

Jean-Luc Godard: ouvindo as imagens sob a ótica da prática eletroacústica

CLÁUDIO BEZZ

PPGM - UFRJ

PALAVRAS-CHAVE

MÚSICA ELETROACÚSTICA

EDIÇÃO AUDIOVISUAL

JEAN-LUC GODARD

RESUMO

Neste artigo, observamos as técnicas de edição de áudio e vídeo nos filmes do diretor de cinema franco-suíço Jean-Luc Godard. Identificamos similaridades entre os procedimentos utilizados na prática da música eletroacústica e aqueles utilizados pelo diretor na edição e pós-produção de seus filmes. Como parte deste estudo, produzimos uma obra musical eletroacústica autoral a partir das mesmas técnicas de edição identificadas em Godard.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, observamos as relações específicas entre a música e o cinema, com foco no contexto sonoro, do diretor franco-suíço Jean-Luc Godard, um dos precursores da *Nouvelle Vague* francesa nas décadas de 1950 e 1960. Procuramos entender qual a relação entre o som e a imagem no processo de edição – *montage*¹ – do diretor, enfatizando os procedimentos técnicos utilizados por ele na edição e pós-produção de seus filmes.

Relacionamos à estética e às técnicas da edição de Godard, os procedimentos de modificação e transformação do som utilizados na Música Eletroacústica², que é o nosso campo de atuação.

1 Procedimentos de edição em imagem e áudio.

2 O termo *Música Eletroacústica* sempre causou certa confusão, pois são várias as músicas abarcadas sob o termo, que dificultam sua classificação. François Bayle, músico e pesquisador francês, propõe o termo *Musique Acousmatique* para designar a difusão da Música Eletroacústica, não condicionada à exposição visual (que identifique a fonte sonora), em que a utilização dos alto-falantes *esconde* a origem do som. Ele vai além e classifica a *Música Acusmática* como extensão do domínio perceptivo e a *Música Eletroacústica* como uma extensão do domínio instrumental (BAYLE, 1993, p. 53-54).

Como parte – e consequência – deste estudo, produzimos uma composição eletroacústica em que os materiais composicionais foram extraídos dos áudios de entrevistas concedidas pelo diretor em várias épocas de sua vida, além da utilização – e modificação – da trilha sonora original do filme *Le Mépris* (1963), do compositor Georges Delerue, e também da utilização dos procedimentos técnicos, em relação à edição do filme, que são similares às práticas eletroacústicas. A composição inédita, intitulada *O desprezo de Godard, para vozes e eletrônica* (BEZZ, 2018) pode ser ouvida em <<https://claudiobezz.bandcamp.com/releases>>.

Para contextualizarmos o campo de atuação desta pesquisa, o termo *música eletroacústica* é entendido aqui como pertencente ao campo que tradicionalmente refere-se às obras sonoramente pré-fixadas, acusmáticas, obras mistas (que envolvam alguma performance instrumental) e obras que utilizem *live electronics*³.

CONTEXTO SONORO

As relações entre o som e a imagem no cinema, no início do séc. XX, refletem um contexto em que não considerava-se o som (a partir de fontes sonoras instrumentais tradicionais ou não) como item essencial na construção da expressão cinematográfica.

3 Performance com *instrumentos* não convencionais, sejam microfones, samplers, filtros de áudio ou complexos sistemas digitais

O diretor alemão Walter Ruttmann (1887-1941), que dirigiu alguns dos primeiros filmes abstratos (a partir de 1921), produz o primeiro *radio drama*⁴ gravado com o sistema *sound-on-film* intitulado *Weekend*⁵, em 1930, e discute sua decepção com o início da era do filme sonoro, pois, segundo ele, focava apenas na narração ou no acompanhamento musical, e diz:

Quase sempre usa-se (o som) como uma decoração que sublinha a imagem e, portanto, negligencia quase inteiramente a vantagem essencial deste novo meio: a possibilidade de expressar outras coisas que se diferenciam de imagens, com a ajuda de sons (DANIELS, D. 2017, p. 22, tradução nossa)

