

Frederico Flores da Silva

DESENHO DE SOM NARRATIVO:

Uma abordagem interpretativa da trilha sonora do filme Apocalypse now

Curitiba - 2009
Frederico Flores da Silva

DESENHO DE SOM NARRATIVO:

Uma abordagem interpretativa da trilha sonora do filme Apocalypse now

Monografia apresentada como requisito
parcial para a conclusão do curso de
Música - Produção Sonora, Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes.
Universidade Federal do Paraná.

Professor Orientador: Prof. Dr. Norton Dudeque

Curitiba - 2009

" Uma coleção de discos e fitas pode conter informações de culturas e períodos históricos completamente diversos, que pareceriam, a qualquer

peessoa de outro século que não o nosso, uma
justaposição surrealista e sem sentido"

Murray Schaffer em *A Afinação do Muni*

SUMÁRIO

A tabela de conteúdo está vazia porque nenhum dos estilos de parágrafo selecionados no Inspetor de Documento está sendo usado no documento.

Lista de tabelas

Tabela 1: Principais eventos na trilha da cena <i>Esperando em Saigon</i>	21
Tabela 2: Principais eventos na trilha da cena <i>Dossiê de Kurtz</i>	26
Tabela 3: Principais eventos na trilha da cena <i>Ponte Du Lung</i>	33

Resumo

Este trabalho é uma investigação a respeito das práticas envolvidas da concepção da trilha sonora cinematográfica e como esta exerce uma função narrativa no filme *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. Utilizando-se de entrevistas e artigos publicados sobre o filme, e os conceitos apresentados por teóricos como Eisenstein, Rick Altman e o próprio Walter Murch, foram apresentadas as relações feitas entre os sons e as imagens, e quais recursos técnicos foram utilizados para realizar o desenho de som.

Abstract

This paper presents an historical investigation concerning soundtrack's general concepts and its narrative function in the movie *Apocalypse Now* by Francis Ford Coppola. Using interviews and published articles about the movie, and the concepts presents by theorics like Eisenstein, Rick Altman, and Walter Murch himself, it has been indicate the relationship between sounds and images and the technical resources which made it possible to design the sound.

Apresentação

A iniciativa de realizar este trabalho partiu primeiramente do interesse pessoal sobre o cinema e, especificamente, as trilhas sonoras, que apesar do seu poder de expressão, não parecem estar recebendo a devida atenção por parte dos produtores, quando realizam seus filmes. O som sempre influenciou a maneira como as histórias são contadas no cinema. Mesmo na época do cinema mudo, quando a música era executada ao vivo nas salas, o som influenciou com a sua ausência, obrigando os cineastas a desenvolverem uma linguagem visual que representasse o universo sonoro. Durante todos os anos de desenvolvimento tecnológico, houveram poucos aqueles que souberam explorar os sons em seus filmes, e *Apocalypse Now* segue até hoje como a melhor aventura cinematográfica feita com essas frequências de 20 a 20.000 ciclos por segundo.

Para esta pesquisa foi utilizado todo tipo de material disponível sobre o filme. Entrevistas com Walter Murch e Francis Ford Coppola publicadas em diferentes meios, artigos acadêmicos sobre o filme e literatura especializada, que também foi referência para fundamentar os conceitos sobre cinema.

Se durante este trabalho foi tomado algum ponto de vista pessoal, a respeito da interpretação dos significados dos sons dentro do filme, o que se pretende demostrar, é que ali há um significado

a ser interpretado. E ao fim, o que se espera é contribuir com a discussão a respeito uso som de forma narrativa (e não apenas realista¹) dentro da obra cinematográfica.

¹ "Todo o trabalho do cinema clássico e de seus subprodutos visou, portanto, espacializar os elementos sonoros oferecendo-lhes correspondentes na imagem visual, o que garante uma combinação reduntante e simplista. Esta concepção de trilha sonora respeita a linearização da narrativa e de seu impacto dramático para a obtenção dos efeitos realistas e da mobilização emocional do espectador. Além disso, impõe o predomínio da voz sobre os outros elementos sonoros." CARVALHO, Márcia. *A trilha sonora do Cinema: Proposta para um "ouvir" analítico*. Revista Calígrama. São Paulo: USP, vol.3, n. 1, janeiro-abril de 2007.

1. Introdução

Este trabalho explora o uso narrativo do som no cinema, aprofundando-se na concepção da trilha sonora do filme *Apocalypse Now*² (1979) de Francis Ford Coppola. Por trilha sonora compreende-se um sistema sonoro expressivo que integra expressão oral, música, sons e silêncio³.

O desenvolvimento deste trabalho será em duas seções, primeiramente uma introdução a respeito do som no cinema que esclareça as principais questões envolvidas na produção da trilha sonora de um filme e em seguida uma análise conceitual e prática da montagem sonora do filme *Apocalypse Now*, expondo o seu contexto histórico e técnicas empregadas.

Desde a sua invenção, o cinema foi apresentado ao público com algum tipo de acompanhamento sonoro⁴, porém foi depois que os principais estúdios de Hollywood adotaram o sistema fotoelétrico para embutir som no filme, e esse se tornou um padrão de sincronização entre imagem e som, que os teóricos passaram a discutir sobre o assunto. Contrários a febre inicial do chamados "filmes falados" que simplesmente reproduziam todos os sons gravados na hora de filmar a cena, aproximando o cinema do teatro, e comprometendo a linguagem visual que havia sido desenvolvida durante os anos do cinema "mudo", alguns apontaram a necessidade de se pensar o som independentemente das imagens. Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov escreveram em seu Manifesto Sonoro: "O som, tratado como um novo elemento de montagem (como um fator divorciado da imagem visual), irá inevitavelmente introduzir novos significados de enorme poder para a expressão".⁵

Logo vieram soluções que apontariam os novos rumos do cinema sonoro, a começar pelo marco do expressionismo alemão, o filme *O Vampiro de Dusseldorf*⁶ (1931), considerado o primeiro filme a utilizar o som dramaticamente⁷, em que o diretor Fritz Lang utiliza um motivo

² Direção: Francis Ford Coppola

³ BARBOSA, Alvaro. *O Som em ficção cinematográfica*. Universidade Católica Portuguesa. www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf. Acessado em 9 de Outubro de 2009.

⁴ CAVALCANTI, Alberto. *Sound in films*. em: WEIS, ELISABETH e BELTON (Org). *Film Sound: Theory and Prattice*. New York. Columbia University Press, 1985; p. 98.

⁵ EISENSTEIN, PUDOVKIN, ALEXANDROV. *A Statment*. em: WEIS, ELISABETH e BELTON (Org). *Film Sound: Theory and Prattice*. New York. Columbia University Press, 1985; p. 83.

⁶ Direção: Fritz Lang.

⁷ MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-imagem no cinema*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003. p. 143.

musical assoviado pelo personagem do assassino para representá-lo, sem a necessidade de sua imagem, assim expandindo o campo visual no imaginário do expectador.

"O som sincronizado dentro do filme mudou radicalmente o cinema, "a estabilização da velocidade de projeção, feita necessária pela vinda do som, teve conseqüências que foram além do que qualquer um poderia ter previsto. O tempo filmico não era mais um valor flexível, mais ou menos transposto dependendo do ritmo da projeção. O tempo ganhou um valor fixo; O cinema sonoro garantiu que x segundos na edição teriam a mesma duração na exibição. No cinema mudo uma tomada não tinha uma duração interna exata; folhas balançando ao vento ou ondas na superfície da água não tinham uma temporalidade absoluta ou fixa. Cada sala tinha uma certa margem de liberdade em ajustar a velocidade da projeção. Não é coincidência que a mesa de editar motorizada com sua velocidade padrão (a moviola), não tenha aparecido até a era do cinema sonoro."⁸

Em poucos anos após, a introdução desta nova tecnologia, toda a indústria cinematográfica adota o som sincronizado em suas produções, e nasce o conceito de montagem sonora que ganhará cada vez mais importância, enquanto são desenvolvidas as técnicas de gravação, edição e mixagem.

"Com o decorrer do tempo, o uso do som aliado à montagem filmica vai adquirindo graus maiores de sofisticação, na medida em que os sub-elementos constitutivos do som são destrinchados e trabalhados. Não somente as características de um som são "exercitadas" - timbre, altura, intensidade, etc. - , mas também os diferentes elementos sonoros - diálogos, música, ruídos/efeitos, ambiência - são combinados, contribuindo com novas e variadas possibilidades para a gramática filmica".⁹

Foi investigado no filme objeto de nossa pesquisa a capacidade que a sua trilha sonora tem de representar o universo internos dos personagens, complementar a narrativa da roteiro e expandir o campo imagético das cenas. Uma das características de *Apocalypse Now*, é que o seu editor sonoro, Walter Murch, também foi o editor das imagens, garantindo unidade de pensamento que favoreceu a rica concepção de contraponto entre as trilhas visual e sonora presentes no filme.

Coppola (diretor do filme) e Walter Murch, são representantes da primeira geração de cineastas, vindos da academia, a ingressarem na indústria americana. A forma inovadora de como a trilha de *Apocalypse Now* foi composta, em especial a importância atribuída aos ruídos, encontra alguns precedentes na história do cinema, porém

"mesmo depois da evolução tecnológica do som, o preconceito cultural contra o ruído continuava. Os elementos formadores da trilha sonora cinematográfica tradicionalmente seguiam funções específicas e obedeciam a uma ordem hierárquica (...)

⁸ CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press. p. 8.

⁹ MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-imagem no cinema*. São Paulo. Perspectiva. Fapesp. 2003. p. 110.

Walter Murch rompeu com essa tradição, fazendo com que qualquer estímulo sonoro pudesse servir para acentuar tanto o caráter verossimilhante como o caráter emocional da obra, seja ela música, ruído ou voz”.¹⁰

É também atribuído a Walter Murch o cunho da expressão *Sound Designer* (desenhista de som) para alguém responsável pela direção artística da concepção timbrística e formal dos sons de um filme.

Após a breve análise realizada neste trabalho, será possível compreender porque a trilha sonora de *Apocalypse Now* se tornou referencial na história do cinema, sendo considerada uma “escultura” feita de matéria sonora; gravada, processada, misturada e editada resultando em uma obra completa, que pode ser apreciada a parte das imagens do filme, e juntas, compõem umas das mais gratificantes experiências cinematográficas já registradas.

¹⁰ MENDES, Eduardo S. *Walter Murch: a revolução da trilha sonora cinematográfica*. São Paulo, Revista Significação. Annablume. Eca/USP. 2006. p. 192.

2. O Som no Cinema

2.1 Desenvolvimento Tecnológico

As primeiras projeções públicas de cinema foram acompanhadas pelos ruídos emitidos pelo projetor em funcionamento e, provavelmente as vozes da platéia, logo veio o acompanhamento musical dos fonógrafos. "O ruído do projetor se afigurava não só desagradável e perturbador, mas acentuava, de modo drástico, o desumano e mecânico do espetáculo (...) a música, pela magia que lhe é própria, conseguiu exorcizar a angústia dos espectadores".¹¹ Característica também das primeiras exhibições, como mais um recurso para entreter a platéia, eram os performáticos comentaristas, que chegavam inclusive a encenar diálogos para os personagens na tela¹². Conforme os filmes passaram a ser exibidos para públicos maiores, a voz de uma pessoa e a música dos fonógrafos não eram suficientemente volumosos para preencher toda a sala, logo, a figura dos comentaristas ficaria reservada às salas modestas das pequenas cidades e lugares onde havia a preocupação de assimilação do cinema, um produto importado, como no caso do Japão onde existiam comentaristas conhecidos como *Benshis*¹³. Com o aumento em capacidade de público das salas, surgiu a música ao vivo e conforme os filmes passaram a ser mais longos, o número de músicos evoluiu de um simples piano para pequenas orquestras (onde existiam recursos), que executavam temas que reforçassem o caráter emocional de cenas, motivos musicais específicos para cada personagem e improvisos acompanhando o ritmo do filme. Efeitos sonoros como sons de veículos, barulhos de animais e outros, eram reproduzidos utilizando um órgão elétrico com teclas especiais de efeitos, por instrumentos musicais e até por pessoas encarregadas especificamente da "sonoplastia" ao vivo, percutindo variados objetos.

¹¹ MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-imagem no cinema*. São Paulo. Perspectiva. Fapesp. 2003 p.27 .citando: ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte & Indústria*. São Paulo. Perspectiva. 2002.

¹² CAVALCANTI, Alberto. *Sound in films*. em: WEIS, ELISABETH e BELTON (Org). *Film Sound: Theory and Practice*. New York. Columbia University Press, 1985; p. 98.

