

OS MISERÁVEIS E A IMPORTÂNCIA DE SER DIRETO

Márcio Elísio Carneiro Câmara¹

Resumo:

Realizado de maneira não convencional, o filme *Os Miseráveis* inaugura um diferente conceito de gravação de som direto no cinema de gênero musical com a gravação ao vivo da voz dos personagens enquanto cantam, sem o usual playback de referência. Utilizando conceitos de territorialização e do canto amador destaco que a tecnologia empregada possibilita chegar a uma naturalização que resulta em um arco dramático intenso e envolvente sem precedentes na história do gênero no cinema.

Palavras-chave: *Os Miseráveis*. Som Direto. Território Sonoro. Canto Amador.

1. O amador no canto

A partir da análise sonora do filme *Os Miseráveis* pretendo refletir sobre o impacto que o som direto tem sobre a obra. Para isso utilizo os conceitos de canto amador proposto por Claudia Gorbman onde ela aponta para interpretações no cinema narrativo clássico que utilizam o canto de maneira marginal, sem um desempenho profissional ou acompanhamento de uma orquestra, mas que influenciam nessas interpretações de maneira pontual. Proponho também que é na condição de territorialização do espaço sonoro por essa performance que o jogo interpretativo é criado e forjado pela sua imperfeição, ao contrário da técnica perfeita de representação que o gênero musical encerra, pois assim escutamos a voz dos atores pertencentes ao corpo na cena com suas pausas, reflexões e ambiguidades.

O filme *Os Miseráveis* (*Les Misérables*), lançado em dezembro de 2012, é uma das dezenas adaptações audiovisuais de uma das principais obras escritas pelo escritor francês Victor Hugo. O livro foi publicado em 3 de abril de 1862 simultaneamente em Leipzig,

¹Mestrando no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense - UFF - euphemia@matrix.com.br

Bruxelas, Budapeste, Milão, Roterdã e Paris (sendo que nesta última cidade foram vendidos 7 mil exemplares em 24 horas)². Victor Hugo é também autor de *Os Trabalhadores do mar*, *O Corcunda de Notre-Dame*, entre outras obras. A história passa-se na França do século XIX entre duas grandes batalhas: a Batalha de Waterloo 1815 e os motins de junho de 1832. Daqui resulta, por cinco volumes, a vida de Jean Valjean, um condenado posto em liberdade, até sua morte. Em torno da trajetória de Valjean giram algumas pessoas que vão dar seus nomes para os diferentes volumes do romance, testemunhando a miséria deste século, a injustiça e o desejo de igualdade: Fantine, Cosette, Marius, Thénardier (incluindo Éponine e Gavroche) e o inspetor Javert.

Perigrinando há 27 anos por diferentes países, o musical já foi assistido por mais de 65 milhões de pessoas, em 42 teatros diferentes e adaptado para 21 idiomas. Segundo os produtores do filme, *Os Miseráveis* é o musical há mais tempo em cartaz no mundo³. A atual versão para o cinema é uma adaptação do musical lançado na Broadway em 1988. Como reconhecimento pelo trabalho sonoro empregado o filme ganhou prêmios de melhor som no Oscar, no Bafta (British Academy of Film and Television Arts) e na CAS (Cinema Audio Society), todos em 2013.

A importância sonora do musical é que ao invés de empregar um processo da gravação em estúdio das músicas para uma posterior execução no set de filmagem, onde os atores mimetizam o seu canto (*playback*), ou de outros músicos, para uma performance executada para a gravação da imagem, todos as cenas foram gravadas com som direto, ou seja, a performance musical do atores era de fato capturada ao mesmo tempo com a imagem. O cantar ao vivo, como aponta Claudia Gorbman em seus estudos sobre o canto amador no cinema, revela uma verdade tão desnuda que faz os atores entregarem-se a sua intimidade, e com isso exteriorizam uma subjetividade nunca antes ouvida no cinema de gênero musical (GORBMAN, 2012, p. 24).

