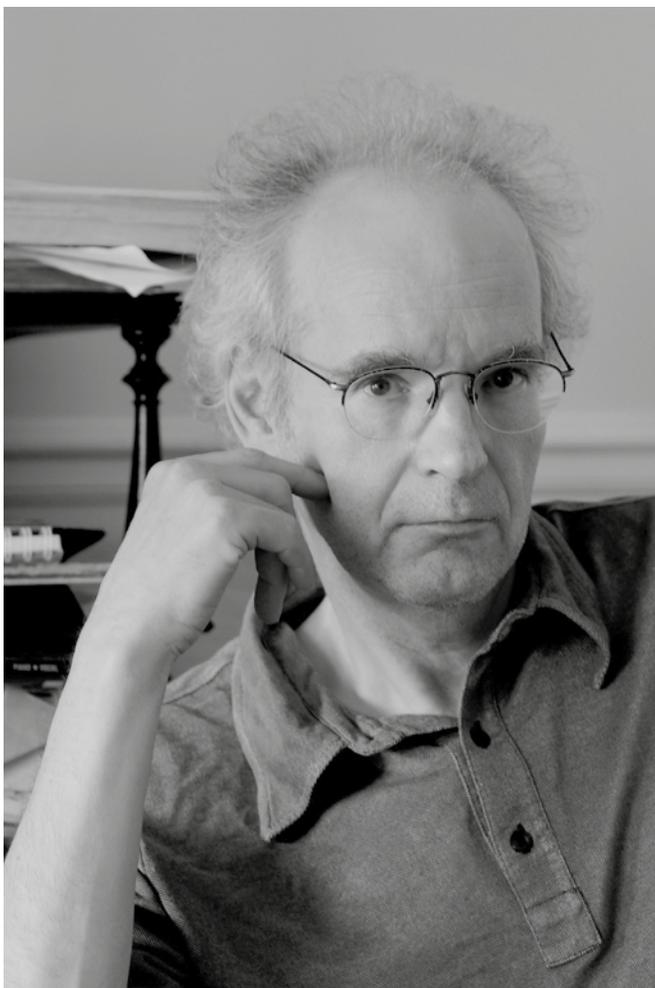


# *Entrevista*



«REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA», V. 33, N. 1, JAN.–JUN. 2020  
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



Michel Chion em 2009 (Fotografia de Philippe Lebruman).

# O campo dos estudos de som no audiovisual, observação como método e audio-logo-visão: entrevista com Michel Chion

*Luíza Alvim*<sup>1</sup>

Compositor de música concreta e um dos mais importantes teóricos do som no audiovisual, Michel Chion foi professor no Instituto de Cinema e Audiovisual da Universidade Paris 3 (sempre com contratos temporários renovados – jamais como permanente, como faz questão de frisar). É autor de diversos e fundamentais livros sobre som e música no audiovisual,<sup>2</sup> além de estudos de obras de cineastas, um livro sobre roteiro cinematográfico e trabalhos sobre música concreta. Continua a publicar e a dar cursos em vários pontos do mundo e em sua própria casa, entre muitos outros projetos. Na entrevista que segue, Chion faz um apanhado de sua carreira nestes diversos âmbitos, posiciona-se entre as diversas correntes no campo acadêmico e, bastante crítico, faz considerações sobre a área de som no audiovisual em seu país. Evoca também seus estudos mais recentes sobre a língua e a linguagem no cinema, seja na forma falada ou escrita.

465

A longa conversa teve lugar no dia 7 de fevereiro de 2020, quando Chion generosamente nos recebeu, no início de uma tarde excepcionalmente bela, em seu apartamento no quinto andar de um prédio haussmaniano do centro de Paris. Ofegando com a subida e chegando ao final das escadas, podíamos ouvir uma sonata de Mozart que Chion

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

<sup>2</sup> O único traduzido em português (em uma edição de Portugal) é *L'audio-vision (A audiovisão)*, publicado originalmente em 1990.

tocava ao piano. Em anos anteriores, tivemos várias oportunidades de conversar com o professor, seja após seus cursos na universidade Paris 3, em sua casa ou no bar ali próximo, “*Le Comptoir des Archives*”, o que contribuiu para uma certa informalidade que talvez transpareça em alguns momentos da entrevista. Saímos com o sol se pondo e Chion se desculpou por ter sido tão “falador” (*bavard*), o que de modo algum nos incomodou (muito pelo contrário), deixando-nos um rico painel de suas ideias e seu modo de pensar o contemporâneo e o passado.

**LUÍZA ALVIM:** O senhor é considerado um dos pioneiros dos estudos acadêmicos de som no cinema tanto na França quanto no mundo. Percebo que, no lado anglófono, os pesquisadores de som e música no cinema se reúnem mais em grupos, constroem mais redes de pesquisadores, publicam livros coletivos etc., ao passo em que, aqui na França, muito se concentra na figura do senhor, sem a formação propriamente de uma rede. O senhor concorda com isso? O que pensa da situação atual dos estudos de som no audiovisual na França?

466

**MICHEL CHION:** Pelo que conheço, há muito pouca coisa. Há uma pessoa que publicou um livro isolado e que se chama Daniel Deshays, mas ele se sentiu impelido a se posicionar contra o meu trabalho, como se, para existir, precisasse se colocar contra outro. Ele sugere, em seu livro, que eu submeto o som à imagem, pois ele é alguém que ensina o som de maneira corporativa, ou seja, que se coloca numa posição de defesa do trabalho dos profissionais do som. O que é um paradoxo, pois quase todas as minhas músicas são desprovidas de imagem. É bem irônico, já que ele trabalha para espetáculos, cinema e teatro. Este é um exemplo. Há outros autores, mas, no momento, com exceção daqueles que trabalham com a música no cinema, que é um assunto bem clássico (por exemplo, com análise de partituras) – e veja que recebo os programas de cursos de universidade, acompanho os livros que são publicados –, não há nada... O fato é que, no começo do ano passado, a Universidade de Rouen organizou um colóquio em homenagem a mim e meu trabalho. Muito bom, mas eles trabalham com a música no cinema, um trabalho generalista sobre as relações audiovisuais. Não sei muito bem como está

nos Estados Unidos, sei que há trabalhos históricos importantes. Também não conheço toda a situação francesa para julgá-la, mas, no campo universitário, recebo as novidades do que acontece em Paris 3, vejo os colóquios que eles organizam e há anos que não há nada em torno do som ou de questões sonoras. Referem-se, sobretudo, a novas formas de audiovisual – o que não altera a relação som-imagem –, como séries, canais de *YouTube* e sobre a recepção.