4 Termo atribuído comumente à novela de rádio, fenômeno das transmissões radiofônicas no Brasil na *era de ouro* do rádio, na década de 1930

5 *Weekend* foi dirigido por Walter Ruttmann e produzido por Reichsrundfunkgesellschaft e Berliner Funk-Stunde, 11'10". A Premiere aconteceu em 15 de maio de 1930, Berlin (Haus des Runfunks; por ocasião do quinto aniversário de Reichsrundfunkgesellschaft). A primeira transmissão aconteceu em 13 de junho de 1930, às 9 pm, como parte do programa *Radio plays on sound film* (DANIELS, D. 2017).

O comentário de Walter Ruttmann ilustra – e de certa maneira incentiva – a discussão sobre a importância da música como suporte expressivo das narrativas cinematográficas. Não é intenção deste estudo um aprofundamento sobre as especificidades dos diretores contemporâneos a Ruttmann, portanto utilizamos esta referência não como suporte, mas como motivação para iniciarmos a discussão sobre a relação entre a música e a produção cinematográfica contemporânea.

Encontramos na autora Claudia Gorbman (2007) o suporte teórico para tratarmos sobre o tema dentro do escopo do chamado *cinema de autor*. O termo não se refere a uma categoria de filmes nem a um gênero específico, mas de certa maneira representa o lugar do diretor/autor dentro da sétima arte, tratando de diretores com perfil bastante autoral que têm por princípio o distanciamento da produção dita estereotipada da indústria cinematográfica, adotando a própria visão sobre o mundo como referência estética e mantendo o controle total – ou quase – sobre o resultado da obra.

Segundo a autora, alguns dos autores-diretores têm – ou tiveram – um trabalho colaborativo representativo junto aos compositores que criaram obras musicais originais para seus filmes, como por exemplo as colaborações entre Hitchcock /Herrmann, Fellini/ Nino Rota, Blake Edwards/H. Mancini, S. Leoni/Ennio Morriconi, e outros (GORBMAN, 2007, p. 151).

Gorbman observa uma forte relação desses diretores com a música, mas prefere identificar um grupo de diretores mais recentes como *melômanos*, pois afirma que eles não tratam a música como algo distante de sua obra, mas como uma marca e elemento chave em seu estilo autoral (GORBMAN, 2007, p. 149). São exemplos de diretores melômanos Quentin Tarantino, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Spike Lee, Woody Allen, (entre outros). Jean-Luc Godard, segundo a autora, é um exemplo do autor-diretor melômano de *primeira ordem*. Tal afirmação encontra ressonância na tese de doutorado da pesquisadora Luíza Alvim (ALVIM, 2017), que trata da música clássica preexistente no cinema dos diretores da *Nouvelle Vague* francesa entre as décadas de 1950 e 1960, e comprova, a partir de dados estatísticos, a importância da relação entre a música e o cinema de Godard.

EDIÇÃO DE ÁUDIO E VÍDEO

Tão importante quanto qualquer outro item presente na estética cinematográfica de Jean-Luc Godard, as questões específicas relacionadas à edição são fundamentais para esta pesquisa. A sua visão sobre edição e sincronização entre som e imagem; sobre o tempo musical não linear; o *loop* obsessivo; as fragmentações, descontinuidades e repetições sonoras, além do recurso da voz *over*, tiveram grande importância na estética imposta pelo autor-diretor. Como o próprio Godard diz⁶ “[...] Eu tento usar a música como uma imagem, como outro elemento,...como outro som, mas de outra maneira...” (Gorbman, 2007, p. 154, tradução nossa).

Segundo Chris Robé, professor da Lehigh University/USA, na cadeira de *Film and Media studies*, em artigo publicado em 2015, durante o percurso de Godard como diretor cinematográfico, desde meados da década 1950, “[...]a *montage* serviu como um dispositivo fundamental para que pudessemos romper com uma narrativa asfixiante advinda do cinema comercial...” (ROBÉ, 2015).

