

Silêncio, Sons e Facas: A Experiência Sonora de Alfred Hitchcock em *Chantagem e Confissão*.¹

Jonathan Estevam Marinho²

Fundação Escola e Comércio Alvarez Penteado - FECAP, São Paulo, SP

RESUMO

Este artigo tem o propósito de desenvolver uma breve análise sobre o estilo de som no filme *Blackmail* (Chantagem e Confissão, 1929), adaptado e dirigido por Alfred Hitchcock. Inicialmente foi feita uma contextualização acerca da obra fílmica, tendo em vista os aspectos tecnológicos, produtivos e estéticos do período vigente. Foi utilizado o conceito de estilo segundo David Bordwell para analisar as proposições sonoras estilísticas e, a partir daí, realizou-se um estudo sucinto da relação imagem-som nesse filme. Pôde-se observar que as soluções criativas do diretor contribuíram de forma significativa e inovadora para o filme em questão, assim como para a arte cinematográfica daquele momento, que passava de silencioso para sonoro.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; som; estilo; Alfred Hitchcock; cinema sonoro; história

1 INTRODUÇÃO

O título mais associado a Alfred Hitchcock é de *mestre do suspense*. E esse fato, com certeza, deve-se a sua natureza criativa na concepção dos elementos sonoros e imagéticos da narrativa audiovisual, e na relação entre ambos de forma a conduzir o espectador rumo as incertezas e ansiedades humanas. Alguns estudiosos e críticos do cinema comentam da escassez de estudos e análises voltadas ao universo sonoro *hitchcockiano*. Além disso, há ainda outros pesquisadores que expandem essa carência de estudos a todo um cenário cinematográfico mundial, para além dos filmes de Hitchcock. Embora ainda haja esse discurso, quase canônico, presente em muitos trabalhos voltados para o som no cinema, creio que algumas dessas declarações são um tanto excedidas, frente a um atual contexto acadêmico global.

Não quero aqui desenvolver um debate sobre quais áreas do audiovisual tem menor ou maior insuficiência de estudos, porém aproveito a oportunidade para citar uma nota do teórico David Bordwell, professor emérito de estudos de cinema e catedrático de humanidades na universidade de Wisconsin, Madison. No seu livro *Figuras Traçadas na Luz – A encenação no cinema*, Bordwell escreve o seguinte trecho:

Sempre se diz que os pesquisadores de cinema se preocupam mais com o estilo visual do que com o som, mas penso que a afirmação é exagerada. Hoje podemos nomear aproximadamente uns 12 estudiosos importantes que pesquisam o som no cinema (principalmente, Rick Altman, Claudia Gorbman, Katryn Kalinak e Jeff Smith), mas nem tantos enfocam a visualidade. A quantidade dos que estudam

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado em Fortaleza - CE, de 3 a 7 de setembro de 2012.

² Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda na FECAP. Atualmente faz parte do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som na UFSCar como aluno especial de mestrado. Email: jonathanjota@yahoo.com

música no cinema supera facilmente a dos que se dedicam a composição, cor e trabalho de câmera (BORDWELL, 2008, p. 58).

Embora Bordwell cite que há bem mais estudiosos da música de cinema, Robert Stam afirma que os estudos relativos à música nos filmes só foram realmente alavancar a partir dos anos de 1980 e 1990, juntamente com as pesquisas sobre o som no cinema, a exemplo do livro *Film Sound: Theory and practice*, de John Belton. (STAM, 2003, p.76).

As inquietações que me moveram a desenvolver este artigo partem, então, de um princípio regional. Delineando o espaço nacional, tive a oportunidade de perceber que há bem poucos trabalhos, em língua portuguesa, abordando o som no cinema. Outra dificuldade vivenciada foi a escassez de análises fílmicas que privilegiavam uma metodologia fundamentada nos aspectos estéticos, especificamente nos recursos estilísticos. Pude experimentar todas essas questões nas pesquisas de material bibliográfico, ao desenvolver o trabalho de conclusão de curso, no término da graduação, no ano de 2011. Portanto é importante destacar que o presente trabalho é fruto de um desdobramento dessa monografia, intitulada: *Do Mudo ao Sound Design - uma breve história do estilo de som no cinema*.

Gostaria de esclarecer que este presente trabalho não é um estudo sobre trilha sonora, música para cinema, linguagem radiofônica ou tecnologia de áudio cinematográfica. É essencialmente uma pesquisa sobre as possibilidades expressivas do som no contexto audiovisual do cinema. Outro ponto que preciso elucidar é que trilha sonora não é a música do filme. O termo em inglês *soundtrack* deu origem ao que chamamos hoje de trilha sonora, contudo o conceito mais correto para este termo é o de banda sonora. A trilha de som é todo o conteúdo sonoro presente em um filme. Desde o som dos passos de um personagem, explosões de ataques de aviões até a música. Berchmans chama de música original do filme a música composta especificamente para a obra fílmica. (2006, p. 19).