De minha parte, continuo a publicar livros, mas os últimos não fizeram sucesso. Coincidiram com um momento em que os livros sobre cinema não dão certo na França, não se vendem. O último livro que publiquei em francês, *Le complexe de Cyrano* [*O complexo de Cyrano*], é sobre a questão da linguagem e da língua em filmes franceses. É um livro em que procuro considerar o cinema francês como um todo a partir da língua. Ele foi rechaçado pela intelligentsia francesa, porque eles querem, a qualquer custo, que exista a *Nouvelle Vague*, o “bom cinema” e o cinema acadêmico e eu não faço diferença [entre diversos tipos de cinema]. Outro de meus livros recentes, *L'écrit au cinéma* [*O escrito no cinema*], igualmente um fracasso comercial, é sobre tudo o que se pode ler nas imagens do filme: cartas, nomes de ruas etc. Fiquei feliz de escrevê-lo para ampliar meu trabalho sobre a linguagem, pois, efetivamente, no audiovisual, ler e ouvir um texto ou apenas ler, não é a mesma coisa, são aspectos que provocam questões específicas e frequentemente são questões ausentes dos estudos cinematográficos, pois se considera que o sentido das palavras não tem importância. Em Montreal, propus um curso sobre filmes multilíngues, aqueles em que são ouvidas várias línguas. Nele, observo, por exemplo, que, em *Inglorious basterds* [*Bastardos inglórios*, 2009] de Tarantino, por um lado, ouvimos cinco línguas e, por outro, a língua é neutralizada porque as legendas não preveem nenhuma diferenciação entre elas. Então, o espectador fica numa posição irreal e abstrata de alguém que compreende todas essas línguas. É algo que me interessa, pois acredito que tem relação com o meu assunto: o audio-visual,<sup>3</sup> que chamo agora de audio-logo-visual. Resumindo, não

467

<sup>3</sup> Embora em português a palavra seja escrita sem hífen, ele existe em francês e é algo de que Chion faz questão. Mantivemos também o hífen aqui, para fazer o jogo com

podemos dizer que o cinema seja somente o som e a imagem, há também a questão do dito e do mostrado, da língua. Fui convidado a trabalhar por um ano em Berlim e fiz uma cronologia do cinema audio-logo-visual. É um trabalho infinito, mas constato que, na França, não há nada.

468 É preciso ter ao menos uma noção musical e noções elementares de Linguística para não confundir os fonemas e o som. Dou cursos aqui em casa onde ensino as pessoas a ouvirem, ensino a escuta reduzida – algumas noções de escuta reduzida são úteis, mas é uma prática que não é ensinada em lugar algum. Há também algo importante que é o aspecto histórico e, na França, uma parte dos estudos cinematográficos, a meu ver, está um pouco bloqueada pelo clima de “cinema de autor”. A questão do autor ocupa neles muito espaço, seja por eles se fecharem num autor, seja, quando trabalham sobre gênero cinematográfico, por não fazerem comunicá-lo com outras questões. Então, por exemplo, trabalham com o *giallo* italiano,<sup>4</sup> com o cinema musical francês dos anos 50, mas não fazem comunicar essa questão com aspectos históricos do cinema francês e se fecham num gênero. Pode-se dizer que, na França, é o cinema popular de um lado e cinema não popular, artístico, de outro. É algo absurdo, que bloqueia muitos estudos. Mas é também uma situação franco-francesa: nas escolas de cinema nacionais, na Fémis, por exemplo, o departamento de som esteve por muito tempo nas mãos de Michel Fano, que desprezava o cinema, exceto algumas obras de Robbe-Grillet, Godard, então, ele bloqueava a abertura a outra coisa. E também tem um aspecto do mundo prático: durante muito tempo, a maneira de fazer o som do filme e a distribuição das tarefas eram muito diferentes mesmo entre países vizinhos: na Itália, dublava-se tudo; na França, dizia-se: é preciso usar somente som direto – ao passo em que, na realidade, fazia-se muita dublagem na França, mas não se ousava dizê-lo. E agora, por causa das mudanças tecnológicas, as práticas se internacionalizaram, mas, durante muito tempo, o estudo sobre o som ficou limitado ao caso francês. Há um livro cujo título é *Le son direct au cinéma* [O som direto no cinema], mas, na verdade, só se refere ao som direto no cinema francês...

a construção seguinte, audio-logo-visual.

<sup>4</sup> Gênero italiano policesco, literário ou cinematográfico.

**L.A.** Os americanos fazem muito isso. Dizem “o som e a música no cinema”, mas querem dizer, na verdade, “no cinema americano”.

**M.C.** Aí já não sei. Sim, tudo bem, é interessante, mas é preciso colocar [essa especificidade] no título. Não posso prever o futuro, mas o que propus como método de análise continua válido; no entanto, isso implica em separar o nível tecnicista (como é feito, quem faz o quê) e o nível da percepção da obra na qual, como continuo afirmando, não existe banda sonora: isso quer dizer que tudo o que ouvimos é em relação ao que vemos. Essa fórmula “não há banda sonora”, que enunciei em 1982, chocou um lado corporativo um pouco essencialista que diz: “existe o som”, “existe a imagem”... Penso que, para completar esse quadro francês, que obviamente recebe muitas críticas de minha parte, há a influência, em minha opinião, negativa de Deleuze. Deleuze usou a palavra “imagem”, tudo é imagem, o som é parte da imagem, e é tão abstrato e generalista, que não se pode trabalhar a partir disso. Além disso, o que reprovo nos dois livros de Deleuze sobre o cinema é que eles são extremamente “autoristas”: quer dizer, ele escolhe trinta autores e toda uma porção do cinema que não é particularmente “de autor” lhe escapa. Faz umas duas ou três alusões aos musicais e aos *westerns*, mas é tudo. A meu ver, não se pode fazer uma história séria sob um ângulo totalmente “autorista”,<sup>5</sup> é preciso integralizar a história. Mais ainda, é a-histórico, não há historicidade nenhuma em Deleuze, ficamos numa esfera abstrata. Isso teve uma influência na França que me surpreendeu. Pessoas que têm um ponto de vista histórico, como eu e Michel Marie,<sup>6</sup> são raras. Há também um aspecto geracional. Eu e Michel Marie somos os últimos generalistas do cinema. Ele conhece Godard, mas também o cinema popular francês. Sou generalista, mas não há mais generalistas na França. Entendo que é difícil, a história do cinema é tão longa... Não estou a par de todo livro que é publicado, mas, pelo que vejo, seguem frequentemente um modelo

469

<sup>5</sup> No original, *auteuriste*. Optamos pelo neologismo, já que é uma posição bastante crítica de Chion ao cinema de autor como único cinema válido de ser estudado e não caberia o adjetivo, usado geralmente de maneira positiva, “autoral”.

