vazio, mas simplesmente reordenar coisas que, em algum momento, aconteceram. (LUKÁCS, 2014, p. 42)

Ainda no campo literário, Corrigan refletiu sobre a ideia apresentada por Walter Benjamin, sobre a possibilidade de um ensaio ser elaborado exclusivamente por meio de citações:

Walter Benjamin foi hiperbólico, mas correto, ao identificar o potencial radical do ensaio como expressão feita inteiramente de citações, sugerindo assim uma forma de expressão subjetiva que habita e se reformula constantemente como as expressões do outro ou de um outro. (CORRIGAN, 2015, p. 34)

Corrigan apresentou, em seu livro *Filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker* (2015), as definições e ideias dos pensadores a respeito do ensaio literário. Mapeando e distinguindo o ensaio na sua evolução, Corrigan investigou a trajetória do ensaio literário iniciado por Montaigne, passando por Aldous Huxley, Joseph Addison, Richard Steele, Samuel Taylor Coleridge, Matthew Arnold, Walter Pater, György Lukács, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Max Bense, entre outros, até chegar ao filme-ensaio propriamente dito. Trata-se de um denso trabalho em que o autor pretende demonstrar traços ensaísticos já encontrados nos documentários a partir dos irmãos Lumière, emergindo de forma mais nítida no cinema europeu do pós-guerra.

A partir da lógica de Corrigan podemos expandir para o campo audiovisual as ideias literárias de Lukács, Benjamin e Bense, e pensar que o ensaísta pode ser “um combinador”. Essa parece ser uma questão nevrálgica para o filme-ensaio. A utilização de material de arquivo e suas ressignificações, a partir da reorganização e mistura ao material gravado sonoro e visual, é um recorrente procedimento na construção e concepção do filme-ensaio.

Jay Leyda foi um dos precursores na prática da montagem a partir de material alheio encontrado, por ele denominado “filmes de compilação” (*compilation films*). Leyda publicou, em 1964, o livro *Films beget films. A study of the copilation films* abordando de forma pioneira os processos da produção dos filmes de *found footage*. O dilema em definir a nomenclatura apropriada para o seu trabalho foi apontado no primeiro parágrafo, no qual relatou sua dificuldade em aceitar o nome em voga da época, “filme de arquivo”, por considerar ser essa uma expressão passível de falhas de interpretação. Outras expressões apresentadas na sequência também foram refutadas por Leyda, tais como “filmes de biblioteca”, “documentários de filmes de arquivo” e “crônicas de filmes montados”. Passados mais de cinquenta anos, a definição dessas obras ainda é um ponto sensível, devido à complexidade e variações dessa prática audiovisual. Como solução para o seu livro, o teórico norte-americano o intitulou de *Complilation film* (filme de compilação), sendo que o foco principal de suas análises fílmicas foram os documentários televisivos e os documentários de guerra, através de materiais de arquivo. Podemos situar esses filmes de compilação em uma esfera aproximada aos documentários, cujo material de arquivo deveria estar vinculado ao seu significado original.

A prática do cinema *found footage* pode ser sintetizada em três momentos: o ato de apropriação do material alheio, a montagem dos fragmentos e o efeito posterior, que consiste na transformação ou ressignificação da obra. Para Leyda (LEYDA, 1964, p. 10) o trabalho do filme de compilação se inicia na (re)montagem dos fragmentos de filmes passados, e está ligado diretamente à habilidade artística do montador em recriar conceitos mais abstratos a partir de meros registros documentais. É interessante notar sua preocupação em dissecar os elementos que compõem um fragmento de filme, incluindo os sons e sua relação com o campo imagético. Leyda (1964), observou que os elementos sonoros deveriam ser analisados juntos aos elementos visuais. Esse cuidado com as possibilidades da aplicação dos arquivos sonoros nos filmes de *found footage* se evidencia em sua análise do filme *Dadascope* (1961), do cineasta Hans Richter:

Tratando seu material como tantas imagens de arquivo, um filme que ele descreve como *collage-dadascope*. A trilha sonora é composta de poemas gravados entre 1916 e 1922 por poetas dadás. Isso serve para nos lembrar que a trilha sonora nos filmes de compilação não precisa limitar-se puramente às informações ou comentários verbais. (LEYDA, 1964, p. 137)

A propósito da obra *Dadascope* (1961) de Hans Richter é importante compreender a aproximação do cinema *found footage* com as propostas estéticas das vanguardas artísticas como *collage*, *ready-made*, além da estética dadaísta de *objet trouvé*, de onde

se originou o termo *found footage*. Entretanto, o ponto principal a ser considerado é o tratamento sonoro dado por Richter em seu filme, construindo-o a partir de sons de arquivos. Ao conceber a trilha sonora por meio de gravações antigas, o cineasta manteve o pensamento criativo e operacional em ambas as camadas, criando um modo análogo procedimental entre imagem e som.