Outro assunto bastante confuso são os conceitos de som e áudio. A definição de som que está mais bem relacionada a este trabalho é:

O som (...) resulta da percepção auditiva de variações oscilantes de algum corpo físico, normalmente através do ar. A origem de um som é sempre a vibração de um objeto físico, dentro da gama de frequências e amplitudes que o ouvido humano é capaz de perceber. Essa vibração empurra ritmadamente as moléculas dos outros corpos físicos que o rodeiam, provocando, por sua vez, vibrações nessas moléculas. Quando essas vibrações chegam a nosso ouvido, normalmente através do ar, são percebidas como um som. (RODRÍGUEZ, 2006, p. 53)

Tomlinson Holman (2002, p. 49) define áudio como sendo a representação do som, tanto na forma elétrica quanto na forma de registro de dados. Fazendo uma analogia com o universo visual, se o som fosse um objeto, o áudio seria a fotografia desse objeto. Holman comenta que, usualmente, emprega-se equivocadamente o uso desses dois termos, confundindo-os e/ou utilizando-os como sinônimos. O som é o termo usado para energia³ acústica, enquanto o áudio se aplica aos fenômenos elétricos (ou sinais elétricos) e aos registros magnéticos, óticos ou digitais. O som transforma-se em áudio através de um processo chamado captação sonora ou simplesmente captação. Esse processo consiste na

³ Usamos o termo *energia* da mesma forma como a Física o conceitua: Propriedade de um sistema que lhe permite realizar trabalho. Fonte: *Miniaurélio: o dicionário da língua portuguesa*.

conversão do som em sinais elétricos por meio de transdutores⁴. Um exemplo de transdutor para este tipo de conversão de energia é o microfone.

Retomando Bordwell, estilo seria a textura tangível do filme. É o canal perceptivo com a qual os espectadores se deparam ao ver e ouvir uma obra fílmica. Esse autor ainda complementa que não poderíamos apreender o mundo ou a realidade de uma história ou enredo sem alguns artifícios como: interpretação dos atores, o enquadramento e os tipos de lentes da câmera, o corte e montagem, os diálogos, os sons e a música, etc. (BORDWELL, 2008, p.57).

O estilo possibilita um ganho na percepção e experimentação de um filme para o espectador. Os recursos estilísticos são “a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema e no sentimento de um filme”. (idem, ibidem, p. 58). A partir daí, Bordwell traça quatro funções do estilo cinematográfico presentes nos elementos que compõe o audiovisual: caracterização dos elementos, ficcionais ou não; qualificação de expressividade; significação simbólica; composição decorativa. Essas funções serão mais bem explicadas no item 2.2, momento onde será feita a análise sonora da obra em questão.

Este trabalho está dividido em duas partes principais. No primeiro momento é apresentada uma breve contextualização histórica, ainda na era muda do cinema (final do século XIX e início do XX), até os primeiros desdobramentos do advento sonoro (final dos anos de 1920 e início dos anos de 1930). Por fim, tem-se uma segunda e última parte onde apresento alguns aspectos de ordem produtiva e posteriormente é exposta a breve análise da relação imagem-som do filme em questão, tendo em vista os aspectos funcionais estilísticos.

1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

1.1 CINEMA MUDO?

Em seus primeiros anos o cinema era mudo. Resultado da projeção sucessiva de imagens (fotogramas) que gera impressão de movimento, o então cinematógrafo teve como seus criadores⁵, os irmãos Lumière. As primeiras exposições públicas e pagas ocorreram em 28 de dezembro de 1895, em Paris (MASCARELLO, 2006, p. 18).

Alguns pesquisadores e estudiosos do cinema afirmam que, mesmo no início, o som já era sugerido, pelo fato de ser instintivo, para o homem, associar sons a imagens, quando estas estão em movimento (CHION, 2008, p. 27). No prefácio de apresentação do livro *O Som-Imagem no Cinema*, de Luiz Adeldo Manzano, a Professora Doutora Maria Dora Genis Mourão inicia seu texto assim:

O cinema nasceu mudo. Afirmação audaciosa, uma vez que se por um lado o filme era mudo por não reproduzir fisicamente o som, por outro, (...) o cinema se pretendia sonoro mesmo enquanto mudo, por sugerir sons. (...) acompanhar o movimento da saída dos trabalhadores da fábrica dos Lumière (Lasortie de l'Usine Lumière à Lyon – 1985), ou ver o trem aproximar-se da estação (L'arrivée d'un train a La Ciotat – 1986) (...) coloca-nos diante de uma sensação sonora que emana da imagem. (MANZANO, 2003, p. 11).

⁴ Transdutor é qualquer dispositivo capaz de transformar uma forma de energia em outra. Fonte: *Miniaurélio: o dicionário da língua portuguesa*.