¹³ MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-imagem no cinema*. São Paulo. Perspectiva. Fapesp. 2003. p. 26.

Diversos inventores tentaram criar um sistema que sincronizasse som gravado com as imagens projetadas. Douglas Gomery, em seu artigo *The Coming of Sound*¹⁴, expõe que houve tentativas com resultados significantes já em 1907, porém motivos comerciais adiaram o surgimento de um sistema aperfeiçoado para o final da década de 1920. O grande sucesso de crítica e público *The Jazz Singer*¹⁵ de 1927, que utiliza a tecnologia *sound-on-film*¹⁶ para sincronizar a trilha de som com as imagens, gerou uma rápida conversão nos estúdios, que em poucos meses se reformaram com isolamento acústico e aquisição de novos equipamentos, adotando o *sound-on-film* como a primeira tecnologia padrão do cinema sonoro, sendo esse considerado o marco do seu surgimento.

"A história inicial do som nos filmes é marcada pelas limitações dos microfones condensadores de carbono então usados. Não direcionais, frágeis, sensíveis ao vento e outros ruídos ambientes, necessitando de um estágio de amplificação muito próximo ao microfone, esses microfones requisitavam condições muito especiais. Prover essas condições influenciava também a gravação de imagens ¹⁷".

Como o som na tecnologia *sound-on-film* era registrado fotoelétricamente¹⁸, o desenvolvimento tecnológico que permitiria mais definição acompanhava também a qualidade técnica dos negativos de filmes, que deram um salto de qualidade na década de 1930. O avanço das técnicas de gravação e qualidade dos projetores das salas de exibição possibilitou cada vez mais ousadia na concepção das trilhas, que passaram a suportar mais sons ao mesmo tempo sem que tudo soasse uma grande confusão, porém, a verdadeira independência do som das imagens, pelo menos em termos técnicos, veio com as fitas magnéticas, disponíveis ao fim da segunda guerra mundial¹⁹, permitindo que um número infinito de fontes sonoras fosse registrado, editado e mixado. A partir da era magnética o cinema, a rádio e a indústria musical, compartilhavam o mesmo meio de registro sonoro, e o salto tecnológico passou a ser triplo. Logo, mesas de mixagem com multi-pistas e inúmeros recursos da engenharia sonora, estariam disponíveis permitindo que se elaborassem trilhas

¹⁴GOMERY, Douglas. *The Coming of Sound*. em: WEIS, ELISABETH e BELTON (Org). *Film Sound: Theory and Practice*. New York. Columbia University Press, 1985; p. 5.

¹⁵ Direção: Alan Crosland. Hoje reconhecido como o marco inicial do cinema sonoro.

¹⁶ Sistema fotoelétrico em que o som é registrado em negativo de filme óptico.

¹⁷ ALTMAN, Rick. *Evolution of Sound Technology*. em: WEIS, ELISABETH e BELTON (Org). *Film Sound: Theory and Practice*. New York. Columbia University Press, 1985; p. 46.

¹⁸ Ou seja, em filme fotográfico.

¹⁹ ALTMAN, Rick. *Evolution of Sound Technology*. em: WEIS, ELISABETH e BELTON (Org). *Film Sound: Theory and Practice*. New York. Columbia University Press, 1985; p. 46.

sem limites para a imaginação. Embora experimentos muito avançados já haviam sido feitos na era do som fotoelétrico, tanto em montagem, como em desenho sonoro. Por exemplo, a trilha do filme *Rapt*²⁰ de 1933, em que o compositor Arthur Hoérée antecipou práticas da música concreta (e do que viria a ser realizado no futuro do cinema) ao realizar uma elaborada edição sonora de trovões, estouros e outros sons (também pioneiro em utilizar sons reversos) para criar uma tempestade assustadora²¹. Este trecho pode ser conferido em vídeo no anexo. Revolucionárias também foram as chamadas peças de animação sonora, que eram sons criados a partir de desenhos e padrões geométricos nos negativos de filmes, feitos diretamente a mão ou fotografados, que ao serem interpretados pelo leitor ótico resultavam em sons completamente originais, sendo um precursor da síntese sonora e da música eletroacústica. No anexo está um pequeno documentário sobre Norman McLaren, pioneiro e difusor da animação sonora. Ainda na década 1930 o russo N.V. Voinov conseguiu com essa técnica reproduzir sinteticamente o prelúdio em C# menor de Rachmaninoff e Moments Musicaux de Schubert²², embora essa técnica tenha se mostrado muito precisa rítmica e tonalmente, a animação sonora parece ter sido usada majoritariamente para a trilha de desenhos e filmes abstratos. O uso de sons sintetizados para compor ruídos e música só foi realmente usado pelo cinema décadas mais tarde com o surgimento dos primeiros sintetizadores portáteis, sendo o filme *Apocalypse Now* uma referência em trilha musical sintetizada.

Como apontam alguns teóricos²³ a segunda revolução sonora do cinema foi na década de 1970 com a adoção do sistema *Dolby*²⁴ em filmes de Rick Altman e Coppola. Este sistema de redução de ruídos, que foi introduzido primeiramente na indústria musical, quando adaptado ao cinema elevou a trilha sonora a um nível de fidelidade praticamente impossível de ser distinguido da realidade. Com o uso do *Dolby* foram possíveis grandes variações de volume entre os sons, permitindo momentos de quietude alternados com grandes impactos sonoros. Também a ausência de chiado na reprodução da fita magnética, junto com as modernas salas isoladas e projetores silenciosos, introduziram pela primeira vez no cinema o verdadeiro silêncio.

²⁰ Direção: Dimitri Kirsanov. Ver anexo.

²¹ JAMES, Richard S. *Avant-Garde Sound-on-Film Techniques and their Relationship to Electro-Acoustic Music*. Oxford University Press. 1986.

²² JAMES, Richard S. *Avant-Garde Sound-on-Film Techniques and their Relationship to Electro-Acoustic Music*. Oxford University Press. 1986.

²³ SCHREGER, Charles. *Altman, Dolby and the Second Sound Revolution*. em: WEIS, ELISABETH e BELTON (Org). *Film Sound: Theory and Practice*. New York. Columbia University Press, 1985; p. 348.

²⁴ Sistema de redução de ruídos para fitas analógicas.

2.2 Desenvolvimento Conceitual

Como visto, o período conhecido como cinema mudo teve um rico acompanhamento sonoro, porém este pertencia às salas de exibição, e os diretores apesar de terem consciência de que sua obra seria exibida com música, alguns efeitos e talvez até vozes emitidas por atores atrás das telas, não tinham controle sobre o que o público iria ouvir, portanto, a linguagem filmica teve que ser desenvolvida completa independente desses sons.

O filme *Metropolis*²⁵ (1927) de Fritz Lang, teve uma trilha musical original para orquestra composta por Gottfried Huppertz e também redução desta trilha para piano solo destinada aos cinemas menores que não dispunham de orquestra. Mas mesmo no caso de uma grande produção como esta, o ambiente sonoro das salas era um complemento à experiência, da qual o filme não podia depender. No cinema mudo, os sons que integram o enredo, como um telefone a tocar ou uma sirene que perturba os funcionários de uma fábrica²⁶, são sugeridos por imagens. "O cinema mudo estabeleceu alguns procedimentos para exprimir os sons: o mais corrente era mostrar em plano próximo a imagem de sua fonte, sino, animal, instrumento de música - como um *insert* voltando periodicamente".²⁷ A necessidade de que o ambiente da cena seja "ouvido" dentro do espectador contribuiu com esta e várias outras técnicas de decupagem e edição para a linguagem do cinema. Estas, num primeiro momento do cinema sonoro, se viram ameaçadas pela febre dos "filmes falados", onde se reproduziam todos os sons do momento da gravação, em parte por não se ter ainda uma técnica para editar a trilha sonora, e também pelo grande número de diretores de teatro que invadiram os estúdios do cinema, com a idéia de que fazer filmes sonoros seria como filmar uma peça teatral, o que apenas evidenciou que a nova tecnologia precisava também de uma nova linguagem.

O surgimento do som na época em que o cinema vivia uma grande efervescência cultural deu origem a algumas das mais ricas considerações a respeito do uso do seu uso.

"Por Volta de 1929, o número de publicações dedicadas à teoria do cinema indica que uma significativa comunidade mundial considerava o cinema poderosa forma de arte. Estetas apareceram por toda a parte para debater a nova direção que o cinema deveria tomar

²⁵ Direção: Fritz Lang

²⁶ Exemplo presente no filme: A Greve, de Sergei Eisenstein.

²⁷ MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-imagem no cinema*. São Paulo. Perspectiva. Fapesp. 2003. p. 47; citando CHION, Michel. *Le Son au Cinema*. Paris, Chiers du Cinema. Editions de L'Etoile. 1994. p.25.

depois que o som perturbara seu equilíbrio. Todo esse debate ocorreu numa atmosfera definitivamente formativa.

Paradoxalmente, a chegada do som parece marcar o declínio da grande era da teoria formativa do cinema. No entanto, por volta de 1935 já era considerado certo em quase todos os círculos cultos que o cinema era uma arte, independente de todas as outras artes, mas tendo em comum com elas o processo de transformação através do qual um assunto banal torna-se uma declaração eloqüente e brilhante".²⁸

Se os experimentos com som no início do cinema sonoro anteciparam algumas práticas e acabaram influenciando a música do modernismo, a partir da era da fita magnética seriam conceitos da música concreta e eletroacústica que mudariam a forma como eram concebidas as trilhas sonoras de cinema, atenuando a tradicional distinção entre música, fala e ruído, quando os sonoplastas passaram a se perguntar;

"É o grito fala ou ruído? É a música eletrônica ruído também?" No filme *Psicose*²⁹ (1960), quando a mulher grita, nos esperamos ouvir uma voz mas ao invés disso ouvimos violinos "gritantes".³⁰

O músico Pierre Schaeffer, conhecido como pai da música concreta, esteve envolvido com som de rádio e cinema e publicou ainda em 1946 uma série de três artigos na revista *Revue du Cinema* sobre "o elemento não visual do cinema", onde ele fez uma representação gráfica da trilha de ruídos em função do tempo, uma espécie de partitura para os ruídos (junto com diálogos e música), e comenta sobre a importância da elaboração de sons inéditos contra o costume de usar sons provindos de bancos sonoros, que era a prática da época³¹. Alguns anos mais tarde o seu conceito de objeto sonoro publicado em o *Tratado dos Objetos Musicais*, se tornou referência para a montagem sonora narrativa.

"Existe objeto sonoro quando eu tiver completado, ao mesmo tempo materialmente e espiritualmente, uma redução ainda mais rigorosa que a redução acústica, Não apenas me restrinjo às informações fornecidas pelo meu ouvido (materialmente, o véu de Pitágoras seria suficiente para obrigar-me a isso), mas tais informações já dizem respeito apenas ao evento sonoro em si mesmo. Não procuro mais, por seu intermédio, obter informações sobre outra coisa (o interlocutor e o seu pensamento). É o próprio som que eu visto, é a ele que identifico".³²

²⁸ ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema sonoro: Uma introdução*. Rio de Janeiro. Zahar editor. 2002. p. 23.

²⁹ Direção: Alfred Hitchcock.

³⁰ BORDWELL and THOMPSON. *Fundamental Aesthetics of Sound*. em: WEIS, ELISABETH e BELTON (Org). *Film Sound: Theory and Practice*. New York. Columbia University Press, 1985; p. 186.

³¹ SCHAEFFER, Pierre. *L'élément non visual au cinéma*. Revue Du cinema.Paris. Zed. 1946 p 45.

³² SCHAEFFER, Pierre. *Tratado do Objetos Musicais*. Brasília. Edunb.1993. p. 242.

O que levou Walter Murch, Coppola e os outros cineastas de sua geração a proporem uma nova maneira de se pensar o som no cinema, concebendo toda a trilha sonora (e não apenas alguns momentos) cheia de significados nos timbres dos ruídos e na escolha de qual sons serem incluídos ou não (rompendo com a tradicional abordagem verossimilhante), tem a ver com a influência que as escolas de cinema exerceram sobre a indústria³³. Esta presente em seus filmes a bagagem cultural das experimentações que vinham sido realizadas nas trilhas de filmes independentes e acadêmicos. O surgimento de cursos específicos, dentro das universidades, permitiu o contato com professores que participaram do círculo de discussões que existiu na época da consolidação do cinema sonoro, influenciando suas futuras aulas de uma maneira sonoro-consciente, logo, despertando em muitos de seus alunos a vontade de elevar a produção sonora da indústria a um novo patamar.