Além disso quando territorializamos nosso espaço sonoro através do canto tentamos criar uma esfera pessoal de domínio e conforto que pretende nos situar e exteriorizar para outros nossa posição no mundo. Em uma situação desconfortável, escutar de repente uma

² Dados do site Les Mis <http://www.lesmis.com>

³ Dados do site Les Mis <http://www.lesmis.com>

melodia que enuncie um outro estado, para além daquele indesejável, faz com que o fio de melodia se torne linha de fuga. Um outro território sonoro se torna potente, pois aumenta a potência de outros encontros (OBICI, 2008, p. 94).

A tradição do naturalismo na narrativa do cinema clássico sempre estará ligada a uma busca de veracidade na atuação dos atores onde a voz tem papel fundamental na feitura desses códigos. No caso de *Os Miseráveis*, onde o filme é todo cantado, não só logicamente em seus números musicais, mas também nos eventuais, e pequenos, diálogos que existem no filme, assemelha-se a uma performance de uma ópera na sua maneira de interpretação, privilegiando o canto como a maneira de dialogar com o mundo. Entende-se então que a chave do naturalismo que o musical expõe está na necessidade de localizar através da voz, captada diretamente do corpo que a expressa, esse território de segurança e veracidade que esse corpo representa. As duas propostas - encenação e verdade - se fazem juntas através da possibilidade, ou mais que isso, da necessidade, de que só poderíamos ter essa conjunção de fatores se tudo isso fosse capturado diretamente, ao vivo, sem a mímica do *playback* que mascara toda a pretensão de um realismo fílmico.

É também importante notar que somente com a experimentação da tecnologia sonora empregada para realizar o filme, o espectador forja o desejo de territorialização do indivíduo/personagem que o filme traduz. Foram empregadas técnicas de gravação de som direto nesse musical que nunca haviam sido empregadas antes na totalidade de um filme. Com isso só foi possível chegar-se a um código de representação naturalista pelo emprego das mais variadas técnicas de gravação de som direto, sendo essa conjunção que torna única a experiência auditiva e conseqüentemente dramática de um filme como *Os Miseráveis*: o som direto, ou a gravação ao vivo das vozes dos atores, é essencial para a obtenção desse naturalismo e sem ele o filme não teria o impacto e importância que passou a ter dentro do gênero cinematográfico.

2. O planejamento sonoro

O som direto de *Os Miseráveis* foi encomendado a Simon Hayes, Técnico de Som Direto inglês cujos créditos incluem *Prometheus* (Ridley Scott, 2012), *Snatch* (Guy Ritchie, 2000), *X-Men first class* (Mathew Vaughn, 2010), entre outros. Ele havia tido uma experiência anterior gravando som direto em musicais com *Mamma Mia* (Phyllida Lloyd, 2008) sendo que nesse musical, diferente de *Os Miseráveis*, somente uma cena foi gravada utilizando a técnica de gravação da voz do personagem pelo som direto: "a movimentação de cena requeria que Meryl (Meryl Streep) subisse uma escada, passasse por uma janela, e tivesse outras ações físicas que ela precisava ter o domínio do canto ao invés de atuar escutando a uma música pré-gravada"⁴. A cena deu certo e com isso Hayes sabia que era possível gravar uma performance ao vivo, com som direto.

Logicamente que gravar uma cena isolada dentro de várias em um filme é uma coisa: a proposta de *Os Miseráveis* era totalmente diferente pois englobava canto do começo ao fim do filme, onde os diálogos haviam sido substituídos pelo sofejo dos atores. No início do planejamento sonoro do filme, Hayes lembra de uma conversa/provocação do diretor do filme Tom Hopper:

He asked me about other live recordings I had done using a prerecorded track for the talent to sing to. "What would have to happen if an actor wanted to take a moment to reflect on something within their vocal performance?" My reply was that it was possible to take tiny moments but only within the strict confines of the pre-recorded music track being played to them in their earwigs. Tom went on to ask, "What if they want to take a longer break, a larger pause?" I replied it would be impossible because the vocal would become out of sync with the music. Tom said to me that was exactly what he wanted to avoid. It was his vision that actors would be able to reflect on emotive moments or take time to complete actions without being worried about falling behind the music. They would set the tempo and the orchestration would happen in post-production. The orchestra would play to the actors' performance and the acting would drive the music, not the other way round. (HAYES, 2013, p. 9).