<sup>6</sup> Professor do Instituto de Cinema e Audiovisual da Universidade Paris 3, autor de diversos livros.

autoral: autores de música no cinema, e é sempre Bernard Herrmann... Felizmente, a professora Cécile Carayol, que organizou o colóquio sobre o meu trabalho em Rouen, tem uma abordagem autoral, mas, em todo caso, escolhe objetos originais, compositores franceses contemporâneos ao invés de ficar sempre trabalhando sobre Morricone e Herrmann. Não tenho nada contra uma abordagem autoral, eu mesmo escrevi cinco livros sobre autores (Lynch, Tarkovsky, Tati, Kubrick e um filme de Terrence Malick), mas a maior parte dos meus livros não são “autoristas” e creio que as duas abordagens são necessárias.

**L.A.** O senhor falou um pouco de método e, no campo da Música como um todo, não necessariamente da música no cinema, é muito forte – ao menos, no Brasil, é muito forte – a semiótica. Nos seus trabalhos, não há semiótica. Gostaria de saber se o senhor já foi alguma vez “atacado” – sei que talvez não seja a palavra mais conveniente – por não trabalhar com a Semiótica, pois, no Brasil, caso não se use esse método em análises, a pessoa se arrisca a ter seu trabalho julgado como não suficientemente científico.

470

**M.C.** É engraçado. Não fui exatamente atacado, mas fui posto de lado por algumas correntes e professores. Foi graças a Michel Marie que pude ser professor sem ter emprego fixo na Paris 3, mas sentia que Roger Odin, que criou a semio-pragmática, não gostava do que eu fazia. Ele não era agressivo, mas o que eu fazia não lhe dizia respeito. Pessoalmente, não consigo entender nada de semiótica.<sup>7</sup>

**L.A.** Eu tampouco.

**M.C.** Ufa! Mesmo as três categorias de Peirce, não consigo entender. Não sei por quê, leio e entendo autores muito difíceis na filosofia, mas não consigo entender nada de semiótica.

**L.A.** Acontece a mesma coisa comigo!

<sup>7</sup> A expressão francesa utilizada por Chion é *sémiologie*, que existe em português como *semiologia*. Em português, tendemos a compreender a semiologia como uma corrente francesa ligada a Roland Barthes, e a semiótica como uma corrente anglo-saxã e peirciana. Em francês tal divisão não é tão evidente, e Chion se refere a Peirce logo a seguir. Desde o início, referia-me mais a tal corrente.

**M.C.** De fato, a pregnância da semiologia é talvez menor na França, ainda que muitas coisas tenham emergido na França, como a semio-pragmática de Roger Odin. Vi que Odin fez o prefácio de um livro em francês que tomava uma posição diferente da minha, *Les sons au cinéma et à la télévision* [Os sons no cinema e na televisão], de Laurent Jullier, que era odiniano no começo, mas tem reivindicado cada vez mais o que chamamos de neurociência, ciência cognitiva. Assim, o cognitivismo americano ganhou terreno e inspira nossos trabalhos na França. Quanto a isso, não digo que não entendo nada, mas acho que as questões são mal colocadas; por exemplo, quanto se fala de emoção, é preciso definir em que sentido está se tratando.

Com relação a tudo isso, não senti tanto revés na França, meus livros se vendiam, porém, eu era mais facilmente convidado para dar aulas na Suíça ou em escolas privadas francesas, do que na Fémis, que é a escola nacional francesa, ou nas universidades francesas. Felizmente, Michel Marie defendia meu trabalho, enquanto outros eram reticentes. Pensei que fosse porque eu não tinha os mesmos ídolos que os outros. Por outro lado, vejo que *Audio-vision* [Audiovisão] é muito traduzido. Depois que somos traduzidos, há pessoas que nos lêem à sua maneira – é o direito delas. Publiquei um livro, *Le son* [O som] em 1998, que foi traduzido em inglês por James Steintrager, mas ele o fez acrescentando um prefácio de 60 páginas muito crítico com relação ao meu trabalho. É muito ambivalente. Talvez porque seja um livro muito pragmático e eu não essencializo o som. Questionei-me sobre o que houve, mas tive sorte porque fui muito traduzido em inglês. Tive a sorte de publicar livros numa época em que havia poucos livros sobre o assunto, em que os livros sobre cinema se vendiam – porque agora não se vendem mais. Um problema que tenho na França é que dois terços dos meus livros não são mais encontrados em francês porque o editor dos *Cahiers du cinéma* não apenas entrou em falência, mas também as pessoas que os chefiavam eram cínicas. Foram vendidos e revendidos recentemente.

