

Música e documentário

RENAN PAIVA CHAVES

UNICAMP

PALAVRAS-CHAVE

DOCUMENTÁRIO

TRILHA SONORA

MÚSICA FÍLMICA

RESUMO

A apresentação visita aspectos éticos relacionados à presença da música na tradição documentária que recorrentemente aparecem em discussões acadêmicas e não acadêmicas. Inicialmente, é colocado em pauta um certo apagamento do microfone, como ferramenta de construção artística, na literatura cinematográfica. A partir dessa breve consideração, é discutido como a ideia de se pensar a música como elemento manipulador não se sustenta sem uma apreciação diacrônica das inflexões éticas e estéticas da tradição documentária. Por fim, é ensaiado como a noção de não diegeze impulsiona, não raramente, o pensamento sobre a presença da música no documentário para um debate de não mundanidade.



Desprezada por Narciso e com vergonha, Echo vaga pela floresta e se esconde entre as folhas. Ninguém a vê, mas todos a escutam. Na caverna de Platão, o som é refletido, enquanto o objeto visual é projetado. Tudo se passa como se o som original fosse reproduzido e o objeto, a partir de seu modelo real, fosse representado pelo seu negativo. Alfred Hitchcock, durante a produção de *Lifeboat* (1943) questiona: “Mas de onde supostamente vem a música no meio do oceano?”. À qual respondem: “ Perguntem ao Sr. Hitchcock de onde vêm as câmeras e eu lhe direi de onde vem a música” (THOMAS, 1973). Câmera e música são equivocadamente colocadas no mesmo patamar, tanto por Hitchcock quanto pelo compositor que o responde, enquanto, na verdade, a câmera encontraria seu análogo sonoro no microfone e a imagem visual na música.

É pressuposto que sem câmera não se faz muito daquilo que entendemos como filme, mas parece que ainda existem dúvidas em relação ao microfone enquanto uma máquina a serviço da arte fílmica. Até o sagaz Jean-Louis Baudry, ciente dos aspectos ideológicos carregados pelos aparatos cinematográficos, vai se referir ao som, registrado e projetado, como elemento a serviço da ideia de reprodução, à semelhança do real, e à imagem como representação, como portadora primeva dos aspectos ideológicos do aparato¹.

1 Para uma discussão sobre o pensamento e a reavaliação dos preceitos de Jean-Louis

É claro que aquilo que é visual e aquilo que é sonoro imprimem diferenças, senão ontológicas, de percepção. Um exemplo bem corriqueiro: não podemos a olho nu ver o que está atrás da parede, mas podemos escutar aquilo que está atrás dela. Aquilo que vemos remete imediatamente ao objeto originário enquanto o sonoro pode carregar um mistério em relação a sua fonte originária. A câmera filma o objeto visualizado pelo espectador enquanto o microfone não o faz necessariamente. As imagens parecem nos trazer perguntas de como e onde ocorreu a tomada, dado que a materialidade visual, de forma geral, transborda do óbvio. Em relação aos sons, parece-nos satisfatório descobrir sua fonte, ficando o aparato sonoro mediador apagado de questionamentos². Tenho acreditado que a falta de conside-

Baudry naquilo que concerne à presença do som no cinema, conferir *Echo and Narcissus: Women's voices in classical Hollywood cinema*, de Amy Lawrence (1991), *Into the vortex: female voice and paradox in film*, de Britta Sjogren (2006) e “Audio-Visual: Disembodied Voices in Theory”, de Anaïs Le Fèvre-Berthelot (2013).

2 Para uma discussão aprofundada sobre epistemologia e ontologia do som cinematográfico, conferir o artigo “Sound, Epistemology, Film”, de Edward Branigan (1997).

rações sobre o microfone no cinema, fora de uma discussão estritamente tecnológica, tem pés nessa perspectiva e postura frente à materialidade sonora. Estou enganado ou falamos pouco sobre tomada sonora e ontologia do som cinematográfico?

O apagamento do aparato microfone é sentido tanto na literatura da área do cinema, de forma abrangente, quanto na literatura específica de som e música fílmica. Teoria, história e análises, recorrentemente se firmam ou tomam como pressuposto o posicionamento, enquadramento e ângulo da câmera e toda *mise-en-scène* derivada do fato de sua presença e calibragem. Mas considerações sobre o som, e especialmente sobre a música, tendem a apagar ou diminuir a importância da presença do microfone para a experiência fílmica, seja a tomada feita em estúdio ou em locação.

