

Antoine Bonfanti e a escuta do mundo em documentários não controlados

Sérgio Puccini*

Resumo: O artigo apresenta resultados de pesquisa, financiada pela FAPEMIG, acerca do trabalho de Antoine Bonfanti na captação de som direto no documentário. Antoine Bonfanti foi um nome chave na introdução do som direto na França a partir da realização de *Le joli mai*. O texto tem como base entrevistas e depoimentos de, e sobre, Antoine Bonfanti, dentro de um recorte que privilegia os anos 1960.

Palavras-chave: Antoine Bonfanti; som; documentário.

Resumen: El artículo presenta resultados de una investigación, financiada por la fundación FAPEMIG, acerca del trabajo de Antoine Bonfanti en la captación de sonido directo en el documental. Antoine Bonfanti fue un nombre clave en la introducción del sonido directo en Francia a partir de la realización de *Le joli mai*. El texto tiene como base entrevistas y testimonios de, y sobre, Antoine Bonfanti, dentro de un corte temporal que privilegia los años 1960.

Palabras clave: Antoine Bonfanti; sonido; documental.

Abstract: This article presents the results of a research, financed by FAPEMIG, on the work of Antoine Bonfanti in capturing direct sound in the documentary. Antoine Bonfanti was a key name in the introduction of direct sound in France from the performance of *Le joli mai*. The text is based on interviews and testimonies of, and about, Antoine Bonfanti, and focuses on the period of the 1960s.

Keywords: Antoine Bonfanti; sound; documentary.

Résumé : L'article présente les résultats d'une recherche, financée par FAPEMIG, sur le travail d'Antoine Bonfanti dans la prise de son directe dans le documentaire. Antoine Bonfanti était un nom clé dans l'introduction du son direct en France depuis la réalisation du film *Le joli mai*. Le texte se base sur des entretiens et des témoignages de, et sur, Antoine Bonfanti, en privilégiant particulièrement ceux recueillis dans la période des années 1960.

Mots-clés : Antoine Bonfanti ; son ; documentaire.

* Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, Bacharelado em Cinema e Audiovisual, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. 30035-400, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil. E-mail: sergio.puccini@ufjf.edu.br

O artigo pretende fazer uma apresentação de resultados de pesquisa de pós-doutorado desenvolvida junto a Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, financiada pela FAPEMIG, no qual estudamos o trabalho de Antoine Bonfanti na captação de som direto no documentário. O texto tem como base a coleta de um extenso material de entrevistas e depoimentos de, e sobre, Antoine Bonfanti, visando mapear as especificidades no trabalho de captação do som, no documentário, dentro de um recorte que privilegia o período dos anos 1960.

Agradeço a todos que colaboraram com o desenvolvimento dessa pesquisa, em especial à FAPEMIG, ao Prof. François Thomas, que me acolheu junto a Paris 3, à Catherine Roudé, Teresa Borges (Cinemateca Portuguesa), Bruno Muel, Inger Servolin, Jean-François Dars, Anne-Papillault, e sobretudo, à Maryvonne Bonfanti.

Submissão do artigo: 24 de maio de 2017. Notificação de aceitação: 10 de julho de 2017.

Engenheiro de som, operador de som e mixagem, Antoine Bonfanti foi um nome comum no créditos dos filmes da *Nouvelle Vague* e nos documentários feitos por toda uma geração dos anos 1960 associada ao documentário direto, como Chris Marker e William Klein. São documentários que possuem uma especial ênfase na captação do som em situação de filmagem, campo em que Bonfanti irá se destacar, chegando a ser chamado de “o papa do som direto”.¹

Filme chave para entendermos o trabalho de Antoine Bonfanti no documentário, *Le joli mai* (Chris Marker, Pierre Lhomme, 1963) vem a ser uma das primeiras experiências de som direto na França a se utilizar de gravadores magnéticos portáteis. Segundo Bonfanti,

Em *Le joli mai* era necessário inventar tudo. Era a primeira vez que o som saía verdadeiramente à rua. (...) Era preciso inventar a vara de *boom*, encontrar os microfones convenientes a essa situação, os suportes anti-vento... (Kohn & Niogret, 1997: 92).²