2.3 Walter Murch e *Apocalypse Now*

Sabe-se que *Apocalypse Now* é um dos filmes mais importantes da história do cinema, pela sua qualidade técnica, contexto social, aprovação da crítica e sucesso de público. Tudo isso graças ao excelente trabalho de todos os profissionais envolvidos. O cinema é um tipo de arte industrial, envolve muitas pessoas e investimento. Porém, a maior inovação de *Apocalypse Now* está na sua trilha sonora. Foi o primeiro filme a apresentar o som distribuído em 5 canais (mais uma caixa de sub-graves) dentro da sala de exibição. Este formato, hoje um padrão da indústria, propicia uma grande imersão do espectador no filme, mas para tanto requer muito mais dedicação na concepção da trilha sonora.

Walter Murch trabalhou cada ruído do filme de uma maneira especial, gravando ou sintetizando os sons, com as últimas tecnologias da época, utilizando tempo e recursos encontrados em raríssimas produções do cinema;

“Eu fui muito influenciado pela música concreta quando a conheci aos 10 anos de idade, e fiquei completamente encantado pela ideia de que você poderia fazer música a partir de sons. O que desde então tem sido uma constante influência sobre todo o meu trabalho. Mas os filmes que eu havia feito antes de "Apocalypse Now" tinham sido todos em mono ("American Graffiti", "A Conversação"). Aqui não era apenas um filme estéreo, mas todo um

³³ Walter Murch é graduado na escola de Artes Liberais da Universidade de Johns Hopkins e também na escola de cinema da USC (Universidade do Sul da Califórnia). Coppola estudou cinema na UCLA (Universidade da Califórnia de Los Angeles)

novo formato³⁴. Foi como saltar de uma tribo da idade da pedra para o meio de Wall Street”.³⁵

Declarou Walter Murch em uma entrevista, na qual ele também explica que devido às adversas condições de filmagem, todo o som do filme foi criado e adicionado depois, uma prática que também foi posteriormente adotada pela indústria.

“Apocalypse Now retrata o poderoso impacto que a guerra teve na consciência americana (...) a sensação de estar imerso no campo de guerra é tão vívida e convincente que é como se nos estivéssemos assistindo um filme sobre este tema pela primeira vez.”³⁶. Isto é resultado das inovações conceituais e tecnológicas que só foram possíveis porque o filme foi produzido na produtora independente criada pelo próprio Coppola, a Omni Zoetrope. Qualquer grande produtora de Hollywood não daria tanta importância e crédito para a trilha sonora. O processo de criação e implementação de um avançado sistema de edição de som é contado por Walter Murch em seu artigo “*Stretching sound to help mind see*”:

"Em 1969 eu fui contratado para criar os efeitos sonoros e mixar *The Rain People*, um filme escrito, dirigido e produzido por Francis Ford Coppola. Ele era um recém formado na escola de cinema, como eu, e nos estávamos ansiosos para fazer filmes profissionalmente na maneira como fazíamos na escola. Francis achava que o som de seu filme anterior, *Finian's Rainbow*, tinha sido prejudicado pela burocracia e inércia tecnológica dos estúdios, e ele não queria repetir aquela experiência. Ele também sentia que se ficasse em Los Angeles não seria capaz de produzir o tipo de filme independente que ele tinha em mente. Então ele, seu colega de classe George Lucas, eu, e nossas famílias, nos mudamos para São Francisco para dar início a Omni Zoetrope. E o primeiro item na agenda era a mixagem de *The Rain People* no inacabado escritório em um velho galpão na rua Folsom. Dez anos antes isto seria impensável, mas a invenção do transistor mudou as coisas tecnologicamente e economicamente de tal maneira que parecia natural que Francis com 30 anos de idade fosse para a Alemanha comprar, quase que a vista, um equipamento de mixagem e edição da K.E.M. em Hamburgo, e me contratar, então com de 26 anos, para usá-la.(...). Desde o seu início a idéia da Zoetrope era de evitar o departamentalismo que era um subproduto da complexidade da tecnologia sonora, que costumava colocar os *mixadores* contra as pessoas que criavam os sons. (...). Nós sentimos que não havia razão para que a pessoa que desenvolve-se a trilha sonora não pudesse também mixala, e que o diretor pudesse conversar com ela, o desenhista sonoro, sobre o som do filme da mesma maneira com que ele conversava com o diretor de fotografia sobre a aparência do filme.”³⁷

³⁴ Em *Apocalypse now* o som foi dividido entre três caixas de som a trás da platéia (uma na esquerda, uma ao centro e uma a direita), duas caixas frontais (uma a esquerda e outra a direita) e uma caixa de reforço de frequências sub-graves, ao centro, sob a tela.

³⁵ SRAGOW, Michael. *A conversation with Walter Murch* <http://archive.salon.com/ent/col/srag/2000/04/27/murch/index.html>. Data de acesso: 25 de junho de 2009.

³⁶ KINDER, Marsha. *The Power of Adaptation in "Apocalypse Now"*. Film Quarterly. Vol 33. No.2. University of California Press.

³⁷ MURCH, Walter. *Stretching Sound to Help the Mind See*. <http://filmsound.org/murch/stretching.htm>, data de acesso: 25 de junho 2009.

A sequência de sucessos de crítica e público produzidas pelo Zoetrope, como *O Poderoso Chefão*³⁸ (1972) e *A Conversação*³⁹ (1974), deram credibilidade para Coppola se aventurar no seu mais ambicioso projeto que foi *Apocalypse Now*, que já vinha sendo arquitetado desde a criação da Zoetrope.

O argumento original foi escrito por John Milus em 1969, e é uma adaptação da história do livro *Coração das Trevas*, para a guerra do Vietnam. A inspiração do título do filme veio de um mote popular, geralmente escrito em camisetas no fim da década de 1960, *Nirvana Now*⁴⁰. O filme foi filmado nas Filipinas, pelas suas florestas semelhantes as do Vietnam, e a possibilidade de reduzir custos. Porém, a sua produção atrasou em 3 anos devido a diversos contratempos que quase levaram Coppola a loucura e a sua produtora a falência. A história da produção do filme, vista do ponto de vista pessoal do diretor, pode ser vista no documentário *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*⁴¹. O resultado das filmagens levou dois anos para ser editado por Walter Murch e sua equipe, sendo 1 ano para a edição de imagens e 1 ano para a trilha sonora.

Em seu livro, *Num Piscar de Olhos*, Walter Murch explica porque *Apocalypse Now* levou tanto tempo para ser editado;

“Quanto mais material houver para trabalhar, mais alternativas tem de ser consideradas, uma vez que um maior leque de opções exige naturalmente mais tempo de consideração. Isso é verdade para qualquer filme com uma média alta de material filmado, mas no caso particular de *Apocalypse Now* o problema foi maior pela função da temática delicada de que tratava, de uma estrutura cuidadosa e original, das inovações tecnológicas em todos os campos e da obrigação que todos os envolvidos sentiam de fazer o melhor trabalho de que eram capazes.”⁴²

A primeira versão do filme foi apresentada no festival de Cannes, como uma obra inacabada, em seu discurso Coppola disse não se tratar de um filme sobre o vietnam, mas sendo “o próprio Vietnam”. Em 2000 a equipe se juntou novamente para realizar uma nova edição do filme, com 40 minutos a mais de duração, chamada de *Apocalypse Now Redux*, é sobre esta versão que é realizado este estudo.

³⁸ Direção: Francis Ford Coppola

³⁹ Direção: Francis Ford Coppola

⁴⁰ COWIE, Peter. *Coppola*. New York: Da Capo Press. 1991

⁴¹ Direção: Fax Bahr, George Hickenlooper e Eleanor Coppola.

⁴² MURCH, Walter. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2004. p.16.

3 Trilha Sonora de *Apocalypse Now*

3.1 Relação entre Som e Imagem

Tendo situado historicamente, alguns detalhes técnicos e conceituais da trilha sonora de cinema na primeira seção deste trabalho, agora será lançado um olhar específico sobre a trilha sonora do filme *Apocalypse Now*. Sendo o cinema uma forma de arte constituída de fotografia, música, artes plásticas e teatro, não se pode isolar essas partes e estudá-las de forma independente, porque, é nessa coletividade de informações (que alguns autores chamam de contraponto) onde está a sua própria característica, uma forma de arte coletiva. A abordagem aqui será do ponto de vista da narrativa, concentrando nas relações que são feitas entre a trilha sonora, as imagens e o roteiro. Por trilha sonora, compreende-se todas as informações sonoras, que assim como os constituintes do

cinema como um todo, também não devem ser analisadas isoladamente, enquanto a sua expressividade tenha sido concebida no conjunto desses elementos, sendo assim:

"O sistema expressivo sonoro integra quatro variantes: expressão oral, música, sons e silêncio.

a) Expressão oral - Saussure (1916) concebe a palavra como um signo que une um conceito e uma imagem acústica. Para o autor, as relações que o signo mantém com a realidade são absolutamente convencionais. No entanto, interessa também destacar os fenómenos paralinguísticos que se produzem na realização dos actos de fala - entoação, inflexões, modulações de voz.

b) Subsistema de música - Integra uma diversidade de timbres próprios dos instrumentos (acústicos, electro-acústicos e electrónicos) e da voz humana. A música introduz uma subjectividade emotiva, evoca o não discursivo, o não figurativo. "O seu modo de significação é pansémico, quer dizer, admite tantos significados possíveis quantos os ouvintes que a escutam" (Cebrián Herreros, 1995: 361).

c) Subsistema de sons - Integra os sons não icónicos (usualmente designados ruídos), pois não permitem identificar qual a fonte que os emite, e os sons icónicos, os quais produzem uma imagem acústica que remete para uma determinada realidade. Os sons distribuem-se ao longo do que poderíamos chamar uma escala de iconicidade; "o som icónico sobrepõe-se às falas e às línguas (...) Está integrado por signos auditivos dimanados dos objectos, animais e pessoas nos seus movimentos e acções. Aporta um elevado grau de iconicidade à informação" (idem: 363).

d) Subsistema do silêncio - Entendemos por silêncio a sensação de ausência de som, um efeito perceptivo que se produz por um determinado tipo de formas sonoras. O efeito-silêncio é, por vezes, carregado de significação. Rodriguez Bravo (1998: 153-154) distingue três usos expressivos:

1 - Uso sintáctico - Quando os efeitos-silêncio se utilizam para organizar e estruturar os conteúdos visuais, isto é, quando actuam simplesmente como instrumento de separação.

2 - Uso naturalista - Quando se utilizam como imitação restrita da realidade referencial. Os efeitos-silêncio expressam informações objectivas muito concretas sobre a acção narrada.

3 - Uso dramático - Utilização consciente do efeito-silêncio para expressar algum tipo de informação simbólica. Exemplo: morte, suspense, vazio.⁴³

Pode-se considerar toda a composição da trilha sonora uma espécie de composição musical, como a música concreta? Provavelmente não porque não se destina a ser apreciada por si própria sem as imagens, mas o que seria então este trabalho de composição e como pode ser classificado ?

"Quando a criança ainda não aprendeu a falar, mas já percebeu que a linguagem significa, a voz da mãe, com suas melodias e seus toques, é pura música, ou é aquilo que depois continuaremos para sempre a ouvir na música: uma linguagem em que se percebe o horizonte de um sentido que no entanto não se discrimina em signos isolados, mas que só se intui como uma globalidade em perpétuo recuo, não verbal, intraduzível, mas, à sua maneira, transparente."⁴⁴

⁴³ BARBOSA, Alvaro. *O Som em ficção cinematográfica*. Universidade Católica Portuguesa. www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf. Acessado em 9 de Outubro de 2009.

⁴⁴ WINSNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo. Companhia das Letras. 1989. p. 30.

Está passagem do livro *O Som e o Sentido*, contribui para a reflexão sobre que singnificados busca-se encontrar nesta análise. É a trilha sonora uma linguagem? Ou um “sentido intraduzível, mas a sua maneira transparente”, como a própria música?

Para este estudo, enquanto é exposta a relação entre as trilhas sonoras e visuais, o primeiro critério de organização será a sua correspondencia com algum objeto da cena e a narrativa, ou seja, a sua relação com a diegese, e em segundo lugar o desenvolver da sua sonoridade, no que pode-se chamar de “poética timbrística”.

Em seu artigo *Teaching the Soundtrack*, a teórica de cinema Claudia Gorbmann propôs que na perspectiva narrativa, um elemento da trilha sonora pode ser diegético, não diegético ou meta diegético⁴⁵. Sendo:

Diegético: sonoridades objetivas / pertencente ao universo sonoro dos personagens (cena).

Não diegético: sonoridades subjetivas, que complementam a interpretação da cena

Meta-diegético: sons subjetivos, pertencente ao universo interior dos personagens, oníricos.

Todos os sons podem ainda estar ou não presentes do campo visual, estando ou não em sincronia.