E esse apagamento tem tomado um curso drástico quando o assunto é documentário. Parece que temos a cair numa cilada teórica, mesmo quando estamos de sobreaviso. Embora o debate aparente ser ingênuo, não são raras as discussões que apresentam a querela de que a música ou é diegética e faz parte do mundo real ou a música é não-diegética e flexiona e articula o mundo para o espectador de forma anti-ética ou passível de questionamento, senão de forma problemática, mentirosa ou pejorativamente subjetiva. Alguns dos autores que têm pensado a relação som-imagem no documentário levantam semelhantes discussões, como é o caso, por exemplo, de Holly Rogers (2015), Bill Nichols (2015), Iben Have (2010), Leo Murray (2010), Rebecca Coyle (2003) e Lack Russel (1997) – e, também, da chamada de trabalhos para o simpósio internacional “The Sound and Music in Documentary Film” (“Som e música no documentário”), sediado na Universidade de Huddersfield, em 2017³.

3 Ver: <https://smdf2017.wordpress.com/call/>

E não é de se estranhar completamente, já que o questionamento ético é do mais alto valor para a discussão da tradição documentária. Ao falar de música no documentário é difícil escapar de debates que trazem à tona a temática da validade ética da presença da música – sobretudo da música cujos corpos ou objetos que a fazem soar não são vistos na tela ou que não se supõe fazerem presentes no extracampo homogêneo da imagem. E os pontos mais tocados nesses debates giram em torno de ideias como “essa música manipula a realidade”, “a música tira a objetividade”, “a música manipula as emoções”, “a música estetiza a realidade”, “a música adiciona percepções que não se aferem pelas imagens”.

Tais afirmações não são falsas em si: como já haviam notado Platão e Aristóteles (e também as recentes pesquisas sobre cognição musical), a música tem tais potenciais. O problema dessa perspectiva reside na falsa ideia de que existe um problema ontológico na relação da música com uma (suposta) essência documentária – uma essência que, em verdade, é, mais do que tudo, se existente, transitória.

A música, acredito, é capaz de manipular uma suposta realidade, de gerar emoções, de tirar a objetividade, mas essas questões não são patentes quando o assunto é documentário.

Russel Lack (1997, p. 257), no seu livro sobre música no cinema, busca nos conceitos de “percepção” e “estética” de Platão e Aristóteles a ideia de que a “música tem a capacidade de mudar nossos sentimentos em relação ao objeto ao qual acompanha”, afirmando que a presença da música no documentário é extremamente ambígua e que a “música em si parece ameaçar a autenticidade dos documentários”. E, de fato, como nota Ken Donnelly (2015, p. 140),

Muitos documentários procederam a partir da posição de que a música não deveria prejudicar, nem desafiar, a primazia das representações na tela. Assim, muitos realizadores evitaram a música dramática incidental como acompanhamento das imagens e dos sons diegéticos. Esses elementos [imagens e sons diegéticos] sozinhos parecem transmitir a realidade diretamente enquanto a música não diegética, particularmente no seu estilo *hollywoodiano*, parece ser a personificação da manipulação emocional e a “adição” estetizante da realização documentária.

Contudo, esse contorno, no sentido pejorativo, de “não realidade”, “não autenticidade”, “manipuladora” etc. adquirido pela música no domínio documental, podemos dizer, é relativamente jovem ou, como coloca o próprio Donnelly (2015, p. 140), “é uma conceitualização relativamente moderna”⁴.

Para julgar a validade, prejuízo, autenticidade etc. da presença da música no documentário, é preciso pensar com um olhar diacrônico sob os preceitos da realização, da postura ética (ou não ética) – que sabemos que em muito já mudou. Do contrário, restam-nos considerações descompassadas a respeito de um grupo ou de uma maneira específica de se

fazer documentário, creditando a alguns o porte da essência documentária e desconsiderando as transformações epistemológicas do fazer fílmico – que são caras para o entendimento da tradição documental – ou, ainda pior, apagando as fronteiras entre o ficcional e o não ficcional, acreditando que a música, ao manipular e emocionar, ficcionaliza tudo aquilo que toca.