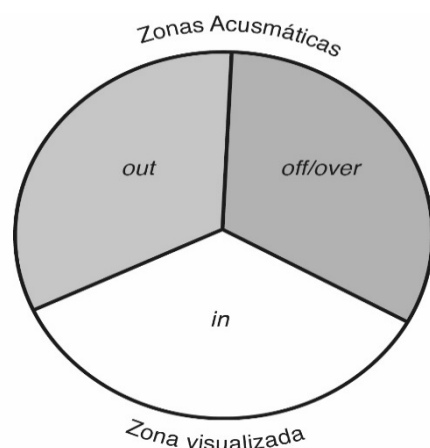
## Proposição para uma nomenclatura ensaística: os sons *found footage*

A espacialização sonora é uma importante chave para o estudo do comportamento do som no âmbito audiovisual. Entender os conceitos dimensionais em que os elementos sônicos atuam e perceber os seus movimentos transitórios entre esses espaços, é imprescindível na identificação das possíveis nuances e particularidades sonoras que possam ocorrer de maneira original, corriqueira e até exclusiva no filme-ensaio.

Michel Chion, a princípio, agrupou os sons em dois grupos, os sons acusmáticos, definido por “o que ouvimos sem ver a causa originária do som” ou “que faz ouvir sons sem a visão das suas causas” (CHION, 2011, p. 61), e o segundo tipo de inserção sônica que chamou de escuta visualizada ou sons visualizados, ou seja, os sons que ouvimos acompanhados da visão da causa/fonte. A partir desse conceito criou uma representação visual bidimensional do espaço sonoro no campo audiovisual [2], conforme imagem a seguir:

Segundo Chion (2011), a questão do som fora de campo domina parte da reflexão e da teorização do som de cinema. Partindo de um círculo dividido em três campos, chamou de som “*in*” àquele cuja fonte aparece na imagem (som visualizado), o som “*out*” ou “som fora de campo” é o som acusmático, cuja fonte existe na tomada fílmica, mas é invisível num dado momento, temporariamente ou definitivamente. Por fim, o som “*off*” ou “*over*”, também pertencente à zona acusmática, é o som cuja fonte não apenas está ausente da imagem, mas que é também não-diegética, ou seja, está situada em outro tempo e outro lugar que não a situação diretamente evocada. É o caso das vozes de comentário ou de narração, a voz *over* (CHION, 2011, p. 62).

Legitimando a ideia de Chion sobre o som fora de campo, é interessante destacar duas considerações de Ángel Rodríguez. A primeira é com relação ao som acusmático ser portador de conceito, ou seja, um som ao se desvincular de sua fonte original pode ser associado a outro contexto transcendendo sua condição indicial. A segunda questão diz respeito à possibilidade da sua ressignificação a partir de outro contexto fílmico, o que é um importante atributo sonoro para o filme-ensaio (RODRÍGUEZ, 2006, p. 40-41).