No filme *Apocalypse Now*, Walter Murch compôs a trilha sonora da forma que “qualquer estímulo sonoro pudesse servir para acentuar tanto o caráter verossimilhante como o caráter emocional da obra, seja ele música ruído ou voz.”⁴⁶ E uma das formas como ele atinge esse objetivo é justamente interpolando a perspectiva narrativa de um som (geralmente através da mudança de seu timbre). Por exemplo na cena 17 (insatisfação)⁴⁷ em que os personagens estão em um barco ouvindo um rádio, inicialmente o som desse rádio é diegético, ouve-se um locutor dando notícias, e o timbre é característico do alto falante de um pequeno rádio (predominância de frequências médias, sem graves e agudos). Logo começa a tocar a música *Satisfaction*⁴⁸, e os soldados começam a cantar e dançar, enquanto que aos poucos o timbre da música vai ganhando frequencias graves e agúdas, e intensidade de volume, passando ao primeiro plano da trilha sonora. Assim a música deixa de ser verossimilhante com o cenário, transitando de diegética para não-diegética, indicando a imersão dos personagens na audição musical, reforçando a idéia do seu estado emocional de

⁴⁵BARBOSA, Alvaro. *O Som em ficção cinematográfica*. Universidade Católica Portuguesa. www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf. Acessado em 9 de Outubro de 2009.

⁴⁶MENDES, Eduardo S. *Walter Murch: a revolução da trilha sonora cinematográfica*. São Paulo, Revista Significação. Annablume. Eca/USP. 2006. p.192

⁴⁷ Minutagem 1:14'30".

⁴⁸ Banda: Rolling Stones

exaltação. Uma semelhante transição de planos acompanhando o estado do personagem também é realizada com um som de helicóptero na primeira cena⁴⁹, quando o barulho das hélices transitará de um som sintetizado (e meta-diegético) para um som realista (e diegético, o helicóptero não aparece em cena, mas é sugerido que este sobrevoa o prédio) no momento em que Willard acorda do seu devaneio e levanta-se da cama.

Em muitos momentos do filme também opta-se por não incluir todos os sons naturalistas de cena (chamados de som de *Foley*⁵⁰), para reforçar o aspecto onírico (dando espaço para música e sons meta-diegéticos) ou então para criar um ambiente sonoro indêntico ao qual o personagem estaria ouvindo na realidade, reproduzindo a chamada atenção seletiva⁵¹ do ser humano, como, por exemplo, na cena 14⁵² (Nunca saia do barco), em que os personagens saem do barco e entram na floresta para colher mangas. Todo o estado de tensão da cena é enfatizado pela trilha sonora através do seu silêncio gradual (o que gera também desconforto e apreensão no espectador):

“quando Chef pára para urinar, Willard ouve um ruído semelhante a alguém pisando em folhas secas. Diante do perigo da existência de vietnamitas no lugar, Willard se concentra para tentar achar a origem do som. A floresta se cala e a trilha sonora passa a acompanhar as escolhas sonoras de Willard. Na revelação que o ruído havia sido feito por um tigre, a floresta volta a intensidade original.”⁵³

Nota-se que o silêncio é um dos principais recursos utilizados por Walter Murch para enfatizar o trabalho de mudança de planos realizados com os ruídos e música do filme, é preciso haver espaço na trilha para que o espectador receba a “mensagem”.

Existe um cuidado com a clareza sonora por se tratar do primeiro filme em 5.1 canais e tanto o silêncio quanto os momentos de vários planos sonoros soarem muito mais definidos graças a tecnologia dolby. Talvez sem essa definição não seria possível atribuir tanto significado na trilha através do seu timbre.

⁴⁹ Minutagem: 0:04'00"

⁵⁰ Assim chamados por Jack Foley, famoso nome de Hollywood na técnica de recriar os sons da cena em estúdio.

⁵¹ Capacidade do indivíduo de apresentar uma resposta voluntária a um estímulo sonoro, ou seja, é a capacidade de selecionar estímulos. Fonte: *Relação entre processamento auditivo e desenvolvimento da linguagem e fala*. Site: http://comunicacaohumana.com/index.php?option=com_content&task=view&id=18&Itemid=31 acessado em 5 de Outubro de 2009.

⁵² Minutagem: 0:49'00"

⁵³ MENDES, Eduardo S. *Walter Murch: a revolução da trilha sonora cinematográfica*. São Paulo, Revista Significação. Annablume. Eca/USP. 2006. p. 218.

“No universo da trilha sonora, o silêncio não é, apenas, a ausência completa de som, mas também a ausência seletiva de som. Em outras palavras, ele pode ser localizado, tal como a ausência de som, em uma única pista. As possibilidades expressivas das combinações de som e silêncio nas pistas de som são vastas. É possível, por exemplo, suprimir todo o som da pista de ruído, preenchendo o vazio sonoro com música. Esse é um procedimento comum, que costuma conferir à situação um caráter *supra-real*, *fantástico* e *onírico*. A supressão dos sons naturalistas possui uma qualidade *onírica*, pelo fato de não ter um paralelo em nossa experiência cotidiana. É possível, também, criar uma situação em que nenhuma palavra seja dita, deixando o espaço sonoro totalmente preenchido por música e ruídos. É possível criar sem música e, é claro, outras em que não há qualquer tipo de som. No entanto, esse silêncio absoluto resulta, geralmente, em situações bastante artificiais e produz um forte impacto, em muitos casos incômodo, no espectador.”⁵⁴

Diante desses exemplos da capacidade narrativa da trilha sonora, podemos nos perguntar novamente; é a trilha sonora uma linguagem? Assim como a trilha visual, pode-se dizer que não; não possui articulação dupla nem sintaxe, etc. Porém certamente o seu uso narrativo é capaz de transmitir muitas “mensagens” do seu “emissor” para o seu “receptor”, e nesses casos ela pode adquirir o status de uma linguagem limitada.

“Se a gravação sonora é como uma linguagem neste sentido – que ela transmite uma latente subjetividade espaço-psicológica, que pode ou não mimar aquela da experiência diária – então o que é mais importante para uma crítica e histórica consideração das práticas sonoras em filme será uma detalhada análise de diferentes estratégias do uso do som.”⁵⁵

Esclarecida a relação entre som e imagem que compreende-se neste trabalho, serão analisadas algumas cenas do filme, que exemplifiquem a capacidade narrativa da trilha sonora, mas antes cabe o olhar específico na trilha musical original.

3.2 Trilha Musical de *Apocalypse Now*

No filme *Apocalypse Now* a trilha musical original não é uma peça musical “completa”, como nos moldes da música do filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, que era executada durante todo o filme, e se expressava pela sua forma musical em relação às imagens e o roteiro, ela é apresentada em caráter de música de fundo⁵⁶, ou seja, sem início ou fim definido, contribuindo mais com a sua sonoridade do que com a sua estrutura para a expressividade da trilha sonora como um todo, porém se mostra muito impactante nos seletos momentos em que é usada, pelo contraste que a sua presença em primeiro plano gera na trilha sonora, onde predominam os ruídos ambientes.

⁵⁴ CARRASCO, Ney. *Syngkhronos*. São Paulo. Fapesp. 2003. p.169.

⁵⁵ WILLIAMS, Alan. *Is sound recording like a language?*. Yale French Studies No.60. Yale University Press.1980. p. 51-56.

⁵⁶ CARRASCO, Ney. *Syngkhronos*. São Paulo. Fapesp. 2003. p. 172.

“O caminho da música no cinema começando pelo período mudo até a maturidade do cinema sonoro, apresenta uma tendência no sentido de reduzir a quantidade de música e, conseqüentemente, de se preocupar mais com sua expressividade. Havendo menos música, seu impacto tornou-se, ao mesmo tempo muito maior, ampliando a capacidade de expressão audiovisual. A música no cinema caminhou no sentido da redução e não do acúmulo.”⁵⁷

Os temas e melodias foram escritos por Carmine Coppola, e a sua execução foi realizada por um pequeno grupo de músicos tocando sintetizadores, porém o seu estilo de composição é erudito e os timbres se assemelham ao de instrumentos de uma orquestra sinfônica. O caráter eletrônico da música certamente é impactante ao espectador, condizente com a trilha de ruídos super trabalhada, e também casa com a fotografia do filme, que é de cores saturadas e contrastantes.

"O conceito de Francis sobre a trilha musical evoluiu quando ele começou a trabalhar no filme. Carmine recorda: "No princípio, Francis viu que ele teria que ir além do rock and roll. Ele queria algo operístico e sinfônico. Queria combinar a música popular com a música sinfônica para destacar a emoção dramática". Francis concebia uma trilha musical que não fosse separada dos diálogos e efeitos de som, mas era parte de uma montagem em constante evolução a partir de outros elementos da trilha sonora. (...) "Desde o início, Francis sabia que as metralhadoras tinha de se tornar o baixo ostinato, e o gemido das balas a linha melódica secundária"⁵⁸

Dentro da trilha sonora de *Apocalypse Now*, a música original é mais um dos elementos usados com importância narrativa, junto com os sons ambientes, efeitos sonoros especiais, sons de foley, etc. Irá ocupar o primeiro plano principalmente nos momentos em que se deseja criar uma suspensão na linha do tempo, ou uma *sumarização* ("quando uma determinada duração ficcional é representada resumida, *sumarizada*⁵⁹"), como acontece nos momentos em que Willard está lendo o dossiê de Kurtz, ou nas mudanças de cenas que são realizadas com sobreposições de imagens do barco avançando pelo rio, quando nota-se a afinidade que o timbre dos sintetizadores tem com o som do motor do barco e com os sons ambientes da floresta, de forma que o próprio ritmo dos insetos e pássaros se encaixam entre as notas musicais. Obviamente esses sons não deviam estar previstos nas partituras da música original, porém este conceito estava previsto por Francis, e indica que houve improvisação na hora da execução e gravação da trilha (a partir dos temas musicais

⁵⁷ CARRASCO, Ney. *Syngkhronos*. São Paulo. Fapesp. 2003. p. 170.

⁵⁸ MOOG, Bob. *Apocalypse now: The Synthesizer Soundtrack*. Contemporary Keyboard Musi. CMP. 1980

⁵⁹ "Quase todo filme apresenta trechos da história sumarizados por meio de recursos de montagem. Basta observar que a média de duração de um longa-metragem é de cerca de duas horas; é raro, no entanto, que a história contada pelo filme dure apenas isso. Viagens, disputas esportivas, refeições, congestionamentos, banhos, passeios, bem como toda sorte de episódio secundário nas vidas dos personagens, costumam ser deliberadamente resumidos, frequentemente por meio de recortes do processo completo." HICKMANN, Felipe. *Música Cinema e tempo narrativo*. Curitiba. UFPR. 2008. p. 39.

escritos por Carmine), para que esta combinasse no filme, com as imagens e os ruídos. Um procedimento diferente do tradicional da indústria, que realiza a edição dos momentos musicais a partir de uma música já pronta, prevendo uma suspensão na trilha de ruídos. Este tipo de composição e execução musical realizado na trilha musical original de *Apocalypse Now*, de certa forma, remete também ao trabalho realizado pelos músicos de salas de exibição do cinema mudo, que executavam temas pré-definidos, ao improviso, de acordo com as cenas, porém com a diferença de ter sido realizado dentro de um estúdio, e os resultados foram gravados na trilha que acompanha o filme.

A produção das músicas foi comandada pelo especialista em sintetizadores Patrick Gleeson junto com mais cinco músicos que faziam experimentos com as linhas melódicas, desenvolvendo os timbres e gravando, somando e ditando várias pistas para compor a "orquestra" imaginada por Francis:

" Nós fazíamos isso até que tivéssemos oito pistas. Então nós mixávamos as oito pistas em estéreo, e apagávamos as oito. Nós elaboramos umas 100 vezes usando esta técnica. Algumas vezes Shirley e Nyle trabalhavam junto, Shirley tocando teclado enquanto Nyle tocava o seu EVI⁶⁰. Bernie frequentemente trabalhava com Andy Narrel para produzir linhas de timbres complexos. Patrick em contramão, geralmente preferia trabalhar sozinho, usando técnicas que ele desenvolveu em seu próprio estúdio. Como ele mostra "Eu tenho um teclado EMU onde eu posso armazenar muita coisa na memória. Primeiro eu carregava as notas na memória e deixava executando enquanto eu trabalhava com os movimentos que eu queria no painel. Uma vez pronto eu tocava manualmente sobre a pista que os sintetizadores tinham gravado. As pistas nessas fitas tendem a estar desorganizadas e fragmentadas, o trabalho de Robinson era mixar estas fitas de 24 pistas em um grupo de pistas em uma nova fita para que então a) Os timbres fossem agrupados de uma maneira que fizesse sentido musical (timbres de cordas em um grupo, timbres de sopro em outro, etc) e b) o nível de balanço estivesse aproximadamente correto na nova fita."⁶¹

Mais adiante, é feita uma análise da cena 22 (*Do Lung*), justamente por se tratar de uma cena isolada do restante do filme, conduzida principalmente pela trilha música original.