Às vezes, perguntam a mim: o senhor ainda pensa a mesma coisa daquilo que escrevia nos anos 1990 sobre as relações som-imagem? Claro: não há banda sonora; não é porque o som pode passear de vez

em quando pela sala, no *Dolby Atmos* o som vai para o teto – sim, por três segundos – mas o essencial do som vem da tela. De todo modo, os filmes são feitos agora em sua maior parte para se adaptarem a todas as condições possíveis, incluindo no avião com um fone ou mesmo sem fone, com leitura de legendas. Daí a importância, a meu ver, do fato de que muitos filmes populares recentes usam muito mais diálogos que antes. Antigamente, em filmes populares (alguns *westerns* nos anos 1960, certos filmes policiais nos anos 1970), havia uma sequência de 15 minutos em que não se pronunciava uma só palavra. Agora, isso é muito raro, pois é preciso manter o interesse por meio do diálogo, porque se sabe que as pessoas vão ver o filme num *tablet*, num celular, portanto, os filmes devem estar adaptados a todas as situações. Deste modo, as relações som-imagem estão ligadas à palavra. Então, as leis de combinação audiovisual não mudaram há 30, 40 anos – e por que mudariam, aliás? No final de *Audiovisão*, há o método de observação que continuo a considerar bom: cortamos o som ou a imagem e observamos o que ocorre. Na França, observar é algo que aborrece as pessoas, é preciso ter ideias, desenvolver uma tese, mas a observação para mim tem muita importância porque sou filho de um homem da ciência. Meu pai era engenheiro na área de fundição de metais: não era a teoria, era preciso fazer experimentos, observar os resultados, tirar fotos etc. E não foi por acaso que me interessei por Pierre Schaeffer, pois Schaeffer foi um engenheiro que escreveu um método de observação do som. A observação é algo que está no princípio da Ciência: observar as estrelas, as nuvens etc. A observação é, para mim, sempre fundadora e acho que isso é o que falta na França.

**L.A.** A propósito de Schaeffer – e o senhor também falou de escuta reduzida no início da entrevista –, eu me lembro das aulas em Paris 3,<sup>8</sup> em que o senhor tentava introduzir alguns termos da morfotipologia de Schaeffer. Já pensou em fazer uma adaptação da morfotipologia para o

<sup>8</sup> A entrevistadora assistiu às aulas de Michel Chion durante um ano de seu doutorado-sanduíche na Universidade Paris 3, no ano universitário francês de 2011-2012. Eram disciplinas de graduação, mas Chion expunha nelas toda a sua teoria sobre a “audiovisão”, como por exemplo, muito especialmente, no curso de fevereiro a junho de 2012.

estudo dos sons não-musicais no cinema? Porque é muito difícil descrever esses sons...

**M.C.** Quando dou cursos aqui, geralmente uso sequências de filmes, como a sequência inicial do filme de Sergio Leone, *Era uma vez no Oeste* [1968], em que não há fala. A força da sequência vem não somente das ideias dramáticas, mas também pelo fato de que os sons se diferenciam em sons com uma altura precisa (“tônicos”, como diz Schaeffer) ou sem altura precisa e complexos, contínuos ou descontínuos; de fato, é bem fácil de aplicar a escuta reduzida. É preciso aceitar que a escuta reduzida é uma classificação elementar e simples, que não entra em detalhes. Quando se trata de um campo bem preciso, como a linguagem... nela, não ouvimos os sons, mas sim os fonemas, é uma escuta que passa por um condicionamento. Na escuta linguística, temos dificuldade de ouvir os sons porque a decifração da língua passa por outra lógica: uma lógica comparativa e própria à linguística. Assim, a escuta reduzida funciona melhor naquilo que chamamos de ruído ou na música: escutar na qualidade de sons. Numa sequência de filme, mostro com frequência como determinado som produz um efeito porque durante cinco minutos só ouvíamos sons sem altura precisa e, de repente, ouvimos um som com altura precisa e isso se constitui num acontecimento para o ouvido. E a razão não é o conteúdo dramático, é um acontecimento acústico. E isso é a escuta reduzida. Há também as categorias contínuo/descontínuo, ou ligado/destacado, como se diz em música (*legato/stacatto*): elas são representativas não apenas para os ouvidos, mas também para os olhos. Mostro como uma boa parte daquilo que podemos fazer em termos de descrição no cinema, independentemente do conteúdo semântico, passa por categorias tais como ligado – destacado: por exemplo, algo fluido, um movimento de câmera, algo que se desloca, uma ruptura. É a mesma coisa para o olho e para o ouvido e isso faz parte do que chamo de transsensorial, ou seja, coisas que são comuns a dois sentidos no mínimo. Muitas pessoas praticam a percepção visual reduzida por definição: quando distinguem uma forma quadrada, é a percepção reduzida, é a forma, mas não se dão conta.

Falávamos há pouco [antes de começar a gravação da entrevista] das interpretações de Mozart. É uma história que conto frequentemente e que leva ao concreto-visual: num curso que eu dava, um aluno me mostrou uma montagem de imagens que tinha feito sobre o Carnaval de Veneza, acompanhadas pelo movimento lento de um concerto de Mozart. Ele estava decepcionado porque não estava funcionando mais, ao passo em que, quando tinha feito as primeiras tentativas, funcionara. Perguntei-lhe: quando você preparou sua montagem, utilizou a mesma interpretação da música? Disse que não. Respondi-lhe: você deve ter usado uma versão de Mozart como aquelas de vinte anos atrás, muito ligada, e talvez você tenha pego, em seguida, uma versão mais moderna, mais destacada. Então, o que mudou foi o som, a música. Ele me disse: “Sim, é isso”. E por que ele não usou o disco antigo? Porque era um disco com arranhões. Para mim, é uma lição concreta: quando ouvimos uma música num filme, não ouvimos a música em si, ouvimos uma versão dessa música. É uma gravação de uma execução particular, mixada de uma maneira particular. E é esse ouvido concreto que é preciso desenvolver. Não é estudar a música de filme apenas por meio das partituras, é preciso também ouvir o som, que pode variar muito, principalmente quando se trata de peças musicais que não são mais tocadas hoje como há 40 anos, como as de Bach. Isso é válido mesmo para Berlioz. Reconheço imediatamente no rádio gravações da *Sinfonia fantástica* de Berlioz feitas com uma orquestra muito boa, a Orquestra Revolucionária,<sup>9</sup> é diferente...

Você pode utilizar a escuta reduzida para estudar a forma, mas sempre relacionando o que se ouve e o que se vê, pois há cortes, detalhes de textura, há coisas que vemos e que ouvimos, coisas cuja causa não vemos, coisas de que vemos a causa etc. Nos cursos aqui, uso com frequência passagens sem falas porque é mais fácil de aplicar, mas pode-se fazer também com um trecho com música. Mas aí, é claro, é preciso incorporar a linguagem musical, porque se não se conhece a diferença entre maior e menor, não se entende nada. É universal, já que certos traços da música ocidental se universalizaram. Se vejo um filme coreano,

<sup>9</sup> Chion refere-se à “Orchestre Révolutionnaire et Romantique” criada em 1990 por John Eliot Gardiner e dedicada à interpretação do repertório clássico-romântico.

há muitas coisas extraídas da linguagem musical que é agora universal. O problema dos estudos cinematográficos é que muitos não têm noções musicais elementares e podiam ter...