Embora já bastante sabido, é importante ressaltar que a ideia de acesso direto, desimpedido e objetivo à realidade ou à verdade não foi e nem é usualmente colocada em debate de forma ingênua pelos realizadores da tradição documental e nem sequer foi busca constante dos realizadores e personagens e, mesmo quando almejada, variou significativamente segundo parâmetros éticos e estilísticos. Tampouco esses termos (objetividade, realidade, verdade) são inequívocos e consensuais entre realizadores, espectadores e personagens; não é em torno dessas expressões, como bem nota Fernão Ramos (2008), que se define o campo documental. Uma breve leitura nos escritos de precursores determinantes da

4 Cabe dizer, contudo, que um certo “medo” de interferir e manipular a “realidade” vista nas telas é notado desde o período silencioso nos manuais e antologias de acompanhamento musical quando estavam em jogo as imagens “reais” dos não ficcionais. Esse “medo”, que deve ser pensado através de uma perspectiva ética e estética, tem assumido diferentes facetas ao longo da história do documentário. Um debate mais detalhado sobre esse tema poderá ser encontrado num texto que recentemente escrevi, *Documents and writings on sound in documentary film: in search of a history and theory*, a ser publicado em 2019 numa coletânea sobre o filme documental.

tradição documentária, como Robert Flaherty, John Grierson, Dziga Vertov e Joris Ivens⁵, deixa-nos claro que o campo documentário começa a se configurar numa certa oposição aos cinejornais, encarados como excessivamente factuais. Em seus escritos, palavras como “revelação”, “subjetividade” e “interpretação” são encontradas repetidamente.

Se nos atermos às sinfonias metropolitanas, que são marcos inaugurais da prática musical autoral no domínio documental, como em *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (Walther Ruttmann, 1927), notaremos, com o apoio da partitura escrita para o filme por Edmund Meisel, que a cidade de Berlim é pensada, articulada e levada ao espectador de forma poética, por concatenações rítmicas e contrastes de cortes entre planos, distantes de uma tentativa de observação direta do mundo. No caso de *O homem com a câmera* (Dziga Vertov, 1929) e *Entusiasmo*

(Dziga Vertov, 1930), tendo no horizonte as indicações sonoras escritas para os filmes⁶ (e o próprio material sonoro, no caso de *Entusiasmo*), podemos dizer que a realidade vista e ouvida de forma direta e objetiva é uma forma alienada de se perceber o mundo. Assim, a realidade, que está oculta, deve ser revelada pelas ferramentas narrativas dos filmes, das quais a música faz parte (CHAVES, 2015).

Se falarmos de documentários dos anos 1930 e 1940, sobretudo aqueles financiados por instituições estatais, seja na Europa, América ou Ásia, notaremos que boa parte deles tinham como pressuposto ético a missão educativa ou propagandística; e, para atingir seus objetivos, o uso da música como ferramenta narrativa desempenhou função estratégica, fosse numa dimensão lírica ou assertiva.

5 Alguns textos dos referidos autores podem ser encontrados em português na coletânea *A verdade de cada um*, organizado por Amir Labaki (2015)

6 As instruções musicais escritas por Vertov para *O homem com a câmera* podem ser encontradas no livro “Dziga Vertov: Iz Nasledii, vol. 1, Dramaturgicheskie Opyty”, editado por Alexander Deriabin (2004). As indicações sonoras de *Entusiasmo* podem ser conferidas no livro “Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov”, editado por Annette Michelson (1984).

Se o questionamento da música pode ser notado de forma mais contundente na prática documentária, é a partir dos anos 1960, sobretudo no cinema direto norte-americano e nos seus desdobramentos autobiográficos, que, de forma geral, se apegavam a uma ontologia fenomenológica do documentário em relação ao mundo. Ou seja, se apegava à experiência e aos fenômenos advindos da circunstância de tomada em homogeneidade à circunstância de mundo, vendo com maus olhos o trabalho de pós-produção naquilo que concerne à geração de imagens e sons. Contudo, vale ressaltar que esse questionamento não foi feito apenas para a música, mas para todos os elementos sonoros e também visuais que não eram captados *in loco* e que quebravam o pacto de respeito à cronologia mundana. E mesmo sob essa maneira de pensar, a música não se ausentou completamente da filmografia do direto.