6 “[...] I try to use the music like another picture , like another element,...like another sound , but in a different form...”

Complementando a importância da edição em Godard, Gorbman diz que talvez ele seja o único diretor a envolver a música no que ele próprio considera o atributo mais poderoso do cinema, a *montage* (GORBMAN, 2007, p. 154, tradução nossa⁷). Indo mais longe, as ideias de Godard sobre a mistura de ruído e silêncio, texto e imagem, ficção e não-ficção, ensaio e improvisação, entre outras, resultaram no “[...] dismantelamento da linguagem do cinema...” (GORBMAN, 2007 p.153, tradução nossa), que era praticado até meados da década de 1950.

Sobre as obras musicais utilizadas a partir dos anos 1960, os principais compositores relacionados à música clássica preexistente encontrados em Godard são Beethoven, e eventualmente Mozart, Schubert, Dvořák, Vivaldi, Fauré, Ravel e Bach (GORBMAN, 2007, p. 155). Os compositores Georges Delerue, Antoine Duhamel e Michel Legrand contribuíram com obras originais para seus filmes durante as décadas de 1960 e 70. Quase sempre Godard preferia fragmentar tais obras (tanto as comissionadas como as preexistentes), editando e mixando ele mesmo. A música para Godard é um elemento da edição, ou *montage*, sujeita a interrupções radicais e colocada em uma relação dialética com a imagem e outros elementos da trilha sonora (GORBMAN, 2007, p. 158).

7 “[...]He is perhaps the only director to involve music in what he considers the most powerful attribute of cinema, montage.”

Michel Chion (2008), compositor e pesquisador francês, diz que Godard era um dos únicos a cortar os sons como imagens (CHION, 2008, p.17). A assinatura sonora dos trabalhos de Godard, em termos de seu uso da música, não é outra coisa senão este modo de trazê-lo para um sistema de rupturas e interrupções recíprocas e constantes, que põe em jogo todos os elementos do filme (CHION apud GORBMAN, 2007, p. 155). Para Godard, o significado é sempre algo que pode ser modificado através do rearranjo.

Sobre a edição, observamos que as técnicas utilizadas por Jean-Luc Godard, como por exemplo os cortes, repetições, justaposições, fragmentações, movimentos de câmera, entre outros, são análogas aos procedimentos eletroacústicos que utilizamos em nossa prática composicional. Em especial, identificamos uma técnica cinematográfica na estética godardiana que possui uma forte atração com o campo da pes-

quisa eletroacústica: a câmera utilizada fora do tripé, ou seja, a câmera com movimentos livres, quebrando o paradigma da câmera fixa. Mesmo não sendo o primeiro nem o único a utilizar tal técnica, essa informação nos ajuda a redimensionar o status da câmera, que passa a adquirir o status de *instrumento* expressivo, que pode filtrar, modificar e transformar nossa percepção da realidade, da mesma maneira que o microfone faz. Tanto a câmera como o microfone fazem a mediação entre o que vemos e ouvimos naturalmente (sem artifícios). Esta mesma visão/audição é agora transmitida, deformada e informativa (SCHAEFFER, 1941-42).

Dentre os procedimentos técnicos atribuídos à expressão utilizados por Godard, relacionamos tal uso da câmera – como um *instrumento* – à prática eletroacústica.

CAMPO DE PESQUISA ACADÊMICA

Partindo da nossa pesquisa realizada no curso de mestrado, na qual vi-samos contextualizar e observar o papel da captação sonora a partir de microfones, na poética dos compositores que atuam na música eletroacústica brasileira (BEZZ, 2017), nos sentimos motivados a observar o papel da câmera pelo mesmo viés, ou seja, como os cineastas utilizam as técnicas e procedimentos em suas obras, qual a intensidade dessa utilização, qual a publicidade e disponibilidade dessas informações e, principalmente, qual a influência destes procedimentos em seus processos criativos.