⁵ Alguns autores como Fernando Mascarello também atribuem a invenção do cinema a Thomas A. Edison, pelo fato deste ter registrado, em 1893, a patente do quinetoscópio.

Outro fato importante, apontado por Anatol Rosenfeld (2002, p. 68) é que boa parte das projeções pioneiras, entre os anos⁶ de 1896 e 1907, eram acompanhadas de um piano mecânico cuja função era mascarar o ruído do projetor primitivo. Ou seja, no princípio do cinema, o elemento sonoro, no caso a música, não era reproduzido pelo mesmo equipamento que projetava as imagens fílmicas, mas estava sendo executado na sala ou espaço de exibição.

A partir desse período inicial do século XX, essas experiências iniciais de música e filme começaram a ganhar forma. As exibições musicais eram executadas por pianistas, conjuntos musicais e pequenas orquestras. É importante ressaltar que nesse primeiro momento, não havia um trabalho elaborado de composição musical específica para os filmes.

Nesse momento havia basicamente duas formas de musicalização no cinema: existia um procedimento de improvisação por parte dos músicos/maestro, baseado no conteúdo que era projetado; em outra fase, posterior a primeira, os diretores ou exibidores do filme davam uma contextualização geral do filme ao maestro que, assim, organizava uma programação musical, escolhendo trechos musicais padronizados, pré-existentes em livros de partituras, chamados de *music fake books*. (BERCHMANS, 2006, p. 102).

Na medida em que se desenvolveram produções fílmicas mais elaboradas, naturalmente foi crescendo uma sofisticação nesses acompanhamentos musicais. Os filmes *Judith of Bethulia* (Judith de Bethulia, 1913) e *The Bird of Nation* (O Nascimento de uma nação, 1914), ambos dirigidos por David W. Griffith, foram importantes obras destacadas pelo pioneirismo da preocupação prévia, por parte do realizador, em utilizar e adequar as músicas para um filme (MANZANO, 2003, p.29-31).

Efeitos sonoros elementares como sons de passos, barulhos e falas (chamados de sonoplastia), ainda que de forma rudimentar, começaram a fazer parte também das exibições cinematográficas, sendo realizadas no momento da projeção do filme (MAST; KAWIN, 2000, p. 189).

Contudo, a ideia de sincronizar filme com sons⁷ pré-gravados era um desejo, quase tão antigo quanto o próprio cinema, que não podia ser realizado devido à inexistência de tecnologia que promovesse o alinhamento temporal desses dois elementos: som e imagem (*idem, ibidem*, p. 192).

Várias tentativas e experimentos foram feitos no sentido de reproduzir o som acoplado à imagem, até que em 1926 a então pequena produtora Warner Brothers⁸, buscando inovar seu produto frente aos concorrentes, lançou o sistema Vitaphone, descrito a seguir:

(...) A tecnologia do Vitaphone consistia em um projetor e um toca-discos ligados a um mesmo motor que gerava o sincronismo. A medida de velocidade encontrada para a sincronização dos dois equipamentos foi o projetor rodar a 24 quadros por segundo e o toca-discos a 33 e 1/3 rotações por segundo. (ALVAREZ, 2007, p. 15)

Nesse mesmo ano, a Warner lançou o filme *Don Juan* (1926), classificado como o primeiro filme com acompanhamento musical em sincronia com o projetor de imagens. Em

⁶ Período denominado por Fernando Mascarello como *cinema de atrações*.

⁷ Aqui nos referimos a elementos sonoros como ruídos, falas e música.

⁸ Produtora norte-americana de filmes e entretenimento televisivo, fundada em 1905. Fonte: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Warner Bros.](http://pt.wikipedia.org/wiki/Warner_Bros.)> Acessado em 08 de maio de 2012.

1927 essa mesma produtora lançou o filme *The Jazz Singer* (O cantor de Jazz, dirigido por Allan Crossland), um filme intitulado como gênero musical, que pela primeira vez na história do cinema possuía alguns diálogos e cantorias sincronizados com a projeção da película, onde todo o conteúdo sonoro passava por um processo de captação e tratamento sonoro⁹.

O sistema de gravação Vitaphone também utilizava discos de cera, que eram mantidos a uma temperatura constante e em um ambiente livre de poeira. O som era gravado no disco por meio de uma agulha, que fazia o registro na cera mole (ver fig. 1). Assim, o sistema de gravação era alojado em um edifício livre de vibrações para evitar que a agulha introduzisse algum "ruído" no disco. Desta forma, as filmagens que utilizavam a tecnologia Vitaphone eram, exclusivamente, vinculadas ao estágio de gravação do som. Desse modo as filmagens eram feitas em estúdios, onde se pudesse acomodar adequadamente o tal equipamento.