**Imagem 1** - Tri-círculo  
**Fonte:** Chion (2011, p. 63)

As considerações a respeito da dimensão acusmática, propostas pelo filósofo Gilles Deleuze, suscitaram nesse trabalho questões fundamentais com relação às propostas sonoras no filme-ensaio. Deleuze (2005) sugere a divisão do espaço sonoro em uma esfera bidimensional, onde temos de um lado a dimensão “real” das imagens possíveis, sendo esse, o lugar em que se encontram os sons diegéticos e as vozes do som direto, e do outro, a dimensão virtual. O espaço destinado aos sons extra-diegéticos e a voz-*over*. No espaço real das imagens possíveis, da qual Deleuze (2005) fala, acontecem sons cuja fonte pode ser vista e, conseqüentemente, seus sons ouvidos, além dos sons que apenas podem ser ouvidos sem que se veja sua fonte. Os sons que podemos ver e ouvir pertence ao nosso campo visual. Os sons que não vemos, mas ouvimos, são os sons extracampo. Essa definição bidimensional se aproxima dos conceitos de diegético e extra-diegético, proposto por Claudia Gorbman (1987) em seu livro *Unheard melodies: narrative film music*. Em sua abordagem à música de cinema, Gorbman (1987) diferencia dois tipos distintos de inserções musicais: a música diegética, aquela que pode ser identificada como parte da ação fílmica, e a extra-diegética, que corresponde à inserção musical que não emana de uma fonte identificada na ação (GORBMAN, 1987, p. 22). Segundo Deleuze (2005) o contínuo sonoro na obra audiovisual, apesar de não possuir elementos separáveis, se diferenciam em duas direções divergentes que manifestam sua relação com o campo imagético. Essa dupla relação se dá no extracampo, visto que este pertence totalmente ao campo visual. Não é o sonoro que inventa o extracampo, mas é ele que o povoa e preenche o não visto visual com uma presença específica (DELEUZE, 2005, p. 278). O filósofo francês divide os sons extracampo em duas dimensões, o “ao lado” e o “alhures”, ou o relativo e o absoluto, o que de fato se aproxima da divisão acusmática do círculo de



Chion. Dessa forma, os sons “*out*” e “*off*”, de Chion (2011) correspondem aos sons ao lado e alhures, de Deleuze, respectivamente. Conforme o filósofo francês,

O extracampo remete a um espaço visual, de direito, que prolonga naturalmente o espaço visto na imagem: então o som *off* prefigura aquilo de onde ele provém, algo que logo será visto, ou que poderia ser visto na imagem seguinte. Por exemplo, um ruído de um caminhão que ainda não se vê, ou uma conversa da qual só vemos um dos participantes. Esta primeira relação é a de um conjunto dado com um conjunto mais vasto que o prolonga ou engloba, mas de mesma natureza. Ora, ao contrário, o extracampo atesta uma potência de outra natureza, excedendo qualquer espaço e qualquer conjunto: remete desta vez ao Todo que se exprime nos conjuntos, à mudança que se exprime no movimento, à duração que se exprime no espaço, ao conceito vivo que se exprime na imagem, ao espírito que se exprime na matéria. O som ou a voz *off* consistem antes em música, e em atos de fala muito especiais, reflexivos e não mais interativos (voz que evoca, comenta, sabe, dotada de uma onipotência ou de uma forte potência sobre a sequência das imagens). (DELEUZE, 2005, p. 279)

Em seu exemplo a respeito do extracampo alhures, Deleuze propõe a formulação em que atesta a potência gerativa de sentidos dessa categoria sonora, assim como a capacidade de transformação desses sons interativos para sons reflexivos, o que nomeou de música ou atos de fala “especiais”. O filósofo argumentou sobre a importância desse espaço onde o sonoro apresenta a possibilidade de interferir sobre as sequências de imagens de maneira substancial. Essa é uma questão fundamental na construção de um som ensaístico, na medida em que a chamada voz *over* é reconhecidamente um tipo de referencial estratégico para a manifestação do pensamento reflexivo e crítico do cine-ensaísta. Mas ao nomear essa dimensão sonora de alhures (outro lugar), Deleuze (2005) tocou, mesmo sem querer, em outro ponto sensível aos domínios do filme-ensaio, que são os sons inseridos nas obras audiovisuais a partir de arquivos pertencentes a outros filmes, em outras palavras, os sons *found footage*.

## *LBJ* (1968), Cuba, Santiago Álvarez

O cubano Santiago Álvarez Román é reconhecido pela extensa produção fílmica ao longo de sua trajetória cinematográfica e, principalmente, pela singularidade estética alcançada em suas obras. Em *LBJ* (1968) o cineasta utilizou uma complexa teia de inserções sonoras advindas de diferentes procedências entre as quais podemos identificar a trilha musical original composta por Leo Brouwer, os discursos antirracista dos ativistas políticos norte-americanos Martin Luther King e Stokely Carmichael, as canções de protestos nas vozes femininas de Nina Simone e Miriam Makeba, e do cantor/compositor Pablo Milanés, além de trechos da cantata *Carmina*

*Burana*, composta por Carl Orff. Para completar esse tecido sônico, Álvarez utilizou efeitos sonoros, excertos de filmes e músicas africanas tradicionais, compondo um mosaico sonoro-musical em que podemos associar à produção cinematográfica ensaística, na medida em que os procedimentos na esfera sonora mimetizam o campo imagético do filme-ensaio no que diz respeito ao uso de materiais variados de diferentes suportes:

Na maioria das vezes, os filmes de Santiago Álvarez articulam em sua banda musical trilhas especialmente compostas, música clássica, pop, canções de protesto, composições tipicamente nacionais e variantes em torno delas, repetindo em nível sonoro o aspecto de colagem do campo imagético. (LABAKI, 1994, p. 12)

O título do filme representa as iniciais do então vice-presidente dos Estados Unidos, Lyndon Baines Johnson, que ocupou o cargo presidencial após o assassinato do presidente John Fitzgerald Kennedy, em 1963. Segundo o enredo do filme, os assassinatos de Martin Luther King, Robert (Bob) Kennedy e o, então presidente John Kennedy estariam diretamente ligados à pessoa de Lyndon Johnson e ao seu projeto de ascensão ao poder majoritário norte-americano, e o apoio à intensa escalada de soldados na guerra do Vietnã. *LB̄* (1968) foi construído a partir dessa premissa conspiratória que circulava à época. Se no campo imagético o recurso cinematográfico preponderante foi a montagem a partir de fotografias de revistas estrangeiras e de trechos de filmes pré-existentes, no campo sonoro a diversidade temática influi diretamente na construção e intenção dramática do filme.

O filme se inicia com uma dedicatória na qual o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) homenageia um dos estadistas mais ilustres do século XX por sua grande virtude cidadã e relevante devoção à humanidade. No entanto, paira no ar sons dissonantes advindos provavelmente de um sintetizador, que constroem um ambiente de tensão e que contraria ou, no mínimo, coloca em dúvida a real intenção das palavras iniciais. Na sequência são mostradas fotos da revista *Life* que cobriu o casamento da filha de Lyndon Johnson, Luci Baines. Mais uma vez a dicotomia entre som e imagem fica evidente, pois em vez de sons festivos e a marcha nupcial temos um trecho de *Carmina Burana*, de Carl Orff, onde um coro masculino cria um efeito sombrio e soturno. Em seguida, há um corte repentino, mas dessa vez sons e imagens constroem um sentido unívoco. São apresentadas imagens de mulheres nuas da revista *Playboy*, acompanhadas no campo sonoro por risadas de caráter jocoso e malicioso contrastando com o ambiente sagrado da cerimônia matrimonial. Entre as imagens de luxúria se justapõe o retrato em vermelho da face de Lyndon Johnson. Após novas sequências de imagens do casamento, Álvarez insere

um trecho do filme *Scarface* (1932), do diretor Howard Hawks, na qual um *gangster* sai de um bolo de festa metralhando os convidados. Na sequência, aparece uma espécie de vinheta que será recorrente em outros momentos do filme, uma máquina de caça-níqueis com figuras de caveiras, flores, relógios e letras. Após o giro do aparelho, aparecem fixadas na tela as letras LBJ. A trilha musical é a música *Surfin' bird*, do grupo estadunidense The Trashmen. Em seguida, diversas situações do cotidiano de Lyndon Johnson são apresentadas ao espectador, destacando-se o político na figura de um *cowboy*. No plano sonoro, esta sequência de imagens é acompanhada por uma música característica das apresentações circenses, criando um efeito jocoso, mas que se transforma em ironia logo após serem introduzidas cenas de um filme de *western* em que indígenas são massacrados pelos *cowboys*.

Após a introdução narrativa e a contextualização de Lyndon Baines Johnson, novamente surge a máquina de caça-níqueis em que aparece a letra “J”, referente ao capítulo sobre o assassinato do presidente John Kennedy. O filme alterna imagens de arquivo do presidente durante seu mandato, passando pelo dia do seu assassinato, na cidade de Dallas, no Estado do Texas, até às imagens de seu funeral. Álvarez contrapõe às imagens da morte do presidente a foto de Lyndon Johnson sorrindo e segurando uma pá, o que causa o efeito de ligação direta de sua participação no crime. Toda a sequência fílmica é construída sobre um coral de vozes femininas e masculinas, ritmado e frenético, responsável em acentuar a tensão dramática durante o transcorrer do capítulo. O próximo capítulo é destinado a Martin Luther King onde se destacam os discursos de Stokely Carmichael e o emblemático discurso do ativista político, em Washington, separado pelas canções de protesto de Miriam Makeba e Nina Simone. A força de todas as sonoridades das reivindicações e a luta pelos direitos iguais é “calada” pelo estrondo sonoro de armas de fogo, produzido por um pelotão de fuzilamento extraído de uma cena de um filme de guerra. O capítulo final fala do assassinato de Robert (Bob) Kennedy, e tal qual o primeiro capítulo, é construído sobre a base coral de *Carmina Burana*. É interessante destacar a temática variada dos poemas medievais que compõem o manuscrito musicado por Carl Orff, em que se encontram poemas satíricos, hinos orgiáticos, canções de amor com conteúdo erótico e a crítica à cúria romana, direcionada apenas à busca pelo poder. Na sequência do filme são apresentadas fotos de Lyndon Johnson com uma criança em seu colo, contrastando com a canção de protesto cantada por Pablo Milanés que diz, em seus versos, “por que tanta morte, tanta dor e tanto napalm”. O final é marcado por uma pessoa morrendo incendiada, acompanhada pela sonoridade inicial do sintetizador produzindo notas dissonantes.