Entendemos que, de forma análoga, os procedimentos dos microfonistas são também atribuídos aos operadores de câmera no cinema. Trata-se da intencionalidade (do microfonista ou do operador de câmera) durante a captação em suas obras. Em relação à captação sonora, o compositor e pesquisador Rodolfo Caesar atribui esta ação à expressão *mike shaping*, ou ainda *morfo-microfonia*⁸ (CAESAR, 1992).

8 *Morfo-microfonia* - termo utilizado por Caesar, em que o microfone já seleciona, interfere e molda o objeto sonoro através da intencionalidade do microfonista (CAESAR, 1992, GUBERNIKOFF, 2009).

A relação do microfone com a câmera também foi observada por Chion, que propõe o termo *tourna-ge sonore* (CHION, 1991, p. 42-43), que segundo o autor é uma expressão transposta do vocabulário cinematográfico. Trata-se de uma operação simples, que consiste na gravação de sons (ou sequências de sons) em qualquer meio físico, em estúdio ou espaço aberto. O autor também indica que não se trata simplesmente de uma gravação, e sugere que durante a gravação do som, quando o microfone procura a fonte sonora, mesmo “[...] transformada, esfregada, batida, acenada, mexida, soprada, etc.” (CHION, 1991, p.43), há a mesma intenção que o movimento de uma câmera cinematográfica sugere, na procura da imagem e da ação. Uma atitude que transforma em expressão um ato puramente técnico.

PROCESSO COMPOSICIONAL

Há algum tempo utilizamos um processo de composição voltado para a música eletroacústica, baseado na observação de técnicas composicionais pessoais (autorais) relacionadas à produção artística específica (ou artista específico), seja no campo da música formal tradicional (instrumental), na música eletroacústica ou em outras áreas, como na literatura, artes plásticas e cinema.

A partir da identificação dos processos criativos composicionais de vários artistas, em uma acepção ampla (técnicas ou estéticas), desenvolvemos novas obras levando em conta os aspectos composicionais apreendidos. Algumas obras musicais resultantes deste procedimento podem ser ouvidas em uma série de obras eletroacústicas intituladas *Electroacoustic Poems* (Poemas eletroacústicos), que podem ser acessadas em <<https://claudiobezz.wixsite.com/bezz>> , no player do site.

Na concepção das obras, utilizamos alguns preceitos estilísticos, técnicos e até psicológicos – ou comportamentais – como mote composicional. Poetas como Ferreira Gullar, J. L. Borges ou Manoel de Barros, artistas plásticos como Cildo Meireles e Tarsila do Amaral, assim como personagens históricos brasileiros como os modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade fazem parte desse rol de personagens inspiradores em nosso processo composicional.

No cinema, Jean-Luc Godard ofereceu um leque enorme de possibilidades, que utilizamos em uma composição original e inédita intitulada *Electroacoustic Poem VII - O Desprezo de Godard, para vozes e eletrônica* (BEZZ, 2018). Nela, empregamos várias técnicas de edição, modificação do som e imagem utilizadas por ele, e aplicamos à estética da música eletroacústica. Entre os procedimentos estão incluídos a superposição, justaposição, repetição e fragmentação (ou granulação) de áudios gravados da própria voz de Godard, que foram captados em entrevistas concedidas por ele em vários momentos de sua vida (1963, 1990, 2009 e 2014). Representam, na composição, a ideia do flashback que, entre outras, é uma concepção presente em sua estética.

Também aplicamos o processo de síntese convolutiva entre a voz e a trilha sonora original (orquestral) que Georges Delerue⁹ compôs para o filme *Le Mépris* (O Desprezo), de 1963, fundindo os dois elementos sonoros em algo que representa, em nossa visão, a interferência de Godard frente aos seus filmes, ou seja, uma simbiose entre o próprio autor e a música. A escolha da obra orquestral de Delerue para integrar o nosso processo composicional foi baseada na opção pessoal da utilização de obra autoral inédita, e não obras de repertório preexistente na filmografia de Godard. A obra eletroacústica acusmática produzida por nós passa a ser uma reverência ao autor-diretor Jean-Luc Godard, e a sua maneira pessoal de trabalhar a edição tanto do vídeo como do áudio em seus filmes, que ainda hoje possui força provocativa e aguça nossa percepção em busca dessa estética autoral godardiana.