Ainda em 1927 a Fox Film Corporation¹⁰ desenvolve o sistema Movietone e a RCA, o sistema Photophone (*idem, ibidem*, p. 16). Conservando as diferenças tecnológicas, essas duas baseavam-se no sistema Phonofilm, descrito a seguir:

(...) A gravação era feita através de um microfone que transformava o som acústico em impulsos elétricos. Essa variação da corrente elétrica fazia com que uma válvula foto-emissiva, chamada "Photion", alterasse a intensidade de luz emitida (como uma lâmpada). Essa válvula ficava dentro de uma caixa escura onde corria uma película virgem, imprimindo assim as alterações de intensidade de luz nessa película. (*idem, ibidem*, p. 16).

O sistema de gravação Movietone tinha uma maior mobilidade, uma vez que seu sistema era bem menor, em relação ao Vitaphone. Isso possibilitava filmagens em lugares externos, em locações fora do estúdio ou até mesmo em locais que estavam em movimento.

Com o advento dos suportes sonoros no cinema, uma grande mudança ocorreu em todos os âmbitos desta produção artística. Como exemplo, houve o fim da carreira de alguns atores ou atrizes cujas vozes eram fracas, roucas ou de pouca imitação, contrastando com a figura de galã ou musa. Os estúdios de filmagens tiveram que se adaptar radicalmente, com tratamento de sala anti-ruído, assim como novos equipamentos foram desenvolvidos para atender a demanda de captação sonora e gravação de áudio no *set* de filmagem¹¹. Iniciou-se a partir daí um novo período no cinema, denominado *Cinema Sonoro*, que será mais bem contextualizado a seguir.

⁹ Este processo era dividido basicamente em três partes: som direto, edição e mixagem.

¹⁰ Estúdio norte-americano formado em 1915 por William Fox. Hoje se chama Twenty Century Fox. *Fonte*: <http://pt.wikipedia.org/wiki/20th_Century_Fox> Acessado em 08 de maio de 2012.

¹¹ Termo advindo do inglês que caracteriza qualquer local ou espaço onde ocorre uma filmagem. *Fonte*: <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>> acessado em 08 de maio de 2012.



Figura 1 – Um engenheiro monitorando a gravação de som em um disco de cera, no ano de 1930.¹²

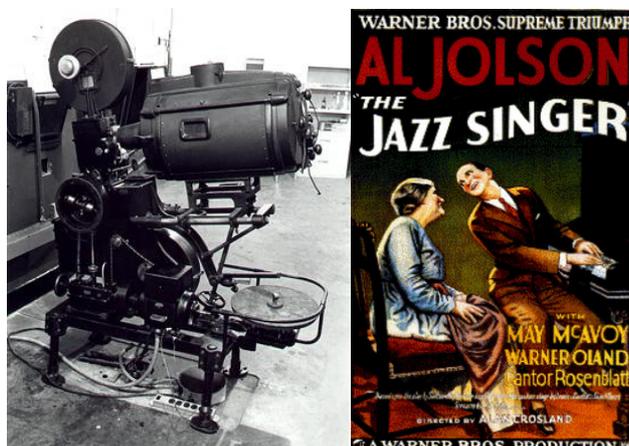


Figura 2 – À esquerda, foto do projetor Vitaphone e à direita, uma imagem do cartaz do filme *The Jazz Singer* (O Cantor de Jazz).

1.2 CINEMA SONORO

No início do cinema sonoro, boa parte do público recebeu com ânimo a novidade, embora alguns críticos e diretores manifestaram-se contrário a este advento (MARTIN, 1990, p. 108). Nesse momento, surgiam os filmes chamados *Talkies* ou *Talking Films*, caracterizados pela inserção maciça de diálogos. Outra questão era o registro indiscriminado de qualquer ruído presente nas cenas de filmagem, inclusive o próprio barulho do funcionamento da câmera. Não havia qualquer preocupação com a seleção dos sons que deveriam ou não estar presentes na gravação (MANZANO, 2003, p. 88). Assim gerou-se um considerável debate sobre o cinema sonoro *versus* cinema mudo.¹³

Alguns estudiosos, críticos e realizadores da área defendiam o cinema como uma arte essencialmente muda, enquanto outros acolhiam apenas os filmes que utilizassem a música e diálogos, assim como tinham aqueles que conclamavam pelo uso de todos os elementos sonoros (STAM, 2003, p.76).

¹³ Recomendo para um melhor apanhado sobre o debate do advento sonoro no cinema, o livro de Robert Stam *Introdução à teoria do cinema*, que, no capítulo oito, aborda resumidamente as principais teorias que giravam em torno desta questão.