Assim os atores recebiam através de pontos eletrônicos⁵ a base musical executada por um piano que era isolado acusticamente atrás dos sets de filmagem. Os atores ditavam o tempo da música através das suas interpretações e os outros instrumentos da orquestração

⁴ HAYES, Simon. *Gravando Os Miseráveis*, pág 8, Revista 695 Quarterly, inverno 2013.

⁵ Pequenos dispositivos de escuta colocados dentro da orelha do ator

foram colocados posteriormente na mixagem final, obedecendo a voz dos atores capturada ao vivo pelo som direto do filme.

A dificuldade da gravação sonora da performance dos atores só se intensificou pela complexidade da captação das imagens através de múltiplas câmeras em várias das cenas de multidão, com uma câmera enquadrando um plano geral e outra um plano detalhe de um ator. Com isso o uso de microfones aéreos, que proporcionam uma relação mais real com espaço filmado e sua sonoridade, ficou seriamente restrita, sendo o uso de microfones de lapela (colados ao corpo do ator) a única possibilidade, para a obtenção da captura voz/canto dos atores. O problema é que os microfones de lapela tem um diafragma reduzido, exatamente pela sua versatilidade de tamanho, e assim, segundo Hayes, eles tem uma inabilidade de segurar altos SPLs (Níveis de Pressão Sonora) algo inerente ao canto que pode ir desde a um sussuro ao gritar mais alto. A sua solução foi testar diferentes fabricantes e aquele que ficou mais perto de uma sonoridade mais aberta, menos compactada, foi o do fabricante dinamarquês DPA 4071 pois esse fabricante, segundo Hayes, não tem em mente somente a voz como foco principal, mas também instrumentos que precisam ser intimamente microfônados, segurando assim a pressão sonora que o canto humano pode oferecer (HAYES, 2013, p. 10).

Outra importante questão é que os microfones de lapela, geralmente, são colocados dentro da roupa do ator, sendo escondido do campo da imagem. Exatamente pelo filme ter um figurino de época, com tecidos muito grossos, Hayes se viu confrontado com a possibilidade de colocar os microfones não colados ao corpo, mas sim fora do figurino, visível em um plano de detalhe, a imagem da câmera. Assim ele eliminaria a possibilidade de abafamento do sinal e do roçar das roupas na cápsula do microfone. A mágica de desaparecimento dos microfones de lapela seria feita na pós-produção visual do filme:

I intended to take advantage of advances in CGI⁶ to allow greater freedom in microphone placement. I proposed working closely with the costume department and obtaining swatches of matching fabric that might be used to cover the microphone mount. A small cut in the exterior of the costume would permit mounting the mike on the outside and a camouflaging piece of matching fabric would make it inconspicuous. Since the mikes would be attached using DPA's recommended mount, and since no fabric would touch the grill, the application

⁶ CGI - Computer Generated Images

should be noise-free. Although the mike would be clearly visible to the human eye, on a wide shot and on a moving costume, it would be very difficult to see, and on a tight shot it would actually be beneath the bottom of the camera's frame line. For the medium shots we would rely upon advances in VFX⁷ technology to paint out the mikes. So whereas at the end of a normal filming project the post production team sit down and have an ADR⁸ spotting session, for Les Mis they had a mic spotting session where it was identified which mics were visible and had to be painted out in post. (HAYES and McCANN, 2012, número 12, pág 2).