A partir dos anos 1970, vemos emergir narrativas que são marcadas pela impotência/ insegurança/ desconfiança em falar do “outro” distante, que põe em evidência o corpo do realizador na tomada, que tornam evidentes os métodos e os artifícios fílmicos, que se inflam do relativismo das afirmações, que se centram no eu-realizador e/ ou que tematizam e problematizam construções identitárias das quais o realizador toma parte. Nelas uma nova guinada do som em perspectiva a toda a tradição documentária é notável⁷.

7 Conferir, por exemplo, *David Hulzman's diary* (1967, Jim McBride), *Sad song of yellow skin* (1970, Michael Rubbo), *The selling of the pentagon* (1971, Peter Davis), *Speaking directly* (1973, Jon Jost), *An American family* (1973, Craig Gilbert), *Triste trópico* (1974, Arthur Omar), *The ax fight* (1975, Tim Asch), *Grey gardens* (1976, Albert e David Maysles), *Word is out: some stories of our lives* (1977, Mariposa Film Group), *Daughter Rite* (1978, Michelle Citron), *Joe and maxi* (1978, Maxi Cohen), *Demon lover diary* (1980, Joel DeMott), *N!ai, the story of a !Kung Woman* (1980, John Marshall), *Not a love story* (1981, Bonnie Sherr Klein), *Breaking and entering* (1981, Ann Schaetzel), *Atomic café* (1982, Jane Loader, Kevin Rafferty e Pierce Rafferty), *Diaries* (1982, Ed Pincus), *Death and the singing telegram* (1983, Mark Rance), *Cabra marcado para morrer* (1984, Eduardo Coutinho), *Far from Po-*

Numa análise panorâmica de uma filmografia que se encaixa nesse espectro explicitado é notável, por exemplo, que a desconfiança e a rejeição do uso de música e demais elementos sonoros que se fundam num espaço-tempo heterogêneo ao do espaço-tempo da tomada visual parece se diluir se temos no horizonte, por exemplo, as obras do estilo direto dos anos 1960. A voz *over* (e a voz *off*) adquire também novas dimensões ante o dito documentário clássico e recupera um certo vigor perdido no dito documentário moderno dos anos 1960. Se ela esteve mais atrelada na história do documentário ao falar do e pelo “outro”, ela parece, de forma notável, começar a falar de si (de seu dono) e/ ou de um espaço-tempo no qual o “eu” assume uma centralidade. Ao passo que a tomada sonoro-visual sincrô-

nica, portátil e em locação, que marca a produção do documentário dos anos 1960, persiste, é notável, também, a nova dimensão que ela adquire: o sujeito realizador assume, recorrentemente, o lugar central no transcorrer da tomada e na edição, seja fazendo-se escutar, seja tematizando-se e circunscrevendo-se em sons. Sons que não são necessariamente a voz, mas quaisquer sons, e que, sobretudo, demarcam relações diretas com o “falar” de si (marcas que irão também transparecer a partir do processo de edição, montagem e mixagem da trilha sonora). O “silêncio”, que antes parecia emergir mais como uma “falta” de elementos sonoros evidentes, em momentos longos da presença solitária da música (silêncio verbal e/ ou de ruídos) ou como o meio-tempo entre uma fala e outra, ganha força em si, na articulação e na relação com as imagens, sujeitos e temas (mesmo em filmes verbalmente densos). O *sound design* – ou as práticas sonoras que embaralham os arca-bouços fronteirios entre as pistas de música, ruído e voz ou que lidam com uma dimensão mais autoral de “arte sonora” – parece, mesmo que de forma modesta, emergir, ao mesmo passo em que a edição,

land (1984, Jill Godmilow), *The mothers of the Plaza de Mayo* (1985, Lourdes Portillo e Susana Muñoz), *Sherman's march* (1986, Ross McElwee), *The thin blue line* (1988, Errol Morris), *Ori* (1989, Raquel Gerber), *Surname Viet given name Nam* (1989, Trinh T. Minh-ha), *Tongues untied* (1989, Marlon Riggs), *Roger and Me* (1989, Michael Moore), *Intimate stranger* (1991, Alan Berliner), *Silverlake life: the view from here* (1993, Peter Friedman e Tom Joslin).