**L.A.** Sim, a interdisciplinaridade é um problema. Por exemplo, o senhor foi professor num curso de Audiovisual na Universidade Paris 3 e lá não havia curso de música...

**M.C.** Sim, é completamente separado, é em outro lugar.

**L.A.** Então, o senhor pensa que esta interdisciplinaridade necessária para compreender a música no cinema é um problema para o campo?

**M.C.** Sim. Certas pessoas [do campo da música] que trabalham sobre a música no cinema não tem a menor noção de cinema, então, elas estudam as partituras, tentam transcrever o que ouvem, mas não ouvem os sons. E alguns ouvem os sons porque têm uma formação de técnicos de som, uma prática, uma formação que veio pela prática. Creio que, para a escuta reduzida, é preciso um mestre, porque, senão, não nos damos conta do que fazemos.

Então, é verdade que o problema é a interdisciplinaridade e que seria necessário, durante os estudos cinematográficos, receber noções elementares de música, de diferença de maior e menor, do que é um tom, um modo – não necessariamente reconhecer todos os instrumentos –, noções simples assim: o que é um vibrato. E isso falta muito na França, isso bloqueia os estudos cinematográficos.

Ou então, é comum que as pessoas sejam bloqueadas por palavras abstratas. Por exemplo, em Paris, algumas pessoas queriam estudar as relações imagem-som num videoclipe e eu dizia: “atenção, em quase todos os clipes, há palavras”. Geralmente, num clipe é preciso fazer uma comparação entre as palavras da canção e o que vemos, coisas que estão por vezes em registros diferentes. Além disso, em alguns clipes – o que chamo de audio-logo-visual – vemos palavras que saem e que são mostradas de uma determinada maneira, há um jogo também sobre o signifiante e o significado verbal. Mesmo na canção mais simples, as palavras são importantes. Na França, as pessoas esquecem com frequência [as palavras], porque ouvem muita música anglo-saxônica, só entendem

a metade do sentido das palavras, mas em outros países, chamou-me a atenção nos Estados Unidos da América, as pessoas querem entender o sentido das palavras. Quando eu passeava de carro durante o dia nos Estados Unidos e procurava uma estação de rádio de música clássica, percebi que só havia música instrumental. Disse a mim mesmo que era muito curioso, pois, na França, na rádio clássica tem muita música vocal também. À noite, eles colocavam uma ópera, mas, durante 30 minutos, alguém contava a história da ópera porque, para eles, se alguém canta, quer dizer alguma coisa, não é neutro. Então, percebi: ah, esta é a razão, eles querem que compreendamos o que é dito; mesmo se é cantado, faz parte do dito, é verbal. Então, na França por vezes as pessoas funcionam por meio de categorias abstratas: “música” essencialmente. Aliás, na história da música mundial, a música instrumental é a minoria e quase toda música tem texto. Isso me impressionava porque Boulez, que era ídolo na França, se lixava completamente para o sentido das palavras. Por exemplo, o sentido emitido nas óperas de Wagner – e ele regeu muito Wagner – não lhe interessava. Ele regeu uma versão de *Pelléas et Mélisande* de Debussy com cantores de diferentes nacionalidades que não objetivavam serem compreensíveis, mas ele se lixava. O texto não lhe interessava porque, para ele, era a “música”. Ele fez músicas vocais sobre poemas, mas se as pessoas quisessem compreender os sentidos das palavras, teriam que ler os poemas. Wagner é um bom exemplo porque é um poeta, a escrita é muito importante. Wagner não foi somente um músico, era um dramaturgo, um teórico.

**L.A.** O senhor já falou da falta de interesse pelo som no cinema no campo acadêmico, mas sinto, de um modo geral, que há mais interesse hoje que antes da parte de realizadores e estudantes – ao menos, na minha experiência no Brasil. Acha que isso poderia estar ligado a melhores condições das salas de exibição no que concerne o som ou porque, com maiores possibilidades tecnológicas, acabam sendo mais usados os efeitos sonoros que a música (ou uma mistura disso tudo)?

**M.C.** Vai depender do país porque, na França, por exemplo, nos filmes que entram em cartaz, não acontece nada de muito interessante no que

diz respeito ao som. Não é uma crítica, há filmes franceses muito bons, muito bons cineastas como Bruno Dumont, só que o som não lhes interessa. Costuma-se dizer que Bruno Dumont é “bressoniano”, é praticamente um clichê. Eu o considero muito diferente. Em Bresson, há realmente um interesse pela materialidade e pela ritualização dos sons, mas, em Bruno Dumont, é o corpo, a língua, são outras coisas – ele poderia fazer filmes em mono, que daria no mesmo e continuaria muito bem. Não é necessário que um diretor seja atual no sentido de usar todos os meios técnicos do som.

**L.A.** Talvez da parte dos estudantes haja mais interesse pelo som, como os estudantes de Paris 3 na época em que o senhor trabalhava lá?

**M.C.** Não acho. É bem verdade que os cursos que propus lá – não queria ficar falando o tempo todo de som porque não queria ficar me repetindo sem parar – eram cursos sobre roteiro, sobre história do cinema etc. Não eram assuntos que levavam forçosamente a se falar de som. Também trabalhei em duas escolas profissionalizantes privadas e não constatei lá um aumento de interesse pelo som.

Vejo que a ideia do design de som é importante em certos gêneros de filmes americanos (por exemplo, em *Moonlight*<sup>10</sup>), mas, na França, não vejo a mesma coisa, não há essa pesquisa de algo diferente da música dos filmes clássicos. Os franceses são muito orgulhosos de seus compositores porque eles fazem sucesso no exterior, particularmente Alexandre Desplat. O que ele faz, é correto, mas é extremamente clássico, não há pesquisa de sonoridades. Seria uma tradição francesa, a tradição verbal do filme francês? Não sei. No cinema argentino, que conheço um pouco, por exemplo, em *Zama* [2017], de Lucrécia Martel, há uma pesquisa sonora. Em todo caso, não reparei coisas análogas em filmes franceses recentes.