Todos esses elementos internos ao processo de captação de som direto das cenas só puderam ter a sua qualidade reconhecida na trilha sonora do filme porque também houve um enorme preparo da produção do filme em favorecimento da amenização de qualquer elemento externo que pudesse quebrar a cadeia que estava sendo montada. Filmado em Londres, nos estúdios Pinewood, todo o set foi otimizado para produzir o menor barulho possível para não inviabilizar a gravação das performances: telhados foram cobertos com material emborrachado, máquinas de vento foram colocadas fora do estúdio com o vento sendo filtrado por dutos flexíveis, mantas de som eram colocadas no chão para amenizar reverberações quando o plano da imagem permitia, chegando até a colocar sapatos de borracha nos cascos dos cavalos (HAYES and McCANN, 2012, pág 3). Some-se a isso a necessidade de encontrar 20 frequências livres para que os microfones sem fio dos atores não tivessem problemas de intermodulação⁹, 5 estações de retorno para comunicação interna entre diretor/ator/pianista, chegando a ter 70 pontos eletrônicos espalhados pelo set e ainda contando com 2 microfones Schoeps Super CMT-5U na vara e mais outro microfone estéreo Neumann RSM 191 para ambientação. Tudo gravado sem compressão, nas amostragens 24bits/48KhZ, diretamente em um Deva 16 e outro Deva 5, somando 24 pistas isoladas (HAYES, 2013, p. 12).

Esse planejamento de algo nunca antes tentando sonoramente enfatiza o lado criativo do Técnico de Som Direto e se mostrou decisivo na obtenção da intensidade dramática pretendida pelo diretor. Com todas as variáveis tecnológicas testadas e cobertas, os atores estavam aptos a exercitar suas extensões sonoras como achavam melhor, dando o ritmo da música e criando uma experiência sensorial única.

⁷ VFX - Visual Effects

⁸ ADR - Automatic Dialog Replacement

⁹ Embaralhamento do sinal de áudio com outras frequências.

3. A voz que pertence a um corpo

Murray Schafer no seu livro *O Ouvido Pensante* (1986) lança o termo esquizofonia, a separação entre o som e sua fonte emissora, utilizando esta "palavra nervosa para dramatizar o efeito aberrativo deste desenvolvimento do século XX"¹⁰. Trazendo esse conceito para o audiovisual, em especial a interpretação dos atores em obras ficcionadas, essa ruptura pode ocasionar uma tensão no código de desejo por parte do realizador em envolver o espectador na expectativa de uma representação natural da realidade proposta. Essa ruptura ocasionada ora pela dublagem¹¹, ora por uso de sons não diegéticos, altera a percepção da performance do ator, podendo ser deliberadamente escolhida para causar uma devida estranheza que o diretor pretende para uma cena, ou para um filme.

Na representação do cinema clássico narrativo é relevante que o espectador associe a voz do ator ao corpo que ele representa. Dessa maneira ele aceita o acordo proposto pela direção do filme e pode estabelecer vínculos com o real para se entreter e sonhar. Nesse aspecto Simone Pereira, citando Roland Barthes, quando esse estende o conceito do grão da voz, nos aponta para:

A diferenciação esboçada entre língua/palavra – como o componente verbal da fala – e a voz, como sendo a pura expressividade do corpo. A voz como substância específica da comunicação, para além das palavras e da linguagem verbal, numa valorização dos significados corporais dos atos comunicativos. Barthes atribui importância ao significado deste “grão da voz” presente em toda fala/canto desvinculados da palavra, procurando desvendar como ocorre a escuta da voz, tomando-a em sua especificidade, não vinculada exclusiva e necessariamente ao significado verbal. (PEREIRA, 2012, p. 1).

O uso desses códigos de representação da voz de pessoas reais que interpretam "personagens" é a chave para a aceitação do jogo cênico proposto pela direção do filme ao espectador. Essa voz pode não ter significado verbal, como propõe Barthes, mas está vinculada a um corpo e é com esse corpo multi-interpretado que se estabelece o desejo da realidade dentro do plano idílico que o audiovisual delinea.

¹⁰ SCHAFFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1992.

¹¹ Gravação posterior a imagem do som da cena.

No estabelecimento desses códigos interpretativos tem-se que levar em conta vários fatores extra sonoros que influenciam, seja temporariamente ou de maneira mais marcada, a aceitação da voz que emana do corpo representado na tela: a compreensão do conteúdo apresentado, a acuidade sonora para ouvir e interpretar o som que emana do filme e a disposição de aceitar o jogo interpretativo (em especial no gênero musical que busca uma interpretação "cantada" do mundo). É o que José Cláudio Castanheira aponta na sua investigação material da experiência sonora no cinema e o que ele chama da necessidade de um estudo dessas novas relações que "interferem, não apenas em como se cria o som do cinema atual - mas também em como nossa sociedade lida com os signos visíveis e invisíveis do mundo contemporâneo" (CASTANHEIRA, 2006, p.94).