Em livro *Le cinéma-vérité, films et controverses*, Séverine Graff informa que *Le joli mai* foi o quinto filme a utilizar o protótipo KMT,³ desenvolvido por André Coutant para a fábrica francesa Eclair, que, ligado por fio ao gravador magnético como o Perfectone e mais tarde o Nagra III, desenvolvido por Stefan Kudelski, permitia tomadas sincrônicas de imagem e som com equipamentos leves e portáteis (Graff, 2014: 348). Trata-se de um momento em que o aparato técnico ainda se encontra em fase experimental, o que exigia uma maior atenção dos técnicos durante as tomadas, dividida entre o evento que filmava e como o filmava. Segundo Gauthier, Pilard e Suchet:

Foi filmando *Joli mai* que Pierre Lhomme, como ele mesmo afirma, se familiarizou com a câmera em liberdade, lançada a acompanhar pessoas que não lhe perguntam nada. Isso exigiu a ele tomar para si sua própria aprendizagem em uma época onde o material era ainda rudimentar, onde era preciso abafar o ruído da câmera e não se prender nos fios que ligavam a câmera ao gravador de áudio. (Gauthier *et al.*, 2003: 82).

Se para o diretor de fotografia Pierre Lhomme, *Le joli mai* significou a descoberta de uma nova forma de operar a câmera, longe da estabilidade propiciada pelo uso do tripé, bem exemplificado por seu trabalho em filme *Le combat dans l'île* (Alain Cavalier, 1962), para Antoine Bonfanti o filme de Marker propiciou uma nova maneira de escutar o mundo. Antes de *Le joli mai*, a experiência de Antoine Bonfanti estava concentrada às suas atividades

1. Disponível em: www.liberation.fr/culture/2001/10/31/antoine-bonfanti-l-ingenieur-du-son_382348

2. Todas as traduções dos textos citados foram feitas pelo autor.

3. Sendo os quatro anteriores respectivamente: *Chronique d'un été* (Jean Rouch, 1960), *La punition* (Jean Rouch, 1960), *Les inconnus de la terre* (Mario Ruspoli, 1961), *Regard sur la folie* (Mario Ruspoli, 1961).

de mixagem feitas dentro dos ambientes fechados dos estúdios de som, como o da MGM-France e o da SIMO, dirigido por Jean Neny, como o próprio Bonfanti afirma em entrevista concedida à Noël Simsolo (Mémoires). A experiência adquirida no filme de Marker permitirá a Antoine Bonfanti toda uma descoberta de potencialidades na captação de som que orientará todo o seu trabalho posterior:

Eu encontrei o som que me agradava. Um som que se move, que se insurge, e se bate. Um som a fazer e a domar. Pierre e eu nos entendíamos bem. Nós trabalhávamos em contraponto. Ele fazia os grandes movimentos da câmera. Ele me encontrava. Eu me juntava a ele. A vara com o microfone, enfim, poderia captar, dando uma importância ao som, não somente a de ilustrar as imagens: mas de exprimir o espírito do filme. Uma grande lição de estética cinematográfica. Não se tratava apenas de filmar unicamente aquilo que se passava dentro do quadro mas aquilo que acontecia. (Bonbon: 12, 13)

Nós tentamos os primeiros microfones sem fio, que foi uma catástrofe porque captou tudo exceto o que estava a frente de nós. De tempos em tempos, eu colocava um microfone de lapela no entrevistado, ia para o *boom* e fazia signos cabalísticos para Pierre Lhomme quando eu achava que o plano era demasiadamente longo e que não escutávamos bem. Nosso grande achado foi o retorno de escuta para o cinegrafista. Pierre tinha um fone em um só ouvido para ouvir ao mesmo tempo que a outra orelha, era como se ele enquadrasse com um olho mantendo o outro aberto. Isso deu-lhe um monte de ideias. Quando ia procurar um pequeno som ao lado, ele entendia, abria o olho, e se era interessante, ele ia atrás. Depois disso, ele não conseguia mais filmar sem o som, se eu esquecesse de retornar o som para ele, ele ficava louco de raiva. Aquilo foi uma grande inovação na relação imagem/som. Esse foi o espírito de *Joli mai*. (Kohn & Niogret, 1997: 92).