3.3 Análise das cenas

Para este trabalho foram selecionadas três cenas que concentram uma grande variedade de técnicas e significados na trilha sonora, e espera-se com essas cenas ilustrar a função desta no filme.

⁶⁰ Sintetizador comandado por instrumento de sopro

⁶¹ MOOG, Bob. *Apocalypse now: The Synthesizer Soundtrack*. Contemporary Keyboard Musi. CMP. 1980

Embora não exista um padrão de início ao fim, pois com uma abordagem mais profunda é possível perceber que cada cena do filme possui uma característica estética fotográfica, sonora e artística única, estes são alguns dos momentos em que a trilha sonora desempenha a maior importância narrativa.

3.3.1 *Esperando em Saigon*

minutagem: 00:00'00" - 00:07'35"

Nesta cena inicial do filme o personagem principal Capitão Willard está em um quarto de hotel em Saigon, aguardando ser chamado para uma próxima missão, embriagado e alterando entre os estados de sono e vigília. A cena começa com um som modificado (de caráter eletrônico) de um helicóptero, e a imagem de um helicóptero sobrevoando árvores, enquanto esse som o acompanha espalhando-se do canal esquerdo ao direito e também por efeito *Doppler*⁶², não se ouve mais nenhum outro ruído do ambiente, o que junto com a edição em câmera lenta, reforça o caráter não realista das imagens. Aos 00:30 segundos acontece uma explosão na floresta, não acompanhada de som, e inicia-se a música "The End"⁶³. Conclui-se que esse trecho pertence a um sonho ou imaginação do personagem que logo nos será apresentado em uma sobreposição da imagem da floresta com a imagem de seu rosto. Nos momentos seguintes, a edição acompanhará o ritmo e as letras da música (não-diegética), sem outros sons ambientes, numa forma semelhante a de videocliques, "materializando a letra da música"⁶⁴, o que reforça a idéia de que se trata de uma passagem onírica.

Aos 00:02'49" o ventilador, que Willard observa enquanto deitado, é mesclado com a imagem da selva, ao mesmo tempo em que ouve-se o som sintetizado das hélices, agora estático, sem panorama e efeito *Doppler*, indicando a associação que o personagem faz das pás do ventilador com hélices de helicóptero. Aos 00:4'00" o som sintetizado é substituído por um som realista de helicóptero, acompanhado pela redução do volume da música e a inclusão de distantes sons ambientes da cidade de Saigon (diegéticos, entram pela janela do quarto). Esta transição mostra que

⁶² Ver glossário.

⁶³Banda: The Doors;

⁶⁴SUSSI, CLEMENTE, LACERDA, MARTINS, FILHO, AZZOLINO. *Videoclipe, estética e linguagem: sua influência na sociedade contemporânea*. ISCA faculdades. 2006.

Willard está acordado e traz o espectador ao ambiente do quarto de hotel. Ele se levanta, caminha até a janela, acompanhando pelo som do helicóptero que sobrevoa o hotel, e, ao observar a cidade, junto com um rico ambiente sonoro desta, ouve-se sua voz em narrativa, o texto que ele diz, reforça a idéia de que os seus pensamentos estão voltados para a floresta, logo ele sai da janela e volta para a cama, assim como sua retorna a sua introspecção, o que é demonstrado através da substituição dos sons da cidade por sons ambientes de floresta (meta-diegéticos), que ocorre em sincronia com a sua fala "*all I could think of was getting back in the jungle*"⁶⁵. "O apito do policial se torna um grilo; as buzinas dos carros em diferentes tipos de pássaros; e o pequeno mosquito em um grande pernilongo"⁶⁶, confirmando o retorno do personagem ao seu estado psicológico do começo do filme, a música volta a ocupar toda a trilha sonora, cessando os ruídos ambientes. Os momentos finais da cena são uma rápida edição de imagens de Willard delirando em seu quarto e se debatendo, acompanhando apenas pela música⁶⁷ (no seu ápice de agitação) sem ruídos ambientes (com exceção de um espelho que se quebra).

Esta primeira cena do filme introduz alguns dos elementos marcantes da trilha sonora de *Apocalypse Now*, características estilísticas de Walter Murch;

"o ruído diegético que se transforma na expressão dos sentimentos dos personagens, o timbre de som que se modifica ao longo da sequência e recria sua leitura e a construção verossimilhante do ambiente sonoro que é sutilmente alterado para enfatizar as pequenas nuances narrativas ao invés de se conversar na descrição topográfica e temporal"⁶⁸.

O primeiro elemento da trilha, o som de um helicóptero, será uma constante ao longo de todo o filme, reaparecendo com diversos timbres, ora metálico e estridente conseguido através do uso de sintetizadores, ou extremamente realista, fruto da edição de diversos mecanismos de um helicóptero real, gravados separadamente, servindo aos diferentes ambientes físicos e emocionais propostos pelo filme. Em entrevista para Michael Jarret, Walter Murch explicou o processo:

⁶⁵ Tradução: *Tudo o que eu podia pensar era voltar para a selva.*

⁶⁶ PAINE, Frank. *Sound Mixing and Apocalypse Now: An Interview with Walter Murch*. em: WEIS, ELISABETH e BELTON. *Film Sound: Theory and Practice*. New York. Columbia University Press, 1985. p.356.

⁶⁷ Aqui ouvimos partes vocais "Fuck you", "kill, kill", que não estão presentes nas edições lançadas em disco dessa música, foram incluídas na trilha do filme a partir das tomadas originais que Walter Murch teve acesso. Fonte: http://apocnowfiles.blogspot.com/2007/12/apocalypse-art_17.html. Acessado em 10 de Junho de 2009.

⁶⁸ MENDES, Eduardo S. *Walter Murch: a revolução da trilha sonora cinematográfica*. São Paulo, Revista Significação. Annablume. Eca/USP. 2006. p. 204;

"fomos para o estado de Washington e por três ou quatro dias gravamos todos os tipos de helicóptero. No começo do filme nós queríamos uma aproximação mais abstrata, pegamos o som de um helicóptero e recriamos elemento por elemento em um sintetizador. Se você ouvir um helicóptero se aproximando a distância, passando por sobre a cabeça e se distanciando, existem diferentes estágios que ele (o som) atravessa. Nós pegamos cada um desses estágios e dissemos "Tudo bem, aqui ouvimos apenas o batente das hélices, não ouvimos motor, vamos criar o batente. Então experimentamos com o sintetizador até existir um batente que sentimos ser convenientemente abstrato mas suficientemente helicóptero. E então os outros elementos, a turbina, o ganido, o barulho do vento, e todos os seus diferentes aspectos."⁶⁹

O cuidado especial em gravar diversos sons de helicópteros ao invés de simplesmente aplicar efeitos sobre uma única fonte sonora, vem da influência “schefferiana”, de que o timbre depende de quem ouve, do lugar em que o som está sendo reverberado, "Muitos estudos psicoacústicos nos mostram claramente que o timbre é um atributo da percepção auditiva utilizando técnicas de análise de diferenças multidimensionais" ⁷⁰. Ainda no campo dos timbres nota-se a voz intimista da narração de Willard, que também estará presente por todo o filme. Murch conta que foram feitos alguns testes para se chegar a esse resultado em que o ator Martin Sheen fala muito próximo ao microfone, seguindo as instruções para "imaginar que o microfone é a cabeça de alguém no travesseiro ao seu lado"⁷¹. Na mixagem de 5 canais a voz da narração vem das três caixas traseiras enquanto todas as outras falas dos personagens vem das caixas frontais, assim tanto o timbre da narração, quanto a sua posição especial na sala de projeção, carregam significados; Walter Murch consegue que a voz da narração se torne completamente intimista, como a própria voz da consciência, e a destaca dos outros elementos sonoros.

Nos momentos em que a trilha sonora é realista, recriando um ambiente sonoro como o centro de Saigon, quando Willard olha pela janela, existe uma grande riqueza de detalhes e utilização de muitos sons diferentes. Ouve-se buzinas, apitos de guarda, uma banda musical, vozes de pessoas, sendo que o resultado final amplifica o valor das imagens e em poucos segundos é passada ao espectador a impressão de que Saigon é uma cidade de grande densidade demográfica e com muita agitação (ou pelo menos é assim que o personagem de Willard a percebe), enquanto que visualmente se enxerga apenas uma rua, da janela do hotel. Em seguida, de volta a sua cama esse ambiente sonoro continua (embora não se veja mais a imagem da cidade), e conforme o personagem se volta para seus pensamentos interiores, os sons da cidade serão substituídos por sons

⁶⁹ JARRET, Michael: *an Interview with Walter Murch*. Film Quarterly. Vol. 53, No. 3. University of California Press. 2000.

⁷⁰ SUSINI, MCADAMS: *Timbre de sons environnementaux*. IRCAM. articles.ircam.fr/textes/Susini05a/ . Acessado em 10 de Junho de 2009.

⁷¹ ONDAATJE, Michael. *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*. New York: Alfred A. Knopf, 2002.

ambientes de uma floresta, trazendo ao espectador o imaginário de uma floresta, enquanto vê-se apenas a imagem do quarto do hotel. Essa capacidade dos sons, que não pertencem aos elementos visuais da cena, de expandir o ambiente imaginado, que Michel Chion chama de Extensão, é trabalhada constantemente por Murch, "Obviamente o que é interessante no cinema não é só a extensão que continua a ser a mesma em toda uma cena e até mesmo ao longo de um filme, mas também contrastes e variações na extensão de uma cena para outra, ou mesmo dentro de uma mesma cena"⁷², como nesse caso em que partimos de uma floresta imaginada, vamos para um quarto de hotel em Saigon, observamos o centro de Saigon, retornamos para o quarto, e depois retornamos para o ambiente imaginário do personagem, conduzidos principalmente pela trilha sonora.

Minutagem:	Imagem:	Trilha sonora:
0:00'01"	 Plano geral de uma floresta, helicóptero passando	Som sintetizado de hélice de helicóptero, acompanhando movimento do helicóptero.
0:00'30"		Inicia música "The End".
0:01'22"	 Explosão na selva	Letra: "This is the end" sincronizada com início das explosões.
0:01'46"	 Sobreposição para rosto de Willard, willard fecha os olhos	Letra: "never look into those eyes again".

⁷² CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press. p. 39.

0:02'20"	 Imagem da estátua de Kurtz a direita de rosto de Willard	Letra: "Desperately in need of some strangers hand".
0:02'49"	Mescla do ventilador com imagem do helicóptero	Som sintetizado das hélices, agora sem panorâmica (reforçando associação com ventilador).
0:03'32"	 Imagens da mesa de willard com copo com bebida, garrafa de Martini e colher (remetendo ao uso de heroína).	Letra: "All the Children are insane".
0:03'40"	 Ventilador de teto do quarto.	Som da hélice de helicóptero, redução da música.
0:04'05"	Plano geral do quarto.	Redução do som sintetizado da hélice, entra som realista de helicóptero.
0:04'20"	 Vista da cidade de Saigon do quarto.	Som de carros, buzinas, apitos, banda musical, pessoas. Voz narrativa de willard: "Saigon... Shit".

0:04'55"	 Willard deitado na cama.	Sons de floresta, grilos, pássaros.
0:06'00"	 Willard em pé lutando, se debatendo.	Retorno da música (do ponto do parou), redução dos sons ambientes.
0:07'00"	 Willard quebra o espelho do quarto.	Som realista de espelho quebrando.
0:07'34"	Sobreposição para tela preta	Fim da música.

Tabela 1 - Principais Eventos da cena Esperando em Saigon.

3.3.2 Dossiê de Kurtz

minutagem: 1:16'13" – 1:22'30"

Aqui personagens estão no barco, subindo o rio em direção a fronteira com o Camboja, a cena é constituída por dois dinstintos ambientes sonoros. Os trechos de conversa entre os tripulantes, e os momentos de introspecção de Willard, enquanto lê o dossiê sobre Kurtz. Os ruídos ambientes são usados para dar continuidade a esses dois ambientes, nota-se como eles são apresentados com timbres e organização diferentes, para enfatizar aspectos emocionais da cena, em contraponto com a trilha musical, presente nas passagens que Willard está lendo o dossiê.