⁹ Georges Delerue (1925 – 1992) foi um compositor francês de trilhas sonoras para filmes de cinema e televisão. Dentre vários prêmios, recebeu o Oscar em 1979 (A little Romance)

CONCLUSÃO

Observamos que há em Jean-Luc Godard uma estética de edição autoral e individual no que tange às técnicas de edição de áudio e imagem. Em nossa pesquisa, observamos que paradigmas foram quebrados por ele, confirmados em artigos e textos sobre os estudos do cinema, como em Gorbman (2007), Brown (1994) e Chion (2008). Tais inovações podem ser representadas pela utilização acentuada da câmera móvel, sem tripé, que determina movimentos mais livres da câmera, além de técnicas de edição similares as relacionadas à prática da música eletroacústica. Não afirmamos em nenhum momento que Godard utiliza-se de tais preceitos eletroacústicos, mas sim que há similaridades nos procedimentos. Também observamos a utilização da música editada em seus filmes, sejam pré-existentes ou autorais comissionadas (trilhas compostas para seus filmes), utilizando-se de técnicas como cortes, repetições, justaposições,

fragmentações, entre outras. Este já seria um grande legado, mas as consequências que essas modificações impuseram à estética do cinema mundial, a partir da segunda metade do século XX, confirmam a excelência de Jean-Luc Godard.

Finalmente, dando continuidade à nossa proposta em desenvolver composições musicais eletroacústicas a partir das poéticas de vários artistas como motivação composicional, alargamos nosso espectro de atuação para este campo: o cinematográfico. Utilizamos as técnicas de edição de Godard, listadas neste texto, como referências para a construção e desenvolvimento de uma obra eletroacústica. Nossa composição autoral intitulada *O Desprezo de Godard*, evidenciada neste estudo, passa a existir como uma homenagem a um personagem que como tantos outros, ousou e procurou enxergar além. II/JIS/IIA

REFERÊNCIAS

- ALVIM, L. *A Música Clássica Preexistente no Cinema ne Diretores da Nouvelle Vague – Anos 50 E 60*. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.
- BAYLE, F. *Musique Acousmatique – propositions...positions*. Paris: Editions Buchet/Chastel, 1993.
- BEZZ, C. *O Microfone na Composição Musical Eletroacústica Brasileira*. Rio de Janeiro, 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.
- _____. O Desprezo de Godard. In: *CD Bezz Experience*. Rio de Janeiro: 2018. CD Digital. Disponível em: <https://claudiobezz.bandcamp.com/releases>
- CAESAR, R. *The Composition of Electroacoustic Music*. Norwich, 1992. Tese (Doutorado em musical composition). University of East Anglia/UK, 1992.
- CHION, M. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- _____. *L'art des Sons Fixés ou La Musique Concrètement*. Paris: Editions Metamkine/Nota Bene/Sono Concept, 1991.
- DELERUE, G., PICCIONI, P. *Le Mépris – The Complete Original Soundtrack*. LP compilação. Gravadora Doxy, 2014.
- DANIELS, D. In: ROGERS, H., BARHAM, J. (Editors). *The Music Sound of Experimental Film*. New York: Oxford University Press, 2017
- GORBMAN, C. *Auteur Music*. In : GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R.(org.). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007, p. 149-162.
- ROBÉ, C. *Jean-Luc Godard: A Montage of Attractions*, 2015. Disponível em <<https://www.popmatters.com/194263-jean-luc-godard-a-montage-of-attractions-2495522044.html>>. Acesso em 11/05/2018.
- SCHAEFFER, P. *Ensaio Sobre o Rádio e o Cinema: estética e técnica das artes-relé (1941-1942)*, trad. Carlos Palombini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010