montagem e mixagem mais vigorosa da trilha sonora torna a ganhar espaço, voltando-se, de forma recorrente, à reflexividade narrativa (um espaço, de edição, montagem e mixagem, que já havia sido liberado, por exemplo, no documentarismo britânico dos anos 1930 e 1940 e que recuou em produções do direto e verdade dos anos 1960). A construção do ambiente sonoro e dos ruídos – tanto aquela fundada na tomada sincrônica em locação quanto aquela que se funda em espaços heterogêneos aos da circunstância de mundo fílmico – revela sonoridades mais íntimas, oníricas, psicológicas e pessoais. Se no dito documentário clássico o ambiente sonoro e demais ruídos eram ativados em perspectivas mais ou menos amplas e sociais (sons de fábricas, multidões, ferramentas de trabalho, sons de guerra etc.), é notável que os sons do corpo e da “mente” dos indivíduos são trazidos mais à tona. As edições sonoras que revelam o método fílmico e a desconfiança no inequívoco da narrativa e da enunciação parecem, também, se revelar de forma densa.

Todas essas mudanças são impensáveis se não nos afastamos da ideia de essência documentária, se achamos que o documentário contemporâneo se localiza numa região nebulosa entre ficção e não-ficção, se não consideramos as ressignificações práticas da produção e pós-produção frente a novas demandas e intenções documentárias, assim como são impensáveis se não temos no horizonte as implicações de mão dupla entre transformações éticas e maneiras do microfone se fazer presente.

É notável que aquela música cuja fonte não se vê ou não se sente em homogeneidade ao campo visual é alvo recorrente de discussões nas quais se põem em questão a presença potencialmente polêmica da música no documentário.

Tal tipo de música, por mais que presa na teoria da música fílmica a conceitos que tendem a impeli-la a um não lugar, a um não tempo ou a uma dimensão distante daquela das imagens – tal como “não diegético”, “música incidental” e “música de fosso” –, não perde sua dimensão espaço-temporal mundana, como materialidade em si, como elemento físico-auditivo do mundo, com um lugar de partida e de chegada, como um elemento que é captado por um microfone sob ordens de uma equipe realizadora. Acredito que essa maneira, atemporal e não-espacial, não seja a mais interessante de encarar esse tipo de música no documentário, tampouco, num oposto conceitual, aquela música cuja fonte localizamos na imagem ou que entendemos como espacial e temporalmente homogêneas à tomada visual.

Tenho preferido pensar que a música no documentário se estabelece como presença e como recurso do cumprimento de papéis ligados à dimensão espaço-temporal da (encen)ação, num extremo, e como recurso que tende a estabelecer e organizar a unidade narrativa e o arco macroestrutural narrativo, no outro extremo. No primeiro caso, a relação entre equipe realizadora e objeto fílmico tende a se enfraquecer em favor da valorização da autonomia do espaço-tempo da ação, no segundo, é o caso em que a equipe realizadora se expressa, intencionalmente ou não, em relação aos objetos fílmicos, sejam eles abstratos ou concretos.

Ambos os casos, contudo, não se pode perder de vista, estão sob decisões da equipe realizadora e da presença do microfone. Assim como outros fatores do aparato articulatório cinematográfico, a música se faz presente no documentário numa intenção fílmica com fim no espectador. Dessa forma, a música pode se manifestar, assim como os demais elementos fílmicos, tanto como elemento narrativo ou como parte da ação. E essa distinção, devemos admitir, não é clara ou categoricamente indubitável (como as discussões sobre som no cinema ficcional vêm demonstrando nas últimas décadas).

Contudo, a partir daí chegamos num ponto interessante para pensar o documentário: a música e o microfone que a possibilita existir para o espectador, podem estar desprendidos do espaço-tempo de tomada visual e funcionar tanto como elemento narrativo quanto da ação, ou podem estar ligados ao espaço-tempo de tomada visual e funcionar, também, tanto como elemento da ação quanto narrativo.