No início da cena, um outro barco se aproxima, exibido de ponto de vista dos personagens, que não sabem se é ou não um inimigo. Este momento de tensão é representado na trilha sonora com uma confusão de sons (vozes agitadas, galinhas, motor do barco em volume alto). Logo eles são surpreendidos por se tratar de um outro barco de americanos, que passa em alta velocidade, jogando água. Os soldados nesse barco estão visivelmente bebados/festando e enquanto atravessam o campo visual, ouvimos o motor do seu barco com efeito *doppler* (dando a sensação de alta velocidade) somado com o som estridente de uma guitarra, completando o quadro de estarem festando. Depois vem um segundo barco que passa lançando um sinalizador, que inicia um incêndio ao cair sobre a tenda do barco de Willard. Os soldados apagam o fogo com um extintor (representado por um som carregado de efeito *flanger*, que o torna parecido com o som de um avião e deixa a cena mais confusa), ao mesmo tempo em que percebe-se uma mudança do som do motor do barco, indicando a redução da velocidade, preparando a transição para a parte em que Willard irá dar continuidade as leituras do dossiê de Kurtz.

Ve-se a imagem de Willard, do ponto de vista do comandante do barco (Chief), enquanto Clean percussiona seu par de baquetas contra a estrutura do barco, cujo volume vai diminuindo gradualmente quando incia a voz narrativa de Willard. A seguir, vem uma sequência de planos detalhe nos olhos de willard, nas fotos do dossiê e uma analepse das imagens do jantar em que Willard recebeu a sua missão, toda conduzida pela trilha musical que se inicia, primeiramente com notas nos registros graves, quase se fundindo com o som do motor do barco e então dando entrada a um tema executado pelas "madeiras" (sintetizadas) de caráter doce ampliando a sumarização do tempo e introspecção da cena. A retomada ao tempo e espaço "diegético" se dará de forma gradual, com novamente um plano detalhe no dossiê, depois em willard, enquanto vai aumentando o som do motor do barco e ressurgem a percussão das baquetas. Após o término da música, Willard e Chief iniciam uma conversa acompanhada de sons diegéticos (motor, água e ambientes da floresta), na qual os sons ambientes da floresta dão ênfase emocional ao assunto. Quando Chief se diz preocupado com o destino deles, inicia o ruído de um inseto dissonante, em primeiro plano na trilha, que gera tensão nos segundos em que Willard demora para responder, o barulho cessa com a sua resposta. Com uma sobreposição de imagens do barco avançando pelo rio, inicia-se novamente um momento de sumarização no tempo (enquanto avançam no seu percurso pelo rio) conduzido pela trilha musical, que inicia-se novamente, agora com caráter mais tenso, e acompanhando a voz da narração de Willard, que divaga sobre a guerra, atingindo o seu ápice quando executa um acorde dissonante nos registros agudos no momento em que vemos uma fumaça na beira do rio, depois, as

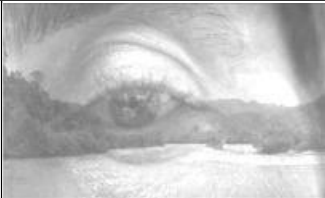
notas se tornam mais longas e espaçadas e o volume é reduzido, dando espaço para a voz e ruídos da selva, agora mais intensos (se ouvem muitos pássaros junto da imagem de um helicóptero em chamas sobre árvores, embora não apareçam em cena), após mais um momento de imagens do dossiê, em que a música volta para o primeiro plano, ela irá terminar no final da cena quando surge uma chuva e a trilha sonora é ocupada inteira pelo barulho desta.

Percebe-se que Walter Murch opta por trabalhar com os ruídos ambientes quando deseja gerar tensão na trilha sonora; uma discussão entre os personagens é acompanhada de insetos gritantes ao fundo, a visão de fumaça e fogo evocam pássaros assustados, etc. Porém quando Willard volta a se concentrar-se no dossiê e nos seus pensamentos, a trilha musical resurge. Existe aqui uma linha que acompanha a concentração de Willard (o personagem está visivelmente aborrecido com as interrupções que sofre a cada momento) e o espectador tem essa mesma sensação quando a apreciação da música é surpreendida por algum som impactante (que acompanha algo também inesperado no campo visual). A música, com todo o seu caráter de harmônias e orquestração organizada, surge quando o personagem principal consegue também organizar os seus pensamentos, e, ao longo de toda a trilha sonora, funcionará como "ilhas" de coerência em meio a confusão dos acontecimentos do filme. Em uma reflexão mais abrangente podemos dizer que a trilha sonora nos mostra que o personagem principal traça uma barreira entre o seu mundo interior, tenso porém coerente e com momentos de leveza (assim como a música que o representa), com o mundo exterior caótico, onde os outros soldados, os inimigos e até a floresta, agem como um só fator externo que o cerca por todos os lados.

Minutagem:	Imagem:	Trilha sonora:
1:16'13"	 Plano geral de barco de aproximando	Motor do barco (em primeiro plano, água, galinhas, vozes dos soldados.
1:16'18"	Plano medio Chief com megafone	Voz com timbre de megafone.

1:16'20"	Plano geral barco de outros soldados se aproximando	Motor do barco que se aproxima predominando, galinha
1:16'23"	Barco de outros passando em alta velocidade pela proa jogando água	Barulho do motor do outro barco e o som de uma guitarra com efeito dopler, água se jogada, gritos dos soldados
1:16'26"	 Willard assustado, soldados do outro barco mandando ofensas	Uma alta sirene, soldados gritando/rindo, barulho do motor (em primeiro plano).
1:16'34"	Outro barco passa ao lado e atira um sinalizador	Barulho do foguete do sinalizador com efeito <i>doppler</i> , estouro.
1:16'39"	 Soldados apagando fogo no toldo do barco	Barulho do motor em rotação baixo, gritos, barulho de fogo, barulho de extintor com efeito <i>flanger</i> (lembra um avião).
1:17'03"	 Polpa do barco vista do interior	Barulho do motor lento, água, baquetas percutindo na estrutura da cabine.
1:17'24"	Willard de frente olhando para seus papéis	Motor do barco, batuque das baquetas, começa a narração de willard, entrada da trilha musical

1:17'34"	 Plano detalhe nas fotos do dossiê	Narração (em primeiro plano), trilha musical, sons ambientes da floresta (passaros, insetos), baquetas com volume bem reduzido (e com reverberação), motor do barco (em último plano).
1:18'02"	 Plano detalhe nos olhos de Willard	Narração, música inicia motivo executado pela madeira (ao mesmo tempo que em seu diálogo Kurtz começa a divagar), sons do ambiente do jantar com o coronéis antecipado o flashback das imagens do jantar em que recebeu a missão.
1:18'14"	Imagens do jantar (anapse), close nas condecorações dos militares	Narração e música (caráter doce de motivos executados pelas madeiras) (em primeiro plano), sons ambientes do jantar, motor do barco ainda (afastado em último plano).
1:18'30"	Volta close em Willard	Continua voz do jantar, música (em primeiro plano), voltam sons ambientes da floresta.
1:18'34"	 Plano detalhe nas fotos do dossiê	Música e narração, aumenta o volume do barulho do motor, volta a percussão das baquetas (ainda em último plano).

1:18'58"	 Willard visto de dentro da cabine, baquetas a frente	Baquetas em primeiro plano, lance e capitão conversando, música (em segundo plano), motor do barco, fade out música (terminando apenas com aspecto eletrônico).
1:19'23"	Willard e capitão conversando	Vozes, motor do barco, água, ambiente da floresta em último plano.
1:19'48"	 (tensão gerada na conversa, Chief pergunta aonde eles realmente estão indo)	Tensão é reforçada pelo silêncio entre eles e pelo sons dos insetos (de carácter dissonante) que vem ao primeiro plano.
1:19'57"	 (Willard responde)	Cessa o barulho de inseto dissonante, ambientes voltam ao segundo plano.
1:20'23"	 Sobreposição para plano geral do barco avançando pelo rio.	Inicia novo tema musical (assustador, timbres de sintetizador moog) ocupando toda a trilha.
1:20'44"	 Plano detalhe nos olhos de willard	Narração (em primeiro plano), música (em segundo).

1:20'58"	 Imagem aérea do barco	Apenas trilha musical.
1:21'06"	sobreposição para plano detalhe em Willard	Narração e música.
1:21'16"	 Sobreposição com imagem de árvores	Sons de passaros (não se veem passaros na cena).
1:21'24"	Plano próximo Willard lendo	Sons de insetos se mesclando com a trilha musical, com caráter de tensão.
1:21'34"	 Imagem de fumaça na beira do rio	Acorde dissonante no registro agúdo do sintetizador.
1:22'00"	 Chief falando ao radio	Voz do capitao, aumentam sons ambientes, diminui um pouco a trilha, narracao vai ficando mais espaço.
1:22'15"	 Heliecperto em uma árvore pegando fogo	Barulho de fogo, passaros grandes (não se ve passaros), trilha musical.
1:22'24"	Sobreposição para plano detalhe de fotos do dossiê	Trilha é coupada inteira para música inicia barulho de chuva.

1:23'00"	Barco se aproximando de base médica, com muita chuva	Predomina barulho de chuva.
----------	--	-----------------------------

3.3.3 *Ponte Do Lung*

minutagem: 1:39'26" – 1:49'00"

Esta cena trata da passagem do barco de Willard e sua equipe pela fronteira do Vietnam com o Camboja, sendo assim um ponto muito caótico. A trilha musical original composta por Carmine Copolla estará presente também com função narrativa dentro da ação. Aqui, a composição da trilha sonora adiciona um caráter onírico a sequência, que se serve como um divisor dentro do filme, dando início às cenas mais poéticas e introspectivas que se seguirão até o final, fazendo com que Copolla alcance o seu objetivo de criar um filme de guerra psicodélico.

“Ao contrário da maioria das sequências de *Apocalypse*, onde a música composta é associada a sequências de passagem ou às leituras de Willard sobre Kurtz, ela acompanha grande parte da cena da Ponte Du Lung, possivelmente a sequência mais alegórica do filme. Esta sequência é isolada do resto de *Apocalypse* por duas pontas pretas (*fades*). Sua estrutura sonora é apoiada na música extradiegética, com execução da cena da trincheira onde também há música, mas desta vez, diegética”⁷³.

Por se tratar de uma cena noturna, de imagens muito escuras, iluminada apenas pelo clarão de explosões, e com muitos close-ups, a maior parte do cenário é construído na imaginação do espectador por sugestão sonora, como por exemplo a presença de vários vietnamitas no meio de selva, que não estão presentes nas imagens, mas apenas o som de seus gritos.

A cena começa com a imagem do barco avançando no rio em um fim de tarde/começo de noite, na trilha sonora, apenas o som de pássaros, da água (volume bem reduzido) e em primeiro plano a trilha musical não-diegética, executando notas nos registros graves (aqui o compositor está se valendo da caixa de frequências sub-graves, um dos pioneirismos do filme, que nesta faixa de frequência é capaz de tremer toda a sala de exibição, gerando expectativa e tensão na platéia). Logo a cena muda para um plano geral da ponte, e é possível enxergar apenas o seu contorno iluminado e o clarão das explosões. A trilha musical muda de tema, agora executado nos registros mais agudos,

⁷³ MENDES, Eduardo S. *Walter Murch: a revolução da trilha sonora cinematográfica*. São Paulo, Revista Significação. Annablume. Eca/USP. 2006.