**L.A.** A propósito dos filmes contemporâneos, o senhor publicou em 2018 uma nova versão aumentada do livro *La musique au cinéma* (de 1995), com um capítulo sobre a música de 1996 a 2018. Nele, observou uma

<sup>10</sup> Creio que Chion refira-se a *The Lighthouse*, filme estadunidense de 2019, de Robert Eggers, que recebeu o título no Brasil de *O farol*.

tendência à utilização de muita música preexistente de diversos gêneros e épocas, de canções e, no caso da música sinfônica, uma tendência a uma dissolução numa “parede sonora” [*“mur de son”*], à maneira das composições de Hans Zimmer ou da obra de Arvo Pärt (o senhor fala mesmo de um “efeito Arvo Pärt”). Interroga-se também sobre um possível fim da melodia, que se observa, entre outros aspectos, no uso crescente de efeitos sonoros que criam uma atmosfera sonora. Acredita que essas características vão permanecer ainda muito tempo (é um pouco de futurologia...)?

478 **M.C.** (risos) Não sei o que vai acontecer... Nos filmes recentes que vi, há efetivamente muitos desses aspectos, o que não é uma crítica, há filmes de que gosto muito. Arvo Pärt continua funcionando muito bem (risos). Bem, o gênero mais popular no mundo hoje são os filmes americanos *blockbusters* da Marvel, os filmes de super-heróis. Há uns filmes de super-heróis muito simpáticos. De fato, há uma música “*score*”, não se presta atenção nela, é toda constituída por *ostinati*. Quando há melodia, como em *Guardiões da galáxia*, há um personagem que vem dos anos 80 e que tem uma compilação em cassete com canções dos anos 80. Então, temos uma mistura de estilos de épocas diferentes e também uma espécie de lado retrô anos 80-90. Quando há partitura original no filme, são frequentemente *ostinati* no estilo de Hans Zimmer, que trabalha muito bem – o que ele fez em *Interestelar* [Christopher Nolan, 2014] é muito bonito, mas são *ostinati* em torno da dominante. Escrevi recentemente um livro pequeno sobre o som nos filmes *space opera*, filmes que se passam no espaço. Há coisas que retornam em certos filmes espaciais recentes: a ideia consiste em fazer ouvir no espaço canções dos anos 60-70, quando alguém se lembra de sua infância. É geralmente retrô. E quando há a música original do filme, é o que esperamos: *ostinati*, notas mantidas, mas é adaptado ao gênero.

Acho que um dos grandes fenômenos atuais é que os espectadores e espectadoras dos filmes de hoje os veem em condições extremamente contrastantes: em aviões, num trem, num *iPad*, no celular, e, portanto, como eu dizia há pouco, a única coisa que permanece sólida, a que eles podem se agarrar, é o texto. Então, o filme pode ter efeitos sonoros bem

pesquisados, mas, se queremos que ele passe bem num trem, num avião etc., o que acontece? É o diálogo, é a linguagem.

**L.A.** Às vezes, nem ouvimos o som: vemos e lemos as legendas.

**M.C.** Isso, lemos as legendas. Eu, por exemplo, quando estou no avião, nem uso o som porque não gosto do som nos fones e sigo os filmes com as legendas. Não ouço nenhum som do filme. Descobri o filme *Frozen* [o primeiro da série é de 2013] num avião: adorei e não tinha ideia do que eles cantavam, nem seguia os diálogos porque não havia legendas e gostei. Depois, ouvi sua música e... sim, ok... Aí, estamos falando de cinema popular. Acho que, em certos filmes internacionais, não é o diálogo que passa e, em sua música, há *standards* internacionais, há compositores como Max Richter...

**L.A.** Sim, é bastante convencional. Já que estamos falando de compositores, o que o senhor pensa do papel deles hoje? É possível achar muita música preexistente disponível na Internet. Há mesmo compositores que fazem peças generalistas, que vendem para serem utilizadas em qualquer lugar.

**M.C.** Isso sempre existiu.

**L.A.** Sim, sempre existiu, mas agora é mais fácil, e, talvez, compositores muito famosos, como Desplat e John Williams, deixem de existir... É uma suposição.

**M.C.** Acho que isso coabita. Há, de um lado, o cinema popular que vai continuar, principalmente os filmes de super-heróis e de ação, então, eles vão precisar de um compositor e, mesmo se às vezes fazem coisas como *ostinati*, há também coisas belas. Penso que haverá sempre compositores de música de filme, mas que devem agora – trata-se de já há uns 30, 40 anos – dar mais lugar à música emprestada, exceto em alguns gêneros épicos. Por exemplo, se é um filme de Peter Jackson, haverá uma grande partitura, não há canção no interior, não há música popular.

**L.A.** E sobre essa música generalista que os compositores vendem às plataformas?

**M.C.** Voltamos ao que se fazia no cinema silencioso, uma coleção de *cue sheets* com trechos para cenas de perseguição etc., seja adaptações de peças clássicas, seja peças originais com um determinado estilo e era exatamente isso. Então, em certos gêneros, há compositores que permanecem muito populares. Penso que geralmente isso se transforma a partir de um – dois filmes. Na França, lançavam os filmes de Miyazaki (adoro!) e havia um público limitado. Aí, veio *A viagem de Chihiro* [2001], que fez um sucesso extraordinário na França, e, então, muita gente comprou o disco de Joe Hisaishi, o compositor japonês do filme. É uma música instrumental, muito bem feita, um pouco no estilo de Stravinsky, um pouco de Bartók, um pouco como música popular, um pouco na tradição japonesa, um sincretismo musical. O filme continua popular e as crianças o veem. Parece-me que, não podemos fazer leis, mas, às vezes, na história do cinema, é o sucesso de um filme que muda as coisas...

**L.A.** Como *O cantor de jazz* (1927)?

480

**M.C.** Sim, um pouco, em parte. Logo após o fim da Segunda Guerra, houve um filme, *O terceiro homem* [Carol Reed, 1949], com Orson Welles, com somente uma cítara e, durante cinco ou seis anos, inspirou não sei quantos filmes no mundo. Quer dizer: um só instrumento, melodia bem simples, sem orquestra. Às vezes, é um filme que provoca um fenômeno de culto. Outras vezes, é um filme popular que surpreende todo mundo, porque ao mesmo tempo faz sucesso e muda a ordem do jogo. Mas não sei qual poderá ser esse filme. Além disso, há as correntes Arvo Pärt, não sei quanto tempo isso vai durar...