O efeito de interação entre captação de som e imagem também é comentado por Pierre Lhomme, cinegrafista e coautor de *Le joli mai*:

Eu logo percebi que não poderia trabalhar sem o retorno da escuta. Eu nunca tinha feito isso antes. Tinha necessidade de estar imerso dentro das palavras das pessoas para que a imagem se harmonizasse com elas. O som me ajudou a liberar a câmera. (Kohn & Niogret, 1997: 90).

Sobre a relação entre Pierre Lhomme e Antoine Bonfanti durante as filmagens de *Le joli mai*, Chris Marker comenta: “Como se executassem um concerto para viola e violino, podemos dizer que eles inventaram o concerto para Eclair e Nagra” (Marker, 2007: 8).

Os comentários de Bonfanti e Lhomme refletem bem as diferenças na relação estabelecida entre o cinegrafista e o técnico de som direto nesse embate com o mundo. São relações intermediadas por um aparato técnico, câmera, lentes, gravador, fones de ouvido, microfones, cabos. O enquadramento vem a ser o principal elemento no trabalho do cinegrafista que permite a ele selecionar elementos que estão diante de si. Para o cinegrafista, esse recorte propicia

uma visão distanciada daquilo que ele, de fato, tem a sua frente. O processo de intermediação para o técnico de som direto ocorre de maneira diferente. Se o enquadramento da câmera consegue deixar de fora boa parte do mundo ao redor, criando essa sensação de distância e perspectiva, no caso do áudio ocorre o contrário. Mesmo se operando com microfones direcionais, o operador de áudio não consegue deixar de fora todo o som que está a sua volta. Antes de uma relação distanciada, o operador de áudio experimenta uma relação de imersão no mundo. Essa imersão propicia situações como a descrita por Bonfanti acima, em que o técnico de som passa a guiar o trabalho de câmera⁴.

Juntamente com *Crônica de um verão*, de Jean Rouch (1961), *Le joli mai* marca o ápice daquela que poderíamos chamar de primeira fase do direto, situada, por alguns pesquisadores, entre os anos 1959 e 1963.⁵ Uma das características marcantes desses primeiros documentários vem a ser um certo encantamento com a palavra, a voz do outro. Como forma a atender a boa captação da voz, Bonfanti terá no famoso microfone de fita dupla, Beyer M160, seu mais fiel aliado desde *Le joli mai*. “Tivemos de arranjar um microfone que permitisse gravar inteligentemente na rua. Foi assim que descobri o M 160” (Saguenail & Guimarães, 1995: 92). “Suas qualidades permitem modular precisamente as cores do som dando interesse aos planos sonoros: nós damos a imagem uma nova dimensão ao darmos uma profundidade ao som.” diz Bonfanti (Personnaz, 1991: 93).

O ponto central a ser discutido quando se trata das análises sobre o cinema direto, quer seja de cunho mais historiográfico ou estético, é a quase total ausência de comentários sobre o papel desempenhado pelos técnicos na captação de som em situação de filmagem nesses documentários. Lembrando que essa possibilidade, nova até então, era sinônimo de enormes problemas para os realizadores, sendo o principal deles o manutenção de sincronia entre som e imagem durante as tomadas, conforme lembra Pierre Lhomme, em uma extensa entrevista (12 horas) depositada na Cinemateca Francesa em 2015:

O problema do cabo entre a câmera e o *magnetophone* era um problema terrível, porque quando você perdia a sincronia durante a filmagem, nós não parávamos de filmar, portanto depois o montador iria encontrar quilômetros de película que não eram sincrônicos, o que fazia da montagem algo bastante trabalhoso. (Filmographies, 2014).

Se tomarmos como referência três títulos canônicos sobre o cinema direto, os livros de Guy Gauthier, Simone Suchet e Philippe Pilard, *Le documentaire*

4. Sobre esse assunto, ver: Sterne, J. (2003). *The audible past, cultural origins of sound reproduction*. Durham, London: Duke University Press.