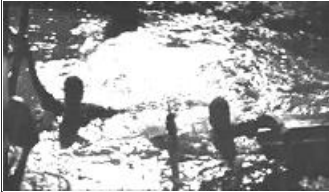
e de melodia calma, o que é contrastante com o cenário de uma batalha, mas reforça o estado emocional dos personagens, um close em seus rostos mostra expressões que não demonstram medo ou excitação por estarem chegando num lugar de perigo em que a qualquer momento tudo pode explodir. Na trilha de ruídos ouve-se gritos de soldados e explosões em último plano, mais distantes sonora do que realmente são visualmente, numa clara intenção de deixar os sons da floresta predominantes na trilha sobre os sons da guerra. Aos 1:40'00" o personagem de Lance conta que está sob o efeito de ácido lisérgico, ao mesmo tempo em que a trilha musical vem para o primeiro plano e há uma redução nos barulhos de explosões, inserindo um caráter onírico na cena. Assim o espectador compreende que a não verossimilhança dos sons é contrastante com as imagens, mas condizente com o psicológico dos personagens. Aos 1:41'00" vários soldados estão nadando ao lado do barco, ouve-se gritos desses soldados pedindo por resgate e o barulho da água onde eles nadam, ruídos que logo cessam completamente, dando espaço a uma voz com muita reverberação, de um mensageiro que está à margem do rio chamando por Willard. Assim que o barco encosta na margem, ouve-se sons de sapos, a trilha musical continua ao fundo, e a conversa entre Willard e o mensageiro é interrompida ao meio por uma explosão na ponte (anunciada pelo som de projétil se movendo no ar, que é ouvido enquanto a imagem ainda é um plano detalhe no rosto de Willard). Ao fim da conversa, a trilha musical volta a predominar, com um tema de caráter sombrio. Deste momento até 1:43'24" Willard e Lance caminham pelas trincheiras procurando por um capitão, enquanto se ouve principalmente a música em primeiro plano e os barulhos de explosões, tiros e gritos ao fundo. Aos 1:43'25" , assim que eles entram em uma trincheira, a música pára (voltará a ser ouvida nos momentos em que se foca no personagem de Lance, reforçando o estado de alucinação do personagem). Aos 1:43'43" inicia-se uma música diegética, um solo de guitarra vindo de um radinho que os soldados escutam. Aos 1:43'30" Willard inicia a conversa com um soldado concentrado em atingir um vietnamita escondido na floresta, cujo os gritos podem ser ouvidos. Percebe-se uma redução dos sons de explosões e tiros. Aos 1:45'45" Um soldado desliga o toca-fitas da trincheira, cessando a música da guitarra. Enquanto a imagem foca neste soldado, que tenta localizar o um inimigo vietnamita apenas ouvindo os seus gritos, diminuem-se os sons ambientes, indicando o foco de atenção do personagem em close na tela (o soldado, aqui novamente reproduzindo a atenção seletiva do ser humano). Aos 1:46'00", apesar das imagens de explosões ao fundo, não existem barulhos de explosão na trilha, e enquanto a imagem foca o soldado carregando a sua arma , ouvimos apenas os ruídos dessa atividade; os gritos do vietnamita ao fundo e sons de grilo da floresta, até o momento em que o soldado dispara a arma, e acerta o alvo.

Sobre esta passagem e o momento de silêncio, Walter Murch comentou em uma entrevista:

“o personagem chamado Roach é trazido para matar um atirador emboscado. Você pode ver todas aquelas explosões acontecendo ao fundo, mas gradualmente ao longo dos três ou quatro minutos precedentes a esse momento, nos estivemos retirando os sons. Assim criando um vale (de silêncio), o que é interessante para mim porque você está no meio de uma batalha, então como pode haver um vale? O meu racional é que nos evocamos da escuridão este homem-morcego. Um homem que a escuta é tão acirrada que ele pode ecolocar uma voz com precisão, esta é a sua habilidade então ele nem precisa enxergar. Ele pode dizer exatamente onde atirar a granada naquele ponto e atingir a pessoa.”

Aos 1:47'00", após outra explosão na ponte, a trilha volta a ter todos os elementos originais (música, barulhos de tiros e explosões, gritos, sons da floresta), com a trilha musical ganhando predominância novamente, enquanto os personagens voltam para o barco e se preparam para partir. Nos momentos finais da cena onde vemos o plano geral da ponte, a partir do barco que se afasta, ouve-se apenas a trilha musical, sem ruídos (como no início da cena).

Minutagem:	Imagem:	Trilha sonora:
1:39'35"	 Plano geral de barco avançando pelo rio	Música original (tocada nos registros graves) em primeiro plano / sons ambientes de insetos também em primeiro plano acompanhando o ritmo da música
1:39'49"		Inicia a narração / música e ambientes vão para o segundo plano da trilha
1:40'10"	 Sobreposição para plano próximo de Willard	Narração "eles nunca mais olhariam para mim da mesma forma..." ao mesmo tempo da sobreposição / música muda o caráter passando para o registro mais agudos de timbres e melodias doces.

1:40'19"	 Plano geral da ponte	Explosões em primeiro plano / gritos de soldados com muita reverberação em segundo / música em terceiro junto com ambientes da floresta.
1:40'50"	 Plano próximo de Chef e Lance	Lance diz que ingeriu ácido lisérgico , música volta aos registros graves.
1:41'00"	 Soldados pedem resgate	Vozes dos soldados, barulho de água, trilha musical sutil, timbres se parecem com vento sintetizado.
1:41'30"	 Plano geral beira do rio	Voz de soldado chamando por willard, voz com muita reverberação, sons ambientes espaços e com reverberação.
1:42'39"	 Plano geral de Willard e Lance caminhando pela trincheiras	Predomina trilha musical de carácter assustador.
1:43'20"	 Plano próximo de Willard e lance dentro da trincheira	Música pára, conversa entre os soldados, explosões e gritos ao fundo. . Inicia música vindo de um rádio (diegética), um solo de guitarra.
1:45'50"	 Soldado desliga o rádio	Solo de guitarra para

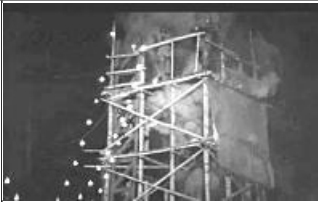
1:46'20"	 Plano próximo em soldado que se concentra para atingir inimigo no meio da floresta	Todos os sons ambientes vão gradualmente para o terceiro plano, criando um vale sonoro, em primeiro plano ouvimos apenas o inimigo gritando, e grilos.
1:47'10"	 Plano geral de explosão na ponte	Após barulho de explosão trilha sonora volta a ter todos os barulhos carcterísticos da cena (explosões, gritos, ambientes). Inicia-se também novamente a trilha musical
1:48'10"	 barco se afasta da ponte	Enquanto o barco se afasta da ponte os ruidos ambientes vão dando espaço para a trilha musical que ocupa o primeiro plano até o final da cena

Tabela 3 - Principais Eventos da cena Ponte Do Lung.

4 Conclusão

Ao final deste trabalho, espera-se ter realizado o objetivo de mostrar como a trilha sonora desempenha um papel narrativo em *Apocalypse Now*. Certamente muitos aspectos merecem uma abordagem mais completa, como, por exemplo, a escolha das músicas que integram a trilha, além da música original, e a sua relação com o contexto literário do filme. A começar por *The End* do grupo *The Doors* ("O fim") logo na primeira cena do filme, e a interpretação que a sua letra evoca da imagem da floresta em chamas; Se as guerras seriam a causa do fim da humanidade, o apocalipse. A música volta a tocar na última cena, encerrando o filme em unidade com o seu começo, sobre a escolha dessa música Walter Murch comentou:

"o engraçado é que onde quer que colocássemos uma música do The Doors, era como se tivéssemos Jim Morrison na sala olhando para as imagens e vindo com palavras para descreve-las. Era até demais. Todas as música clássicas do The Doors, quando colocávamos sobre o filme, estávamos fazendo exatamente o que você não quer que a música faça, elas estavam simplesmente duplicando o que você está vendo visualmente ou comentando exatamente sobre isso. Então nós mudamos de rumo. Mas eu acho que *The End* fica ainda mais poderosa por causa do seu posicionamento no começo e no fim e mais em nenhum lugar ao meio."⁷⁴

Existe uma intertextualidade a ser interpretada quando é tocada *Satisfaction* dos Rolling Stones sobre a image dos soldados esquiando no rio. Para os personagens é um momento em que se sentem em casa novamente e esquecem que estão em uma guerra, ninguém quer estar em uma guerra, mas se Francis, dentre tantas música de Rock, escolheu justamente essa, ele faz o espectador se perguntar; afinal, Quem não está se satisfazendo? Também na cena em que as coelhinhas da playboy dançam para os soldados ouvimos o clássico do rock and roll *Suzie Kill!* (suzie mate!). Em uma das cenas mais famosas de *Apocalypse Now*, um esquadrão de helicópteros ataca duas vilas vietnamitas ao som de A Cavalgada das Valquírias, de Wagner. Além do grande impacto que a sonoridade dessa obra soma as imagens aéreas, também existe a escolha por um compositor que notoriamente era admirado por Hitler (um dos símbolos da segunda guerra mundial). Portanto pode-se interpretar que existe um subplano ao qual pertencem as músicas (não incluindo a música original) presentes na trilha sonora, e esse plano é um diálogo direto entre o diretor e o espectador.

⁷⁴ SRAWGON, Michael. *The sound of Vietnam: A conversation with Walter Murch, the sonic wizard who helped Francis Ford Coppola create a soundtrack of horror in "Apocalypse Now"* FONTE: <http://archive.salon.com/ent/col/srag/2000/04/27/murch/index.html>. Acessado em 05 de Outubro de 2009.

Outro momento de grande sentido literário atribuído a trilha sonora é no final do filme, quando Kurtz recita o poema *The Hollow Man* de T.S. Eliot. A começar pela palavra *Hollow* (vazio) contida no título e a ambientação que os ruídos ambientes (gotas de água e insetos) cheios de reverberação agregam ao cenário, que então se mostra muito mais grande, húmido e vazio, como o estado emocional em que se encontram Kurtz e Willard. Sobre a relação deste poema com o filme, cabe aqui uma interessante citação, embora já extrapolando o campo da trilha sonora:

"Este poema de T.S. Eliot, parcialmente recitado pelo Coronel Kurtz, surge inserido em *Apocalypse Now* com o objectivo de transmitir toda a carga de especulação filosófica que envolve o filme. O poema é dominado por uma atmosfera política, fundamental para o seu eco no filme (o fanatismo e a loucura). *The Hollow Men* apresenta um mundo de silêncio: *We grope together / And avoid speech* (Eliot, 1961), inércia: *Leaning together* e destruição: *This is the dead land / This is the cactus land*, povoado por homens sem rosto: *Headpiece filled with straw*, sem voz: *Our dried voices, when / We whisper together / Are quiet and meaningless* e sem vontade própria: *Behaving as the wind behaves*. Estes homens não passam de espectros: *Shape without form, shape without colour*, estão despojados da sua dimensão humana uma vez que não possuem personalidade nem vida espiritual e são incapazes de agir: *Paralysed force, gesture without motion*. Estes homens são *all mankind* uma vez que *Conrad's affirmation is that all men are hollow, all fated to endure the condition that Eliot figures so allusively (...) and all fated to be blind to their condition* (Southam, 1994: 205). Neste momento, importa mencionar a utilização feita por Eliot da Divina Comédia de Dante, utilização essa que Southam sistematiza na sua obra já citada. Southam identifica estes homens vazios com as sombras que navegam no rio e que são rejeitadas por ambas as margens - o Inferno: *death's dream Kingdom* e o Paraíso: *death's other Kingdom* - estando por isso condenadas a navegar nele eternamente. Eles são como a maioria dos homens que passam pela vida sem terem a percepção da realidade, não praticam de forma consciente nem o bem nem o mal e, como tal, parecem despojados da sua dimensão humana. Daí, se atendermos à afirmação de Eliot: *So far as we are human, what we do must be either evil or good; so far as we do evil or good, we are human; and it is better in a paradoxical way, to do evil than to do nothing; at least, we exist*. (Eliot, cit. por Gomes, 1997: 47). Vislumbra-se igualmente no poema a existência de uma segunda categoria de homens: *Those who have crossed / With direct eyes, to death's other Kingdom*. Southam relaciona este *Kingdom* com o Paraíso de Dante. Estes homens passam por um estado de transição: *death's twilight Kingdom* que Southam diz ser *the condition in which man has to face the truth about himself and life* (Southam, 1994: 205). Neste estado, têm a percepção da sua condição de seres humanos, têm a percepção do sentido da vida. Este momento é, afinal, um momento de esperança simbolizado por *The eyes reapper* perante uma visão de (...) *perpetual star* que Southam identifica como a visão que Dante tem de Deus. Os homens que experienciam este estado podem praticar o bem na sua verdadeira essência e assim ambicionarem a um lugar no Paraíso,

um *higher, perfect world of beauty, light and music* (Southam, 1994: 204)."⁷⁵

Apocalypse now é um filme cheio de mensagens, e talvez não haveria outro caminho a ser tomado por Walter Murch ao conceber a sua trilha sonora do que fazê-la da forma narrativa como foi feita. Talvez esse tenha sido o principal motivo, e não todas as tecnologias que se fizeram disponíveis, que o levou a se dedicar tanto a sua composição: a missão de colaborar com a trilha sonora e edição de imagens para a realização um filme poético, feito sobre uma situação causada pelo extremo vazio humano que é a guerra. Faltava encontrar os mecanismos para tal.

“O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado”.⁷⁶

O nível de organização alcançado na trilha de *Apocalypse Now* se compara com a organização musical, a quantidade de decisões tomadas são dignas de um compositor de música orquestral.