A voz ensaística de Santiago Álvarez é de certa maneira revelada por meio das “outras vozes”, cuidadosamente articuladas no filme, e que resultam em uma reflexão subjetiva acerca dos fatos, ainda que em nenhum momento esteja presente a voz propriamente dita do autor. A utilização de sons de arquivo propõe uma possibilidade expansiva de enunciação do discurso reconhecidamente preponderante no filme-ensaio.

### *Nuit et brouillard* (1955), França, Alain Resnais

O filme *Nuit et brouillard* (*Noite e neblina*), de 1955, foi concebido a partir de uma encomenda do Comitê Histórico da Segunda Guerra Mundial ao cineasta Alain Resnais. Entretanto, o aceite e a realização do projeto foram condicionados a participação do escritor francês Jean Cayrol, devido ao fato de ter sido um sobrevivente do holocausto. Cayrol participou da resistência francesa durante a ocupação nazista na França e, após ser capturado, foi levado ao campo de concentração de Mauthausen. Sua experiência de terror foi retratada em seu livro *Poèmes de la nuit et brouillard* que serviu como referência ao nome da obra de Resnais. Para a concepção musical do filme, Resnais adotou a mesma linha conceitual, convidando o compositor judeu alemão Hanns Eisler, que fugira da perseguição nazista na Alemanha, em 1933. A trilha musical foi uma adaptação da composição musical, escrita em 1954, para uma peça encenada por Bertold Brecht e estreada em janeiro de 1955 por sua companhia de teatro, a Berliner Ensemble. *Winterschlacht: eine deutsche tragoedie* foi uma remontagem da obra do político, poeta e romancista alemão Johannes Robert Becher, que começou a ser escrita em 1941, sendo que, nessa época, o texto se chamava *Schlacht um Moskau*. A Alemanha nazista invadiu a União Soviética em 22 de junho de 1941, naquela que foi considerada a maior operação militar germânica da Segunda Guerra Mundial. Becher se exilou em Moscou, em 1935, e permaneceu até o final do confronto mundial. Foi na perspectiva de exilado que a testemunha do ataque ao seu país, ao seu lugar de refúgio, que a peça foi concebida. Na década de cinquenta, Becher retomou os escritos de *Schlacht um Moskau* modificando seu título para *Winterschlacht: eine deutsche tragoedie*. Foi nesse período que Hanns Eisler criou a música para a peça de Becher, a suíte *Winterschlacht*. Trata-se de um conjunto de oito variações musicais a partir de um tema inicial, que serviu de base estrutural para a trilha de *Noite e neblina* (1955). A composição, que em grande parte de seu curso se apresenta de forma instrumental, reserva alguns momentos em que o texto dramático de Becher é recitado em sobreposição ao discurso musical.

*Winterschlacht: eine deutsche Tragedie* narra a história de Hoerder, um jovem soldado alemão que, horrorizado pela experiência da guerra, se torna um pacifista. Hoerder recusa a ordem direta de seu superior para executar dois soldados russos, e por tal insubordinação é sumariamente executado. A música de Eisler carrega em si a densidade dramática envolvida no texto de Becher e, segundo Nora Alter, a música pretende evocar imagens da batalha e suas emoções conflitantes de luto e triunfo (ALTER, 2012, p. 29). Alter, a respeito da força musical da composição de Eisler para *Noite e neblina*, disse que