**L.A.** Gostaria ainda de fazer uma pergunta a respeito do seu caminho profissional. O senhor é compositor, tendo partido da música concreta, do grupo de Pierre Schaeffer, e entrou no campo do cinema. Como foi esse caminho da música ao cinema? Foi ao mesmo tempo?

**M.C.** Sim, isso quer dizer que, na verdade, tomei consciência rapidamente de que não tinha vontade de permanecer no Groupe des Recherches Musicales [GRM] (criado por Pierre Schaeffer, mas quando estava lá, era chefiado por François Bayle) por diferentes razões e de que não viveria de minha música. Alguns tentavam viver inteiramente de sua música, mas,

então, faziam muita música para balés, filmes e, às vezes, faziam uma música menos boa ou seus honorários não eram respeitados. Eu mesmo fiz uma vez uma música para um balé: meu nome ficou bem pequeno, fui mal pago, foi mal divulgado no programa. Então, eu disse a mim mesmo: “sou compositor, quero que as pessoas ouçam a minha música”. Então, depois de ter saído do GRM, felizmente morava em Paris – naquela época, conseguíamos encontrar aluguéis que não eram caros, não era como hoje –, ganhava a vida escrevendo e alguém me propôs de escrever o livro *Le son au cinéma* [O som no cinema] porque eu era cinéfilo, usava os métodos de observação da escuta reduzida aplicando-os às relações audiovisuais... Eu tinha feito um pequeno filme em 1975, que está no *YouTube* e que se chama *Le grand nettoyage*. Eu mesmo fiz o som, os efeitos sonoros. Antes de escrever *O som no cinema*, fiz um filme em Super-8 em que o som era constituído por ruidagem, sem palavras. Então, testei os efeitos audiovisuais antes de escrever o livro. Em 1980, propuseram-me dar aulas alguns dias no IDEHC (que é hoje a Fémis) – depois, não dei mais aulas lá porque foi Michel Fano que tomou o lugar. Por outro lado, entrei nos *Cahiers du Cinéma* como crítico de cinema: isso me permitiu ganhar a vida e fazer coisas que me interessavam, escrevendo sobre cinema. Continuei a compor, mas separando os dois campos. Ou seja, os estudantes dos meus cursos em Paris 3 ou nas escolas privadas nem sabiam que eu era compositor e isso não me incomodava. Digo muito aos compositores na França: não há vergonha alguma de não conseguir viver de sua música. Tenho amigos que tentaram: alguns foram felizes, mas outros não, pois ninguém queria ouvir a música deles de concerto. É um caso clássico: Bernard Herrmann escreveu uma ópera que ninguém queria montar; Nino Rota escreveu balés, todo mundo se lixava; Antoine Duhamel, que compôs para Godard, escreveu dezenas de obras que ninguém toca; Michel Legrand compôs um concerto para piano num estilo neo-Prokofiev, neo-Poulenc, mas ninguém liga. Ninguém se interessa.

Além disso, a música concreta se aglomera à imagem de uma maneira muito incômoda para a música, pois, como são sons que frequentemente não têm origem instrumental, pode-se pensar que seja um ruído em

algum lugar [do mundo do filme] e não é nada disso. Se queremos que a música seja ouvida como música, é preciso que só haja som.

482 Fiz vídeos, três curtas-metragens, então, neste ano, quero fazer um longa-metragem em que vou fazer o som, a captação de imagens, a montagem, eu mesmo vou produzi-lo. Será narrativo, vai contar uma história, o que é mais fácil hoje. Será o meu filme. Por outro lado, fazer o som de filmes não me interessa. Não digo que não seja algo bom, mas a pessoa que faz isso, é preciso que ela tenha consciência de que o que ela faz vai ser colocado num conjunto, é a regra do jogo – como quem é ator num filme sabe que seu papel pode ser transformado pela montagem. A música concreta é som fixado e o cinema é ritmo fixado também. São coisas que me agradaram na música que faço. Aliás, anunciei no meu *blog* que parei de compor. Terminei, no fim do ano passado, minha última música. Não vale a pena, não sou pago, não tenho mais ideias de composição, preciso de muito tempo para terminar minhas obras e vou fazer um filme porque já estou com uma certa idade... Por outro lado, quero que toquem minhas obras. Três quartos do que compus não é tocado. Em algum momento, quero tirar um tempo para colocá-las em forma, com legendas para que sejam compreendidas, mas tenho outras coisas a fazer. Algo que me agrada na música concreta é que podemos controlar o espaço, fazer que um som no primeiro plano seja ouvido no fundo e isso, em música instrumental, é muito difícil e mesmo utópico. Dizem: “ah, vamos fazer em tempo real!” Não é verdade, pois assisti a muitos concertos – por exemplo, temos um violinista que faz um som, aí, um sistema informático pretensamente o joga para trás, mas voltamos e vemos diante de nós o violinista, então, o som fica como que colado à imagem. Assim, se queremos provocar efeitos de transformação do espaço, que muito me agradam, o que há de melhor é a música concreta, sem imagem. Também é assim se queremos controlar o andamento da música: não suportaria escrever uma partitura que seja tocada lenta ou rápida demais, ao passo que, na música concreta, a música está feita, o som está feito, ninguém pode estragar, a não ser que os alto-falantes estejam muito ruins, mas a qualidade do som, a textura do som está ali, e isso é um ponto em comum com o cinema, onde, a não ser que a cópia esteja

muito ruim, há algo de sensorial fixado. Temos o prazer do ritmo, temos o prazer do intérprete e o do compositor, que por vezes é a mesma pessoa. Talvez Chopin, se estivesse vivo, fizesse música concreta, dizendo-se “não quero que minha música seja estragada por péssimos pianistas”, não sei... na época, ele não tinha escolha, não havia fonógrafo. Creio que alguns compositores do passado, principalmente aqueles para quem a sonoridade era muito importante, teriam trabalhado diretamente com o suporte, teriam feito álbuns.