Em 1928, os soviéticos Eisenstein, Alexandrov e Pudovikin publicam na revista *Sovietski Ekran* de Moscou um manifesto sobre o futuro do cinema sonoro. Nessa publicação destacamos uma passagem de suma importância para o entendimento do desenvolvimento do som no cinema. O ponto que enfatizo nesse manifesto é:

(...) Apenas um uso polifônico do som com relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem. O primeiro trabalho experimental com o som deve ter como direção a linha de sua distinta não-sincronização com as imagens visuais. E apenas uma investida deste tipo dará a palpabilidade necessária que mais tarde levará a criação de um contraponto orquestral das imagens visuais e sonora. (EISENSTEIN; ALEXANDROV; PUDOVIKIN, 1928).¹⁴

No trecho acima, observamos um apelo para a incorporação dos elementos sonoros à montagem¹⁵, de forma separada da imagem visual. Uma atenção específica para o conteúdo sonoro sem que haja uma necessidade de estar diretamente ligada às ações que ocorrem visualmente. Embora o sincronismo imagem-som tenha também suas vantagens, os ideais soviéticos começam a delinear e classificar o som como um importante componente para o cinema.

Em 1929, René Clair, cineasta francês, publica um artigo que também merece importância no referido contexto histórico. Intitulado de *The Art of Sound*, o texto possui a seguinte passagem:

(...) Devemos fazer uma distinção aqui entre os efeitos sonoros que são divertidos apenas em virtude de sua novidade (que logo perdem a graça), e aqueles que ajudam a entender a ação, e que excitam emoções que não poderiam ter sido despertadas pela visão das imagens por si só. (...) Animações sonoras, usando ruídos reais, parecem apontar para possibilidades interessantes. (CLAIR, 1929).¹⁶

Percebe-se que Clair reclama por critérios nos sons que são usados nos filmes. Ele faz ainda uma diferenciação entre ruídos meramente “decorativos” e aqueles que geram algum tipo sentido para o entendimento do filme. Clair vislumbra então as possibilidades que esses elementos sonoros podem contribuir para uma narrativa audiovisual.

Clair ainda cita, neste mesmo artigo, o notório filme *The Broadway Melody* (A Melodia da Broadway, 1929), dirigido por Harry Beaumont. Ele comenta que esse filme possuía um trabalho sonoro de extrema precisão e qualidade nas escolhas dos elementos que apareciam e se destacavam no decorrer da narrativa. Seleciono aqui outra importante passagem do artigo de Clair:

(...) De todos os filmes agora mostrados em Londres, *Broadway Melody* é o que teve maior sucesso. Este novo filme americano representa a soma total de todos os progressos realizados em filmes sonoros, desde o surgimento de *O Cantor de Jazz*, há dois anos. (...) Em *Broadway Melody*, o *talking film* pela primeira vez,

¹⁴ Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/62169704/Declaracao-Sobre-o-Futuro-Do-Cinema-Falado>> Acessado em 08 de maio de 2012.

¹⁵ Processo que nasceu entre 1907 e 1915, cuja sua função consiste em selecionar e conectar trechos previamente filmados, de forma a gerar uma continuidade narrativa.

¹⁶ Disponível em <<http://filmsound.org/film-sound-history/>> acessado em 08 de maio de 2012.

encontrou uma forma adequada: não é nem teatro, nem cinema¹⁷, mas algo completamente novo. (*idem, ibidem*).

Notemos então que já no final dos anos 1920, começa a surgir um pensamento a respeito do papel do som no cinema, no mesmo momento em que o cineasta alemão Fritz Lang, influenciado pelo expressionismo, lança o filme *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (*M - O Vampiro de Düsseldorf*, 1931).

Segundo Manzano (2003, p. 143), *M* é um marco do cinema, por ser considerado como um dos primeiros filmes a utilizar elementos sonoros dramaticamente dentro da narrativa cinematográfica. Mais do que a simples escolha de quais sons seriam reproduzidos ou não, em *M* encontramos uma utilização criativa e inovadora de elementos sonoros, complementando a elaboração visual e o enredo.

Contudo, um dos objetivos deste trabalho é afirmar e classificar *Chantagem e Confissão* como outra importante obra para a história do cinema, destacada pelas proposições inovadoras, no que concerne à sua construção sonora. Vale ainda ressaltar que, além dos relevantes recursos estilísticos utilizados na narrativa desse filme, as soluções técnicas utilizadas também tiveram igual importância.

Muito embora existissem ainda duas formas de se lançar filmes nos anos 1930, uma versão sonora e outra silenciosa, a chegada do som teve impacto muito profundo. A popularização dos filmes de ação, como os dos gêneros *Westners*¹⁸ tinham um força considerável sobre os espectadores, por reproduzirem sons de tiros, gritos e cavalgadas. Ao longo dessa década, os suportes sonoros continuaram a ser melhorados, haja vista a necessidade tanto por parte de alguns realizadores em melhorar a qualidade de seus filmes quanto pela própria indústria cinematográfica que percebeu, no cinema sonoro, um sucesso financeiro (MASCARELLO, 2006, p. 169).