Esta sequência de abertura é o tema dominante de toda a composição. Num tempo em que “um dos princípios básicos da música de cinema era passar despercebida e não prejudicar o que está acontecendo na tela”, faríamos bem em prestar atenção ao fato da composição de Eisler chamar tanta atenção a si mesma. (ALTER, 2012, p. 28-29)

Além da apropriação e ressignificação da composição de Eisler, há outra questão colocada por Alter, essencial nas diferenças das trilhas que ocorrem em uma significativa parcela da produção ensaística audiovisual. A música no filme-ensaio tende a ser apresentada por meio de inserções que contemplam a totalidade da composição. São muitos os exemplos de composições que transcorrem durante o filme de maneira integral e constroem um discurso paralelo e não sincrônico ao campo visual, de maneira que a obra ensaística abre a possibilidade de o espectador experimentar outro viés sensorial sobre o tema apresentado. O discurso musical no filme-ensaio é construído a partir de linguagem mais provida de experimentação e de liberdade. No entanto, essa escolha estética não produz o distanciamento entre o sonoro e o imagético, mas apenas transformam seu vínculo que, ainda assim, permanecem com profundas relações de sentido.

A música é uma das forças mais importantes e determinantes nesse tipo de filme. Pois estrutura a montagem, dá forma ao significado, estabelece o tom e incentiva voos de fantasia. Filme-ensaio, pela sua própria natureza, são assumidos para ser aterrado no “real”. A música não-diegética, no entanto, contradiz a lógica deste gênero cinematográfico, pois não pertence à representação ostensivamente factual da diegese. Daí a camada de música não-diegética no filme-ensaio produz uma tensão não só entre a tela e fora da tela, mas até entre o real e o imaginário. (ALTER, 2012, p. 25)

É interessante perceber, nas palavras de Alter, a possibilidade da trilha musical não diegética se distanciar do campo imagético e propor não apenas produção de significado, como suscitar relações entre o real, e o imaginário, pois a música, segundo a pesquisadora, “incentiva voos de fantasia”. Nesse sentido, a música no filme-ensaio

tende a se libertar do funcionalismo instrumental de construir relações sincrônicas com as imagens em prol da narrativa diegética, alçando objetivos autônomos que, em certos casos, podem acontecer associações simbólicas, alegóricas e ou análogas ao visual.

Na mesma direção, James Buhler, em seu trabalho *Theories of the Soundtrack*, ao analisar os filmes da era muda, identificou o emprego da música na condução a caminhos paralelos alegóricos repletos de fantasias (BUHLER, 2018, p. 8).

Observando a trilha de Hanns Eisler e sua aderência ao viés ensaístico em relação tanto ao conteúdo estético contemporâneo da composição quanto a forma em que a música foi inserida na película, ou seja, transcorrendo de modo integral e paralela ao campo imagético, outros dois aspectos merecem ser aprofundados a fim de demonstrarmos outras características pertencentes ao filme-ensaio. A ideia inicial de Alain Resnais convidar Hanns Eisler para a composição da trilha fílmica contribuiu para a expansão dos nexos entre os acontecimentos históricos, pertencentes a um domínio público, com as questões de ordem privada, pois o assunto do filme estava diretamente ligado à delicada e dramática situação vivida por Eisler. É natural supor que, a partir disso, o resultado de sua composição seja influenciado pelas vivências e autorreflexões do compositor sobre os fatos. A segunda questão a ser apresentada é a ideia inerente ao filme-ensaio de apropriação e ressignificação, que foi aplicada à obra, pois a composição de Eisler foi reutilizada para *Noite e neblina* (1955) a partir da suíte composta para *Winterschlacht: eine deutsche tragoedie*. Nesse sentido, a composição de Hanns Eisler tem certo grau de associação com a ideia de *found footage*. De fato, anos mais tarde sua obra serviu de trilha musical para o filme coletivo *Loin du Vietnam* (*Longe do Vietnã*), de 1967, produzido por Chris Marker e dirigido pelos cineastas Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, além do próprio Marker. O filme tem profunda ligação com os procedimentos ensaísticos, sobretudo na utilização de material alheio, tanto no campo imagético, quanto no sonoro.

A música é fonte de muitas possibilidades de sons *found footage* aplicados ao filme-ensaio. É verdade que podemos associar praticamente qualquer gravação fonográfica preexistente incorporada em uma obra audiovisual como um arquivo alheio. Mas os exemplos encontrados nos filmes-ensaio revelam um pensamento arqueológico e sofisticado no modo em que se operam essas inserções.