“A fidelidade não é uma “reprodução” mas uma reconstituição; em realidade, ela resulta de uma série de escolhas e de interpretações que o dispositivo gravador torna ao mesmo tempo possíveis e necessárias. Admitir-se-a, portanto, que o técnico de som ou o engenheiro de gravação – deve enfrentar questões que já não são puramente técnicas, mas cuja finalidade é arbitrada pela escuta sensível, pelo julgamento musical”.⁷⁷

Esta passagem de o *Tratado dos Objetos Musicais* de Pierre Schaeffer, reflete o tipo de pensamento musical que Walter Murch trouxe à trilha do cinema, e fez possível de representar com a "poética timbrística" dos ruídos, o universo interno dos personagens. Não só de técnicas musicais foi feita a trilha, mas também se utilizando de recursos inventados por grandes sonoplastas da história do cinema. No filme há algumas passagens em que Willard ouve a gravação de uma voz do General Kurtz, mas o personagem de Kurtz só aparecerá na tela nas últimas cenas. Esse feito, que Michel Chion chama de Acousmetre, de executar um som, no caso uma voz, sem mostrar a sua fonte ao longo do filme, até que o espectador tenha tempo para utilizar a sua imaginação, e então

⁷⁵ MATEU, Anabela. *The Hollow Men e Apocalypse Now - A condição Humana*. Fonte babilonia.ulusofoa.pt/arquivo/arquivo_pdf/babilonia6.pdf. Acessado em 05 de Outubro de 2009.

⁷⁶ WINSNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo. Companhia das Letras. 1989. Pag 28.

⁷⁷ SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos Objetos Musicais*. Brasília. Edunb. Página 79

exibir a fonte surpreendendo.-o⁷⁸, é referente ao que foi feito com a voz da mãe em *Psicose*⁷⁹ (1960), com o computador Hal de *2001: Uma Odisséia no espaço*⁸⁰ (1968), e o mágico de *O Mágico de Oz*⁸¹ (1939). Outro exemplo utilizado é a chamada "mundanização" de sons, que trata de executar um som pré-gravado em um determinado ambiente, regravando-o com as características adquiridas desse espaço. Como foi proposto por Orson Welles em seu filme *A Touch of Evil*⁸² (1958) em que para uma determinada cena ele escreveu uma nota ao estúdio Universal (responsável pela sonorização) explicando que para atingir o efeito desejado era "absolutamente vital que essa música fosse reproduzida através de uma corneta barata no beco em frente ao prédio de som"⁸³ e então regravada e misturada a trilha do filme (o que como esperado, não foi levado em consideração pelos produtores). Esta prática foi usada extensivamente por Walter Murch no filme *Loucuras de Verão*⁸⁴ (1973), em que toda a programação de rádio que eles elaboraram foi depois gravada dentro de carros tocada por rádio e alto falantes característicos, e também em *Apocalypse Now*, com os pilotos de helicópteros, cuja vozes dos atores foi reprocessada por rádios idênticos aos originais propostos pela cena.

Portanto, pode-se ainda realizar um estudo histórico das técnicas empregadas, do seu sentido literário e outros, mas optou-se pela sua relação com a narrativa do filme.

Um fato curioso sobre o filme é que ele não tem um fim definido. Quando apresentado pela primeira vez no festival de Cannes, Francis Ford Coppola disse se tratar de uma obra inacabada. Ao longo dos anos, houve algumas diferentes edições do seu final, no que diz respeito aos créditos e as imagens da base de Kurtz sendo destruída. Trinta anos depois do seu lançamento a equipe se reuniu novamente para editar uma nova versão com 40 minutos a mais de duração, conhecida como *Apocalypse Now Redux*. Porém mesmo esta não foi declarada como a versão definitiva do filme, e ainda hoje é possível comprar tanto uma quanto outra nas lojas. Talvez esta seja a última ponta de intertextualidade do filme: Um filme que se chama *Apocalypse Now* (sendo apocalipse o fim dos

⁷⁸ MURCH, Walter. Stretching Sound to Help the Mind See. <http://filmsound.org/murch/stretching.htm>, acessado em 25 de junho 2009.

⁷⁹ Direção: Alfred Hitchcock

⁸⁰ Direção: Stanley Kubrick

⁸¹ Direção: Victor Fleming

⁸² Direção: Orson Welles

⁸³ MAYNES, Charles. The Editors Guild Magazine. Vo. 25 No. 2. 2004. Fonte: http://www.editorsguild.com/v2/magazine/Newsletter/MarApr04/marapr04_worldizing.html. Acessado em 05 de Outubro de 2009.

⁸⁴ Direção: George Lucas.

tempo), não tem fim! (e as guerras terão algum dia um fim?) Este trabalho, fazendo justiça ao seu objeto de estudo, também não considera-se acabado, mas um olhar inicial a respeito das possibilidades narrativas da trilha sonora no cinema.

Glossário

Cena: Unidade dramática do roteiro, seção contínua de ação, dentro de uma mesma localização. Sequência dramática com unidade de lugar e tempo, que pode ser "coberta" de vários ângulos no momento da filmagem. Cada um desses ângulos pode ser chamado de plano ou tomada.

Decupagem: A palavra decupar vem do francês *découper* que significa “cortar em pedaços”. Na prática, é a divisão do roteiro do filme em planos. A decupagem é feita pelo diretor e inclui posições de câmera, lentes a serem usadas, *mise en scène*, diálogos e duração de cada cena. Consiste na transposição da linguagem de roteiro para a linguagem da imagem.

Doppler: O efeito Doppler é uma característica observada nas ondas sonoras quando emitidas ou refletidas por um objeto que está em movimento com relação ao observador.

Flanger: Efeito resultante da soma das ondas sonoras em defasagem (menos de 20 milissegundos), causando anulação e soma de determinadas frequências.

Plano detalhe: Mostra apenas um detalhe, como, por exemplo, os olhos do ator, dominando praticamente todo o quadro.

Plano geral: Plano que mostra uma área de ação relativamente ampla.

Plano médio: Plano que mostra uma pessoa enquadrada da cintura para cima.

Plano próximo: Enquadramento da figura humana da metade do tórax para cima.

Ponto de vista: Câmara situada na mesma altura do olho do ator, vendo o ambiente como este. No geral, intensifica a dramaticidade do roteiro. Durante o ataque de um assassino o ponto de

vista da vítima pode ver mãos enluvadas avançando em sua direção. Isso é mostrado com as mãos avançando em direção à lente da câmara.

Referências

1. Bibliográficas

ALVES, Jorge. *O Som e o Audiovisual*. Fonte: http://www.ipv.pt/forumedia/3/3_fi6.htm; acessado em: 20 de Abril de 2009

ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema sonoro: Uma introdução*. Rio de Janeiro. Zahar editor. 2002.

BARBOSA, Alvaro. *O Som em ficção cinematográfica*. Universidade Católica Portuguesa. Fonte: www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf. Acessado em: 9 de Outubro de 2009.

CARRASCO, Ney. *Syngkhronos*. São Paulo. Fapesp. 2003.

CARVALHO, Márcia. *A trilha sonora do Cinema: Proposta para um "ouvir" analítico*. *Revista Caligrama*. São Paulo: USP, vol.3, n. 1, janeiro-abril de 2007.

CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press.

COWIE, Peter. *Coppola*. New York: Da Capo Press. 1991

ELISABETH, WEIS e BELTON (Org). *Film Sound: Theory and Prattice*. New York. Columbia University Press, 1985.

HICKMANN, Felipe. *Musica Cinema e tempo narrativo*. Curitiba. UFPR. 2008.

JARRET, Michael: *Interview with Walter Murch*. *Film Quarterly*. Vol. 53, No. 3. University of California Press. 2000.

JAMES, Richard S. *Avant-Garde Sound-on-Film Techniques and their Relationship to Electro-Acoustic Music*. Oxford University Press. 1986.

MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-imagem no cinema*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.

MATEU, Anabela. *The Hollow Men e Apocalypse Now - A condição Humana*. Fonte [Http://babilonia.ulusofona.pt/arquivo/arquivo_pdf/babilonia6.pdf](http://babilonia.ulusofona.pt/arquivo/arquivo_pdf/babilonia6.pdf). Acessado em: 05 de Outubro de 2009.

MAYNES, Charles. The Editors Guild Magazine. Vo. 25 No. 2. 2004. Fonte: http://www.editorsguild.com/v2/magazine/Newsletter/MarApr04/marapr04_worldizing.html. Acessado em: 05 de Outubro de 2009.

MENDES, Eduardo S. *Walter Murch: a revolução da trilha sonora cinematográfica*. São Paulo, Revista Significação. Annablume. Eca/USP. 2006.

MOOG, Bob. *Apocalypse now: The Synthesizer Soundtrack*. Contemporary Keyboard Musi. CMP. 1980

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2004.

MURCH, Walter. *Stretching Sound to Help the Mind See*. Fonte: <http://filmsound.org/murch/stretching.htm>, acessado em: 25 de junho 2009.

ONDAATJE, Michael. *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*. New York: Alfred A. Knopf, 2002.

SCHAEFFER, Pierre. *L'élément non visual au cinéma*. Revue Du cinema. Paris. Zed. 1946

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado do Objetos Musicais*. Brasília. Edunb. 1993.

SRAWGON. Michael. *The sound of Vietnam: A conversation with Walter Murch, the sonic wizard who helped Francis Ford Coppola create a soundtrack of horror in "Apocalypse Now"* Fonte: <http://archive.salon.com/ent/col/srag/2000/04/27/murch/index.html>. Acessado em: 05 de Outubro de 2009.

SUSINI, MCADAMS: *Timbre de sons environnementaux*. IRCAM. Fonte: articles.ircam.fr/textes/Susini05a/. Acessado em: 10 de Junho de 2009.

SUSSI, CLEMENTE, LACERDA, MARTINS, FILHO, AZZOLINO. *Videoclipe, estética e linguagem: sua influência na sociedade contemporânea*. ISCA faculdades. 2006.

KINDER, Marsha. *The Power of Adaptation in "Apocalypse Now"*. Film Quarterly. Vol 33. No.2. University of California Press.

WILLIAMS, Alan. *Is sound recording like a language?* . Yale French Studies No.60. Yale University Press.1980.

WINSNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.

2. Filmográficas

2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Arthur C. Clarke e Stanley Kubrick. EUA. 1968.

A CONVERSAÇÃO. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola, Fred Roos e Mona Skager. Roteiro: Francis Ford Coppola. EUA. 1974.

APOCALYPSE NOW: Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola. Roteiro: John Milius e Francis Ford Coppola. EUA. 1979

HEART OF DARKNESS: A FILMMAKER'S APOCALYPSE. Direção: Fax Bahr, George Hickenlooper e Eleanor Coppola. Produção: Lês Mayfield e George Zaloom. EUA. 1991.

LOUCURAS DE VERÃO: Direção George Lucas. Produção Francis Ford Coppola. Roteiro: George Lucas, Gloria Katz, Willard Huyck. EUA. 1973

METROPOLIS: Direção: Fritz Lang. Produção: Enrich Pommer. Roteiro: Thea Von Arbou. Alemanha. 1927.

O MÁGICO DE OZ. Direção: Victor Flemming. Produção: Mervin Leroy. Roteiro: Noel Langley, Florence Ryerson e Edgar Allan Wolf. EUA. 1939.

O PODEROSO CHEFÃO. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Grey Frederickson, Albert S. Ruddy. Roteiro: Mario Puzo, Francis Ford Coppola. EUA. 1972.

O VAMPIRO DE DUSSELDORF. Direção: Fritz Lang. Produção: Seymour Nebenzal. Roteiro: Thea Von Arbou e Fritz Lang. Alemanha. 1931.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano. EUA. 1960

PEN POINT PERCUSSION. Direção Don Peters. EUA. 1951

THE JAZZ SINGER. Direção: Alan Crosland. Produção: Warner Bros. Roteiro: Samson Raphaelson. EUA. 1927.

TOUCH OF EVIL. Direção: Orson Welles. Produção. Albert Zugsmith. Roteiro: Orson Welles. EUA. 1958.

ANEXOS

para versão online os anexos se encontram em <http://jardimsonoro.com/tcc>

Neste CD de anexo está presente, o trecho do filme *Rapt* citado no capítulo 2.1 Desenvolvimento Tecnológico do Cinema, um pequeno documentário sobre Norman McLaren, também citado no capítulo 21, sobre como ele produz a chamada animação sonora, e as três cenas selecionadas para estudo no capítulo 3.

1. Pen Point Percussion: Documentário de Don Peters sobre Norman McLaren e a animação sonora.
2. Trecho citado do filme *Rapt*: Onde existe uma das primeiras edições sonoras do cinema, criada para a cena de uma tempestade.
3. Cena *Esperando em Saigon*.
4. Cena *Dossiê de Kurtz*.
5. Cena *Ponte Do Lung*.