Os sistemas sonoros baseados em registros óticos (Phonofilm), conforme citado anteriormente, começaram a se destacar frente ao sistema Vitaphone¹⁹. Tanto por questões técnicas de qualidade e custo, quanto pela possibilidade de uma melhor manipulação das gravações sonoras. Berchmans (2006, p. 107) cita que a partir dos anos de 1930, com o desenvolvimento do processo chamado de *re-recording*²⁰, era possível, ainda de forma rudimentar, mesclar elementos sonoros como músicas, diálogos e efeitos sonoros independentemente do conteúdo imagético em um filme.

Já nesse período de transição existiram consideráveis mudanças de ordem técnica e estética no tratamento do som para filmes. Desta forma, as expectativas com relação aos filmes sonoros também se modificavam a cada ano, tanto por parte dos realizadores quanto pelo público (BELTON, 1999, p. 236).

¹⁷ Observando o contexto histórico em que o autor vivenciava na época, a concepção de cinema à que ele se refere, é o que hoje chamamos de cinema mudo ou silencioso.

¹⁸ Popularizado sob os termos "filmes de cowboys" ou "filmes de faroeste", compõe um gênero clássico do cinema norte-americano. O termo inglês *western* significa "ocidental" e refere-se à fronteira do oeste norte-americano durante sua colonização. Podem ser quaisquer formas de arte que representem, de forma romaneada, acontecimentos desta época e região. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_western> acessado em 10 de fevereiro de 2012.

¹⁹ De acordo com Alvarez, "o *Photophone* se consolidou como o principal concorrente da *Vitaphone* nas décadas de 30 e 40 e sua tecnologia foi adotada por todo o mercado."

²⁰ Processo de gravação de áudio que consiste no registro de outras duas ou mais gravações já feitas. Conhecido também como *gravação multicanal*.

2 CHANTAGEM E CONFISSÃO

2.1 ASPECTOS TÉCNICOS E DE PRODUÇÃO

No final de 1927, logo após o lançamento de *O Cantor de Jazz*, apenas 157 das 21.700 salas de cinema nos Estados Unidos poderiam reproduzir o som. Já no final de 1928 esse número tinha aumentado para 1.046. Quando *Chantagem e Confissão* foi lançado, no final do ano de 1929, 4.000 salas na Inglaterra (e 1.200 salas estrangeiras) estavam sonorizadas, ainda que esse número fosse inferior a 20% do número total de salas sem som. Até o final de 1930, havia 13.500 salas com instalações sonoras, deixando 8.200 cinemas ainda silenciosos. Então, os produtores de cinema estavam ainda relutantes em converter suas produções para filmes sonoros devido ao alto custo de conversão de todas as salas (Belton, 1999, p. 227).

Os produtores de *Chantagem e Confissão* estavam extremamente receosos em lançar um filme totalmente sonoro. Então foi decidido realizar um filme silencioso, exceto por um último trecho que seria sonoro. Apesar disso, Hitchcock presumiu que seus produtores poderiam mudar de opinião posteriormente. Assim decidiu utilizar as técnicas de gravações dos filmes *talkies*, incluindo todo o processo de captação sonora, mesmo que a película final fosse silenciosa. Após algumas séries de objeções, Hitchcock convenceu seus produtores a lançar também uma versão sonora, já que havia feito quase todo o filme desta forma, com exceção de uma parte (a primeira sequência do filme) totalmente silenciosa (TRUFFAUT, 1985). *Chantagem e Confissão* acabou sendo o primeiro filme sonoro produzido na Inglaterra.

Segundo a pesquisadora Elizabeth Weis, Hitchcock viu a chegada da tecnologia sonora como “uma nova dimensão da expressão cinematográfica” (WEIS, 1982, p. 14). No livro de entrevistas *Hitchcock-Truffaut*, Hitchcock afirma que: “a maior contribuição que o som trouxe para o cinema foi a de completar o realismo da imagem na tela.” (TRUFFAUT, 1985, p. 63). Esta nova dimensão permitiu-lhe romper com o plano bidimensional da tela.

Naquele momento, havia basicamente duas técnicas de registro de som em um filme. Isso nos faz pensar em duas linhas de pensamento a cerca da representação sonora no cinema. J.P. Maxfield foi um dos primeiros (em meados da década de 1920) a argumentar que o cinema se fazia pela representação perceptiva do corpo (visão e audição) por meio da lente da câmera e do microfone. Maxfield sugeria que o microfone fosse fixado à câmera, independente da distância em que os atores e as ações estivessem da própria (ALVAREZ, 2007, p. 55).

Porém, em 1930, John L. Cass inseria outra corrente de pensamento estético no cinema, mais ligada à linguagem radiofônica. Defendia a linearidade e clareza da reprodução das vozes, para um melhor entendimento do texto a ser falado (*idem, ibidem*, p. 56). Entendemos que essa visão se opunha àquela, mais naturalista, de Maxfield, citada anteriormente.