Num extremo, poderíamos citar a trilha musical de *Industrial Britain* (Robert Flaherty e John Grierson, 1933), que é composta por músicas compiladas, de arquivo, notadamente de repertório romântico, captadas num universo marcadamente distinto do universo espaço-temporal de tomada visual do filme; e, no outro extremo, poderíamos citar a trilha musical de *Lonely boy* (Roman Kroiter e Wolf Koenig, 1961), que em certos trechos aquilo que escutamos é também visto, quando, por exemplo, escutamos e vemos Paul Anka executando suas canções. Em ambos os casos, o microfone que capta a música, independente da sua presença homogênea ou heterogênea em relação à câmera, pode desempenhar papéis narrativos ou papéis do plano das ações.

Essa perspectiva torna-se interessante quando a música, por exemplo, não parece se encaixar nesses extremos. Citemos dois exemplos distintos. *Os pescadores de Aran* (Robert Flaherty, 1934), que contou com uma trilha musical original baseada em canções irlandesas tradicionais (especificamente das Ilhas de Aran), mas que foi gravada em estúdio; e *Song of heroes*, em que, no processo de realização, Joris Ivens (realizador do filme) disse à Hanns Eisler (compositor da trilha musical): “Você não pode escrever essa música se você não ver e escutar todo o ambiente sonoro e de trabalho e o espírito revolucionário [daqui]” (DÜMLING apud COOKE, 2008, p. 269).

Por um lado, cabe perguntar se seria proveitoso do ponto de vista analítico, nesses casos, dizer que a música é não diegética e não pertence ao mundo das imagens filmadas; e, por outro lado, se seria proveitoso dizer que a música é diegética e pertence ao mundo das imagens filmadas. Parece difícil encerrar essas perguntas sem responder com contradições. Contudo, talvez fosse mais interessante pensar que a dimensão mundana da música se faz presente,

tal como a dimensão instrumental e ferramental da música se faz presente, seja na pré-produção, na tomada, na edição ou na montagem. O mundo, em ambos os casos, se faz presente, em alguma instância, de forma viva pela música, que habita ou já habitou o próprio objeto fílmico ou seu espaço-tempo, por mais que pelo filtro da composição. Ela pode estar a serviço de características do espaço acústico e da cultura sonora do objeto fílmico, a serviço do indizível e do invisível, a serviço da (encen)ação⁸ dos corpos, pode revelar a maneira de entender o mundo ou o objeto fílmico por parte dos realizadores e a maneira que querem levá-lo ao espectador, pode ser as cicatrizes sonoras grifadas e carregadas na pele do compositor para e pelo espectador, pode ser as marcas históricas e sociais de sua ignorância ou sabedoria, pode ser fragmento do mundo (se não de forma física, em forma de estrutura).

8 Sobre a ideia de “encenação” no documentário, conferir *Mas afinal... O que é mesmo documentário*, de Fernão Ramos (2008).

Enfim, o que estaria em jogo, sobretudo, seria reconhecer os aspectos que se aproximam do potencial ferramental narrativo e os aspectos que se aproximam do plano das ações, mundano, assim, evitando o labirinto sem saída que nos impele a julgar a validade, a veracidade, a autenticidade etc. da música no filme a partir da ligação embrionária da música à diegese ou à não diegese, dando corpo à existência da música no espaço-tempo mundano, tal como às imagens. Isso não quer dizer que as expressões música diegética e música não diegética (e semelhantes) não sejam interessantes. Elas desempenham, desde os anos 1970, papel fundamental no desenvolvimento dos estudos do som fílmico. O problema reside no limite conceitual que está circunscrito na noção da relatividade do tipo de presença do som ante um mundo determinado pela espacialidade visual; ou no pensar do som a partir daquilo que é visto no campo ou a partir do que se imagina existir no extracampo. No domínio documental, conforme tenho notado nos últimos anos pesquisando o assunto, essa maneira de pensar a música nos impulsiona para um debate infrutífero e indesejado, que nos faz entrar numa falsa polêmica,

na qual a música ou faz parte do mundo das imagens e é autêntica, ou não faz e deturpa o real.

A música surge, como os outros elementos fílmicos, na *circunstância de tomada* para e pelo *sujeito-da-câmera*⁹ em função do espectador, seja no estúdio ou em locação, em sua homogeneidade ou heterogeneidade com o mundo e com o campo visual exibido. O que quero dizer, sobretudo, é que a presença espaço-temporal heterogênea do microfone que capta a música em relação à câmera que capta a imagem, se questionada e invalidada em nome de uma essência documentária, leva consigo para o limbo boa parte das imagens da produção documental que lidam com estúdio e *encenação construída*, as imagens tomadas em locações mais ou menos controladas, as imagens que contam com trabalho vigoroso de pré-produção, produção e pós-produção etc. Características estas que são abundantes em toda história do documentário.