O gênero musical pede ao espectador uma representação diferenciada da realidade. Diferente da atuação convencional de um personagem que interpreta alguém através de palavras e gestos, não é costumeiro, apesar de possível, na "vida real", que alguém, em um determinado momento da narrativa de um filme, escutando uma música que não faz parte do espaço diegético da ação, comece a cantar e dançar, sem nenhum motivo aparente para isso. O código do gênero musical traduz essa possibilidade ao espectador sendo algo apreciado pela destreza dos personagens em cantar, dançar, sapatear, produzindo estrelas que até hoje são lembradas por suas performances como Fred Astaire, Gene Kelly, Cid Charisse, entre várias outras. O próprio gênero se ramificou ao longo dos anos em inúmeras vertentes desde o experimentalismo de Lars Von Trier em *Dançando no Escuro* (2000) com Bjork e sua música eletrônica, ao intenso mix melódico de Baz Luhrmann em *Moulin Rouge* (2001). Mas toda essa evolução do gênero não modificou a essencial convenção de que se escuta um corpo que se expressa através de gestos e voz, dotando essa voz de uma interpretação musical da sua realidade de vida.

Em *Os Miseráveis* estamos diante de uma representação clássica de um musical e de todos dos signos que ele traduz.

Este modelo de uso do som caminha junto com sua "diegetização" (tudo o que diz respeito ao mundo representado), recorrendo, segundo Claudia Gorbman (1987:73), a certos princípios bem definidos, entre eles: a "invisibilidade", em que o aparato técnico da música não diegética não é visível; a "inaudibilidade", o uso da música subordinada às imagens para criar uma ilustração ou uma atmosfera correspondente à situação dramática; e o respeito à "continuidade" e à "unidade" da narração, com o

uso da repetição do material musical (com o chamado "leitmotiv" ou motivo condutor – um desdobramento da criação de Wagner na música, em que temas melódicos recorrentes são associados a situações dramáticas, sentimentos ou ações de personagens) e da instrumentação com o intuito de auxiliar a construção da unidade formal e narrativa. (CARVALHO, 2005, p 3).

A diferença especial, no caso de *Os Miseráveis*, é que não foi o uso clássico da voz que canta para o mundo mas estar essa voz diretamente ligada a um corpo não só buscando a perfeição de timbres, ritmos, entoações mas muito mais buscando as imperfeições de pausas e reflexões que traduzem uma hiper-realidade que ligam esse corpo a essa possível voz. Nesse aspecto acredito que a proposta musical do filme relaciona-se ao conceito de canto amador de Claudia Gorbman onde ele aponta situações dramáticas, fora do gênero musical, que personagens utilizam do canto para alcançar zonas de conforto, "feito com o som sincronizado com índices adequados de realismo espacial, e sem o apoio mágico de uma orquestra" (GORBMAN, 2012, p.23). Ela enxerga a potencialidade narrativa desse canto amador, como um "desnudar da alma" auxiliando no desenvolvimento da compreensão dramática do personagem que "assume o risco e proclama o amor em canção":

Em muitos casos, são as imperfeições na voz - com respiração, vacilante e trêmula, notas falsas, cantando fora da faixa confortável, pausas, letras esquecidas ou erradas - que nivelam amadorismo com autenticidade, e que fazem do canto uma expressão natural e sincera do personagem. (GORBMAN, 2012, p.26).