Hitchcock optou por utilizar as duas formas de microfonação para o filme. Essa escolha de ordem técnica significou uma junção de dois modelos antagônicos de representação do sonoro, para os elementos em uma narrativa audiovisual. Ao tomarmos as proposições de L. Cass, Hitchcock utiliza o mesmo conceito para dublar²¹ a voz da personagem principal, Alice White (interpretada pela atriz Anny Ondra), captando a voz da atriz Joan Barry com um microfone extra, no momento da filmagem. Segundo Hitchcock,

Anny Ondra possuía um forte sotaque estrangeiro, que não o agradava. Ainda que o resultado final tivesse alguns problemas de sincronia entre as imagens de gesticulações da fala de *Alice White* e do som de sua suposta voz, figurou-se aí uma solução criativa bastante peculiar para a época.

Por outro lado, Hitchcock compactua com pensamento de Maxfield em diversos outros momentos do filme. Desta forma pode-se intensificar a perspectiva (ou profundidade) nos elementos visuais do filme, por meio do som, ao escolher quais elementos sonoros teriam maior ou menor volume, conforme estes estavam mais próximos ou mais distantes do referencial: a câmera ou o ecrã. Foi possível assim construir uma espacialidade sonora, ainda de forma rudimentar, de modo a intensificar a realidade, no filme.

2.1 O ESTILO SONORO EM *CHANTAGEM E CONFISSÃO*

O enredo de *Chantagem e Confissão* se passa no ano de 1920, onde Alice White, personagem central, é a filha de um comerciante, em Londres. Seu namorado, Frank Webber (John Longden) é um detetive da Scotland Yard que parece mais empolgado com o trabalho que o namoro com Alice. Frank leva a um restaurante, porém ela, secretamente, marcou um encontro com outro homem. Mais tarde Alice concorda em visitar o apartamento deste novo rapaz, que se diz artista e quer mostrar o seu estúdio. O Artista, com outras intenções, tenta estuprar Alice, que por sua vez se defende e mata-o com uma faca de pão. Quando o corpo é descoberto, Frank é designado para o caso, que rapidamente percebe que Alice é a assassina. Sem revelar o crime para os chefes de polícia, Frank e Alice se deparam com um entranho que sabe do acontecido e então este desconhecido sujeito passa a chantageá-los.

Para este trabalho selecionei alguns trechos do filme para analisar a relação imagem-som e, a partir daí, é descrito as características estilísticas conforme as proposições de Bordwell.

O primeiro trecho é a cena em que Alice White está de volta a sua casa, no seu quarto, ainda atormentada por ter assassinado o artista que tentara estuprá-la. Neste momento do filme a construção sonora proporciona tensões que variam entre os silêncios e o canto de um pássaro dentro de uma gaiola, no quarto de Alice. Por meio da manipulação da intensidade sonora (volume) do canto do pássaro, Hitchcock cria uma atmosfera de maior e menor tormenta, contrapondo a uma situação de aparente tranquilidade, como é mostrado na imagem.

Desta forma podemos aqui já destacar uma função de estilo, presente nesse trecho do filme, do tipo *qualificação de expressividade*. Bordwell explica que a função de expressividade tem um caráter mais ligado às emoções e sensações, enquanto forma expressiva (BORDWELL, 2008, p.57). Essa mesma função também está presente na cena posterior à citada, onde Alice está sentada a mesa de jantar com sua família e uma mulher que a visita. Hitchcock usa o som da fala da senhora visitante, em meio a uma conversa, e assim utiliza o artifício do *looping*²² para reproduzir repetidas vezes o som da palavra “faca” (ver figura 3). Hitchcock procurou representar o estado subjetivo perturbador de Alice, ao inserir esse recurso estilístico.

²² *Looping* é um processo tecnológico que consiste na repetição de um mesmo som ou intervalo sonoro. Pode ser produzido, por exemplo, com recurso de registros de som à fita magnética, cassete, disco ou software de manipulação de áudio digital (HOLMAN, Tomlinson. **Sound for Film and Television**. Oxford, Focal Press, 2002).



Figura 3 – Plano onde a câmera enquadra Alice, no momento em que a banda sonora reproduz a palavra “faca”, repetidas vezes.

Outra função bastante recorrente ao longo de todo o filme é a *caracterização dos elementos*. Esse elemento funcional é bastante comum em qualquer filme sonoro, embora Hitchcock use esta função de forma diferenciada, em alguns momentos. A caracterização de elementos desempenha um papel importante ao dar uma forma ou entendimento a qualquer objeto que se queira representar no filme. Nesse caso específico, falamos do(s) som(s) que define um determinado fenômeno ou elemento do discurso audiovisual, ficcional ou não, sem necessariamente haver uma caracterização visual respectiva à coisa que emana este som. Ou seja, é possível caracterizar um elemento, sonoramente, assim como o inverso também é possível (BORDWELL, 2008, p.58).