No meu caso, isso [a entrada no campo do cinema] aconteceu naturalmente, porque amava o cinema desde sempre, tanto o cinema popular quanto o cinema de autor. Tive a sorte que meus pais não tinham preconceitos culturais contra nem a favor do cinema de autor, então, via de tudo. Quando criança, com 11 anos, em 1958, vi com meu pai um filme de Hitchcock e achei genial. Tinha uma cultura cinematográfica que era muito ligada ao prazer também, a impressões fortes. Depois, em 1963, vi com meu pai e meu irmão *Pather Panchali*, de Satyajit Ray – são grandes lembranças. E os filmes populares, *westerns*, coisas assim. Tive também sorte porque meu pai comprou um rádio-gravador por curiosidade (ele não era músico; amava a música, mas não tocava) para poder ouvir rádio – naquela época, havia muito poucos na Europa. Ele tinha viajado para a Alemanha como engenheiro e trazido de lá um rádio-gravador de 25 quilos. Deixava que eu e meu irmão brincássemos com o aparelho. Quando comecei a fazer música mais tarde, já conhecia o gravador desde a infância, tinha uma familiaridade com ele e tinha também o prazer de trabalhar com as mãos. Quando era criança, era considerado alguém muito sem-jeito, que não sabia fazer nada com as mãos, mas que tinha algo na cabeça. Então, quando brincava com o gravador e fazia sons com ele, descobri-me alguém habilidoso com as mãos e fiquei feliz.

483

**L.A.** Quanto a seus projetos futuros, é o longa-metragem?

**M.C.** Um longa-metragem, dois grandes livros para terminar... Talvez outros filmes, mas, em primeiro lugar, o longa-metragem, porque já estou com 73 anos e não quero esperar chegar aos 100... Por outro lado, parei de compor não só por tudo que já disse, mas também para poder dar

forma à música. Penso que as condições de escuta da música hoje são sem forma, quer dizer, na rádio só tocam extratos de música e não dizem nunca se é o começo, o meio ou o fim. Não sabemos o que estamos ouvindo. Por exemplo, na Radio Classique francesa, anunciam que vamos ouvir a *Sétima sinfonia* de Beethoven, mas colocam o seu último movimento: ninguém diz que é o seu último movimento, ninguém explica a forma. E eu faço música pela forma, sou sensível à forma de uma obra. Daí também o fato de parar de fazer música. Tenho um conjunto que vai tocar em dois concertos com legendas e projeção do título da obra numa tela antes de começar a obra. Penso que isso poderia ser interessante para outros compositores. Assim, quando há texto, ele é traduzido. Fiz uma versão com legendas em inglês e outra em espanhol da minha peça *La tentation de Saint Antoine*. Mesmo na França, queria apresentá-la com legendas em inglês, porque aí as pessoas seriam obrigadas a prestar atenção no texto. Paro por aí, é uma maneira de colocar a música em forma também. Desde uns dez ou quinze anos, tenho composto minhas peças uma depois da outra como se constrói uma casa. Agora, a casa está terminada e, então, é o prazer da forma também. O fato de parar confere, para mim, o contorno a uma forma.

Há compositores mais velhos que eu, como François Bayle, que continuam compondo. Há outros que morreram, como Parmegiani, de quem fizeram integrais e suas integrais são sem forma, porque, quando chegamos ao segundo disco, a coisa se perde. Não há mais élan, porque a época não é favorável à obra. Não quero integrais assim, onde colocam simplesmente uma depois da outra todas as peças que compus, quero algo estruturado. Isso quer dizer: não componho mais. É talvez meio ridículo.

**L.A.** E como são os livros que está escrevendo?

**M.C.** São dois livros. O primeiro se chama *Le livre des sons* [O livro dos sons]: é uma coletânea formada de citações sobre o som em várias línguas, inclusive, claro, o português. Pego as línguas em que posso ler ou compreender alguma coisa, mesmo o russo. O outro é uma reunião de textos sobre a história do cinema audio-logo-visual. Mas não sei bem

onde publicar nem como. Gostaria de terminá-los em dois anos. Além disso, tenho pequenos ensaios sobre o cinema. Tenho também um *blog*, é importante para mim. É escrito em francês, o que limita as pessoas que conseguem lê-lo. Estou fazendo também minhas memórias, que integram o *blog*. E também quero entrevistar amigos ou pessoas próximas um pouco mais velhas que eu, que contem não somente sua história pessoal, mas a história das épocas que atravessaram, porque penso que é algo fascinante. A gente se dá conta, aí, do que foi uma época. Há vários clichês sobre isso e achamos que é o cinema: leio muita estupidez sobre os anos 70 porque as pessoas viram um filme francês de 1973. Mas é cinema. Por exemplo, tem um filme francês com Depardieu, *Les valseuses* [*Corrações loucos*, Bertrand Blier], com personagens marginais. Uma pessoa escreveu um livro, em que acha que o filme está descrevendo os anos 70, mas não. Em todo caso, na França, os filmes de 1973 não contam nada da época. Há filmes ingleses que contam sobre a época, mesmo alguns filmes italianos (por exemplo, em Ferreri). Tenho vontade de contar sobre a época, o papel do rádio na época e é algo que não vemos nos filmes e de que as pessoas não falam porque tiram tudo dos filmes. Nasci logo depois da Segunda Guerra, já são 75 anos de paz – é a primeira vez na França em muito tempo. Então, é algo muito particular. Estou mais sensível por causa da idade a tudo o que vivi com meus pais depois da guerra e é importante para a minha geração. Então, acaba sendo mais um livro, tem muita coisa!

485



## **LUÍZA ALVIM**

Doutora em Comunicação pela UFRJ, com estágio doutoral na Universidade Paris 3 sob supervisão de Michel Chion em 2011-2012. Sua tese deu origem ao livro *A música no cinema de Robert Bresson*. Doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com Graduação em Comunicação Social (Jornalismo e Cinema) e Mestrado em Letras na Universidade Federal Fluminense (UFF). Foi professora substituta da Escola de Comunicação da UFRJ em 2014-15 e do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF em 2018. Pós-Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, com pesquisa sobre a música preexistente no cinema moderno vinculada ao Grupo de Pesquisa “Ritmo, corpo e som” liderado por Rodolfo Caesar, é coordenadora do GP “Cinema” da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM) e membro do Conselho Deliberativo da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). E-mail: [luizabeatriz@yahoo.com](mailto:luizabeatriz@yahoo.com)