Dentro da instrumentalização dos códigos de representação que as perfeições e imperfeições das performances dos atores em *Os Miseráveis* apresentam, outro conceito muito importante é o de território sonoro (TS) e o que ele traduz:

Um TS não existe de antemão, ele se constrói e é fabricado, levantando muros sônicos, que podem proteger, mas também aprisionar. A dinâmica do ritornelo, de territorializar e desterritorializar o som, está imbricada na produção dos TS. O fator de Territorialização (FT) que o som exerce delimita o lugar seguro da casa que nos protege do caos. Por outro lado, o Fator de Desterritorialização (FD) nos faz sair de uma condição de escuta confortável, gerando movimento para além dos modos sonoros que oferecem proteção e segurança. Um TS está sempre prestes a se desterritorializar. Diferente de matérias de expressão, o som possibilita essa fragilidade do território com maior intensidade. A qualquer momento, um sinal pode fazer desmoronar muros sônicos levantados. Podemos pensar, como exemplo, a escuta da sala de concerto. Qualquer chiado, como o da poltrona ao lado, pode nos tirar do território seguro obtido pela entrega à música, que foi sendo construído. (OBICI, 2008, p.100).

Dessa maneira quando junta-se o canto amador do personagem, mesmo sendo ele

estabelecido por canções escritas para a cena, ao território sonoro gerado que pertence a esse personagem, captado pelo som direto no momento da sua interpretação, o código de representação do gênero musical é alargado por estar incorporando o ato de atuar com o canto e não somente mimetizando algo já pré-gravado.

4. Considerações finais

Escutamos de maneira distinta uma mesma música que foi executada e gravada em estúdio a sua performance ao vivo, em um show. A dureza fria que a faixa gravada e executada metricamente no estúdio é substituída pelo frescor orgânico que a condição do ao vivo produz. Lógico que alguns artistas, especialmente aqueles não tem a dinâmica de voz para cantar ao vivo, apenas reproduzem o playback das suas próprias interpretações ao vivo, situação bem comum em grandes shows com muita pirotecnia e efeitos. Os artistas mais interessantes são aqueles que conseguem produzir, diferenciadamente, uma sonoridade no estúdio e outra ao vivo, utilizando de pausas que traduzem a veracidade do momento, tornando única aquela performance. José Miguel Wisnick nos chama atenção para esse uso da pausa:

O som é o produto de uma sequência imperceptível de impulsos e repousos, de impulsos e quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração. Em outros termos, podemos dizer que a onda sonora é formada por um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua esse sinal. Sem esse lapso, o som não pode durar, nem começar. Não há som sem pausa. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som. (WISNIK,1989, p.18)

No caso de *Os Miseráveis* a pausa tem importância fundamental em retirar a música cantada do lugar onde foi produzida - o estúdio - e trazê-la para o plano do real, representado pela tela do cinema. É nesse jogo representativo, gravado ao vivo, que encontra-se a força sonora dos atores que interpretam os personagens do filme: eles ditam com as suas pausas, seus momentos de reflexão, suas imperfeições, a dinâmica das cenas do musical. Como que numa performance amadora eles se apropriam das músicas trazendo para o seu próprio território de conforto e as interpretam com todas as colorações que somente uma expressão ao

vivo pode oferecer ao espectador, gerando uma polifonia de leituras e instituindo um marco dentro do gênero musical do cinema.

Referências

CASTANHEIRA, José Cláudio. **A presença do som: proposta para uma investigação material da experiência sonora no cinema.** Revista Contemporânea, nº 6, 2006.

GORBMAN, Claudia. **O canto amador.** COSTA, Fernando Morais da. SÁ, Simone Pereira de. Som + Imagem. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

_____. **Unheard Melodies, narrative film music.** London-Bloomington: BFI, University Press, 1987.

HAYES, Simon. **Gravando Os Miseráveis.** Revista 695 Quarterly, inverno 2013.

HAYES, Simon and McCANN Gerard. **Os Miseráveis.** Revista Audiomedia, 2012, número 12.

OBICI, Giuliano. **Condição da escuta - mídias e territórios sonoros.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PEREIRA, Simone. **Sobre a possibilidade de escutar o Outro: voz, world music, interculturalidade.** E-compós, Brasília, v.15, n.2, maio/ago, 2012.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante.** São Paulo: UNESP, 1992

SILVA, Márcia R. Carvalho. **De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons do cinema.** Núcleo de Pesquisa 07 – Comunicação Audiovisual, do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 05 a 09 de setembro de 2005

WISNIK, J.M. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989