## Considerações finais

O viés sonoro na formação do discurso do filme-ensaio apresentado e discutido nesse trabalho, surgiu, sobretudo, pela atenção e análise de arquivos alheios. O cinema de apropriação tem direta ligação com o filme-ensaio e, nesse sentido, a produção de um discurso carregado de sons ressignificados, a partir de outros fragmentos fílmicos e arquivos sonoros, se mostra uma particularidade significativa na concepção ensaística. Dessa forma, realçamos as inserções sonoras advindas de arquivos alheios na construção da narrativa fílmica. Essa categoria de classificação sonora, proposta nesse artigo, ainda não foi contemplada nas análises e trabalhos dos teóricos do som e da música de cinema e se diferencia substancialmente das concepções de extracampo, zonas acusmáticas e extra diegético propostas por Deleuze, Chion e Gorbman, respectivamente, por abordar a questão dos sons de arquivo. A inclusão desse objeto sonoro é fundamental para o enriquecimento das análises e discussões acerca dos estudos do filme-ensaio no âmbito sonoro. Assim, buscamos sedimentar esse novo conceito por meio de análises que pudessem comprovar a especificidade e a importância desse tipo de arquivo audiovisual. Derivada da prática de *found footage*, em que se privilegia o aspecto visual, tão cara ao filme-ensaio, esta vertente sonora nos levou à proposição de uma nova nomenclatura para esse tipo de inserção, os sons *found footage*, ou sons advindos de arquivos alheios, possibilitando análises mais específicas.

## Notas

[1] A voz over no filme-ensaio pode ser entendida por uma forma discursiva propriamente dita, produzindo o efeito da materialização do pensamento do autor. Sua gravação se dá na pós-produção do filme, o que não obstante provoca o distanciamento entre a voz e as imagens.

[2] O tri-círculo: fora de campo, in, off. Esquema das dimensões espaciais no audiovisual (CHION, 2011, p. 63).

## Referências

ALTER, Nora M. Composing in fragments: music in the essay films of Resnais and Godard. **SubStance**, v. 41, n. 2, p. 24-39, 2012. Disponível em: < [http://www.essayfilmfestival.com/wp-content/uploads/2015/03/41.2.alter\\_.pdf](http://www.essayfilmfestival.com/wp-content/uploads/2015/03/41.2.alter_.pdf) >. Acesso em: 07 ago. 2020.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. **Revista Serrote**, n. 16, p. 169-183, 2014.

Disponível em < <https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/0-ensaio-e-sua-prosa/>>. Acesso em 05 abr. 2020.

BERGALA, Alain. Qu'est-ce qu'un film-essai?. In: ASTRIC, Sylvie (org.). **Le film-essai: identification d'un genre**. Catálogo. Paris: Bibliothèque Centre Pompidou, 2000.

BUHLER, James. **Theories of the soundtrack**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

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

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Papirus, 2015.

**DADASCOPE**. Direção: Hans Richter, Alemanha. Produção: Hans Richter, 1961. Filme 16mm (39min).

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies: narrative film music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LABAKI, Amir. **O olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Alvarez**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

**LBJ**. Direção: Santiago Álvarez, Cuba. Produção: ICAIC, 1968. Filme (18 min).

LEYDA, Jay. **Films beget films**. Nova York: Hill and Wang, 1964.

**LOIN DU VIETNAM**. Direção: Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker e Alain Resnais, França. Produção : Icarus films, 1967. Filme (120 min).

LUKÁCS, György. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. **Revista Serrote**, n. 18, p. 31-51, 2014. Disponível em <<https://www.revistaserrote.com.br/2014/11/serrote-18/>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

**NUIT ET BROUILLARD**. Direção: Alain Resnais, França. Produção: Argos film, 1955. Filme (32 min).

RASCAROLI, Laura. The essay film: problems, definitions, textual commitments. **Framework: The Journal of Cinema and Media**, v. 49, n. 2, p. 24-47, 2008.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Editora Senac, 2006.

**SCARFACE**. Direção: Howard Hawks, EUA. Produção: The Caddo Company, 1932. Filme (95 min).



TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Para além dos domínios da ficção, do documentário e do experimental, o ensaio como formação de um quarto domínio do cinema? In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O ensaio no cinema**. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 162-196.

WEINRICHTER, Antonio. Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O ensaio no cinema**. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 42-91.