9 Sobre as ideias de “circunstância de tomada” e “sujeito-da-câmera”, conferir Ramos *op. cit.*

Tampouco acredito que a música pode potencialmente apagar as fronteiras entre ficção e documentário. Nem que a música não diegética pode fazer a linha entre o não ficcional e o ficcional se flexionar. Não é disso que se trata. O que para mim está em jogo é a ideia de que a música é tanto um dos elementos articulatórios da narrativa como um objeto mundano, tal como as imagens. E assim sendo, não prescinde de um sujeito portador de um microfone com intenção fílmica, em função da experiência fílmica.

De qualquer forma, mesmo na lógica do senso comum, parece-me contraditório, senão ingênuo, acreditar que o documentário, sendo uma narrativa de características próprias identificáveis na história, possa carregar uma certa inequivocidade a ponto de se dizer que a música possa tirar a pureza supostamente presente de antemão nas imagens. De manipular uma suposta realidade, verdade e de tirar

a objetividade, a música é capaz, mas o é tal como todos os outros elementos articulatórios da narrativa documentária. E não é por esse caminho que acredito que fundamentaremos debates frutíferos sobre a música do documentário. Ou ainda, não é localizando a música na diegese ou na não-diegese que empreenderemos debates aprofundados sobre documentário, música e ética.

Sinto que soa um pouco exagerado, redundante ou óbvio o que estou dizendo, mas essa discussão, no fim das contas, é fruto das impressões que em mim ficam ao participar de cursos, ler e conversar sobre música no documentário, na academia ou fora dela.

IIIJSMA

BIBLIOGRAFIA

- BRANIGAN, Edward. Sound, Epistemology, Film. In: ALLEN, Richard; SMITH, Murray (Eds.). *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- CHAVES, Renan Paiva. *O som no documentário: a trilha sonora e suas transformações nos principais movimentos e momentos da tradição documentária, dos anos 1920 aos 1960*. 2015. Dissertação (Mestrado em Multimeios)–Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- COOKE, Mervyn. *A history of film music*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- COYLE, Rebecca. Sounding rural Australia: analysing documentary sound tracks. *Metro Magazine: Media & Education Magazine*, n. 138, 2003.
- DERIABIN Alexander (Ed.). *Dziga Vertov: Iz Nasledii*, vol. 1, Dramaturgicheskoe Opyty. Moscow: Eisenstein-Center, 2004.
- DONNELLY, Kevin. Irish sea power: a new version of Man of Aran. In: ROGERS, Holly (Ed.). *Music and sound in documentary film*, New York: Routledge, 2015.
- FÈVRE-BERTHELOT, Anaïs Le. Audio-Visual: Disembodied Voices in Theory. *In-Media: The French Journal of Media Studies*, n. 4, 2013
- HAVE, Iben. Attitudes towards documentary soundtracks – between emotional immersion and critical reflection. *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research*, v. 26, n. 48, 2010.
- LABAKI, Amir (Ed.). *A verdade de cada um*. São Paulo, Cosac Naify, 2015.
- LACK, Russell. *Twenty four frames under: a buried history of film music*. London: Quartet Books, 1997.
- LAWRENCE, Amy. *Echo and Narcissus: Women's voices in classical Hollywood cinema*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- MICHELSON, Annette. *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- MURRAY, Leo. Authenticity and realism in documentary sound. *The Soundtrack*, v.3, n. 2, 2010.
- NICHOLS, Bill. Preface. In: ROGERS, Holly (Ed.). *Music and sound in documentary film*, New York: Routledge, 2015.
- RAMOS, Fernão. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac, 2008.
- ROGERS, Holly. Introduction: Music, sound and nonfiction aesthetic. In: _____ (Ed.). *Music and sound in documentary film*, New York: Routledge, 2015.
- SJOGREN, Britta H. *Into the vortex: female voice and paradox in film*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- THOMAS, Tony. *Music for the movies*. South Brunswick: A. S. Barnes and Company, 1973.