Trazendo aqui, mais uma vez, as proposições dos Soviéticos acerca do contraponto sonoro ao visual, é possível perceber que Hitchcock também faz uso deste artifício. Em vários momentos é possível ouvir buzinas de carros, sem que necessariamente estes apareçam visualmente, na tela. Outro exemplo é a cena do início da tentativa de estupro. Inicialmente o artista tenta forçadamente abusar de Alice, após ter impedido que ela se vestisse. Nesse momento, a câmera nos mostra a briga desses dois personagens, enquanto o som nos mostra os gritos de Alice: “*deixe-me ir, deixe-me ir...*” O plano seguinte é um enquadramento do tipo objetivo, da janela do apartamento do Artista para a rua, no exato momento em que passa um guarda policial, enquanto os gritos de Alice continuam a soar (ver figura 4).

Assim, Hitchcock faz uso da função de caracterização, sempre apresentando ao espectador os elementos necessários a sua narrativa. E em alguns momentos, quando o som se contrapõe as imagens desses mesmos elementos, Hitchcock não só impõe um novo estilo de representação audiovisual para aquele período, somando informações e sensações, conforme dito no item 1.2, assim como também intensifica a dramaticidade da cena em questão.

A função *significação simbólica* é caracterizada pelos aspectos sógnicos, intrínsecos a estética de qualquer elemento audiovisual, uma vez que estes tenham o propósito de geração de uma informação à narrativa fílmica (BORDWELL, 2008, p.59). Em *Chantagem e Confissão*, Hitchcock usa os sons de um sino de porta para pontuar a presença das personagens que entram e saem na loja do pai de Alice. Assim, toda vez que se ouve o som

do sino, o espectador é informado que alguém entrou no tal estabelecimento. Por meio deste artifício, Hitchcock consegue suscitar curiosidades e expectativas uma vez que essas personagens que entram e saem não são mostrados pela câmera.



Figura 4 – Cena onde o Artista tenta, forçadamente, dar um beijo em Alice. Na imagem à esquerda temos um plano onde a câmera enquadra os dois personagens. No plano seguinte (imagem à direita), temos uma câmera objetiva, da janela do apartamento do Artista para a rua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, Mariano Gabriel. **A Estereofonia Digital: Uma abordagem sobre a técnica, o padrão e a linguagem sonora cinematográfica norte-americana no período de 1991 a 2001**. ECA-USP, 2007.

BELTON, John. *Musical Quarterly Magazine*. Edição n° 46, pág. 227. Inglaterra-Oxford, The Oxford Journal, 1999.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas-SP, Papirus, 2008.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme: tudo que você gostaria de saber sobre música de cinema**. São Paulo-SP, Escrituras Editora, 2006.

CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e imagem no cinema**. Lisboa, Edições Texto e Grafia, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. Curitiba-PR, Editora Positivo, 2004.

HOLMAN, Tomlinson. **Sound for Film and Television**. Oxford, Focal Press, 2002.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas-SP, Papirus, 2006.

MANZANO, Luis Adelmo. **Som-Imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang**. São Paulo, Perspectiva, 2003.

MAST, Gerald. KAWIN, Bruce F. **A short history of the movies**. Needham Height-MA, Allyn & Bacon, 2000.

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

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas-SP, Papirus, 2003

TRUFFAUT, Françoise. **Hitchcock by Truffaut**. EUA-New York, First Touchstone Edition, 1985

WEBGRAFIA

CLAIR, René. **The Art of Sound**. Disponível em: <<http://filmsound.org/film-sound-history/>>. Acessado em 02 de março de 2012.

EISENSTEIN, S.M., PUDOVKIN V. I., ALEXANDROV G.V. **Manifesto sobre o futuro do cinema sonoro**. 1928. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/62169704/Declaracao-Sobre-o-Futuro-Do-Cinema-Falado>> Acessado em 02 de março de 2012.

MACHADO, Jorge. **Roteiros de Cinema: vocabulário do roteirista**. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>. Acessado em 02 de março de 2012.

<<http://mq.oxfordjournals.org/musicalquarterly-1999-Belton-227-46.pdf>> Acessado em 02 de março de 2012.

<<http://www.silentera.com/PSFL/data/B/Blackmail1929.html>> Acessado em 02 de março de 2012.

<<http://borgus.com/hitch/sound.htm>> Acessado em 02 de março de 2012.

<<http://dcairns.wordpress.com/2009/03/04/breaking-the-sound-barrier-hitchcocks-blackmails/>> Acessado em 02 de março de 2012.

<<http://www.filmgazing.com/hitchcockblackmail.html>> Acessado em 02 de março de 2012.

<<http://www.zx.nu/ss/chapter1.htm>> Acessado em 02 de março de 2012.

<<http://www.filmreference.com/Films-Bh-Bo/Blackmail.html#b>> Acessado em 02 de março de 2012.

<<http://filmsound.org/silentscream/>> Acessado em 02 de março de 2012.

<<http://cinemaroll.com/thriller/hitchcockian-subjectivity-the-sound-of-alfred-hitchcock/>> Acessado em 02 de março de 2012.