5. Sobre esse assunto, ver Gauthier, G. et al. (2003) *Le documentaire passe au direct*. Montreal: VLB Éditeur, Graff, S. (2014). *Le cinéma-vérité, films et controverses*. Renne: PUR.

passé au direct, de Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, e de Stephen Mamber, *Cinéma vérité in America, studies in uncontrolled documentar*, vamos observar que nomes como os de Bonfanti, Marcel Carrière, David Maysles ou Michel Fano, são quase ausentes no escopo das análises. Em prefácio escrito para o livro *Pour un cinéma léger et synchrone!*, de Vincent Bouchard, Michel Marie comenta:

Várias livros fizeram história, em especial aquele, fundador, de Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, editado pela primeira vez em 1974, depois reeditado em 1997 sob o título *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Esses trabalhos são principalmente consagrados à história dos cineastas e dos filmes, na maior parte do tempo sob o ponto de vista da crítica de cinema dentro de uma perspectiva estética e avaliativa. É certo que elas enumeram as principais fases da evolução técnica, o progresso das câmeras, a sensibilidade das películas, o aperfeiçoamento dos registros sonoros graças aos novos modelos de *magnetophones* e ao sistema de sincronização, mas não fazem disso o objeto principal de suas abordagens. (Bouchard, 2012: 13).

O baixo número de referências a estudos voltados aos trabalhos dos técnicos de som vem a ser sentida também na França, país com uma destacada escola de som direto, muito em função de Bonfanti, cujos nomes como René Levert, Jean-Pierre Ruh, Bernard Aubouy, Jean-Paul Mugel, entre outros, sequer figuram entre os verbetes dos dicionários de cinema.⁶ Aqui vale mencionar, na lista das exceções, o livro, *Le son direct au cinéma*, de Claudine Nougaret e Sophie Chiabaut, valioso registro de depoimentos dos principais técnicos de som direto franceses, de 1997 (Nougaret & Chiabaut, 1997).

Voltando ao caso de *Le joli mai*, o grosso das análises da época irá se concentrar nos efeitos das imagens causados pela técnica da câmera na mão de Lhomme, planos, movimentação de câmera. Lembrando que o próprio Lhomme será creditado como coautor de *Le joli mai* por sua participação nas decisões de filmagem⁷. Como exemplo, podemos citar a crítica de Francis Gendron, escrita para a revista *Miroir du cinéma* (1963):

A câmera não é uma máquina estática destinada unicamente à impressão da película, mas ao contrário, uma máquina que registra as emoções do olho e do coração. É por isso que, no filme, a câmera é furtiva, inteligente, alerta, procurando constantemente o detalhe ou o melhor ângulo das tomadas. (Gendron, 1963: 21).

Será apenas com a publicação de um dossiê especial sobre Chris Marker na revista *Positif* de março de 1997 (Kohn & Niogret, 1997) é que vamos ver

6. Exceção vem a ser o *Dictionnaire Mondial du Cinéma*, Larousse, 2011, e o *Le dictionnaire de la Nouvelle Vague*, de Noël Simsolo, 2013, que dedicam um verbete a Antoine Bonfanti.

7. Sobre esse assunto, ver o livro de Séverine Graff, *Le cinéma-vérité, films et controverses* (Graff, 2014), que apresenta uma exaustiva pesquisa sobre o tema.

um espaço dedicado a um depoimento de Antoine Bonfanti sobre seu trabalho com Marker e a relação com Lhomme, sobretudo em *Le joli mai*. A publicação da *Positif*, e o depoimento de Bonfanti, acabou por se tornar uma referência bastante citada em diversos artigos e livros escritos posteriormente a propósito de Chris Marker e *Le joli mai*.⁸

Antoine Bonfanti e *Méthode I*

Pouco depois da experiência de *Le joli mai*, em mesmo ano de 1962, Antoine Bonfanti e Pierre Lhomme irão novamente se encontrar na realização do documentário *Méthode I*, de Mario Ruspoli, documentário de caráter pedagógico, feito por solicitação de Pierre Schaeffer e do *Service de la Recherche de la Radio Télévision Française RTF*, para ser exibido no programa do famoso MIPE-TV – *Marché International des Programmes et Equipements de télévision*, ocorrido em Lyon em 1963. Neste documentário, a equipe formada por Antoine Bonfanti, Pierre Lhomme e Étienne Becker atuará tanto na frente como atrás das câmeras, um revezamento curioso que marca o recorte reflexivo de *Méthode I*, um documentário sobre documentários. *Méthode I* é um filme carregado por um certo deslumbramento com as potencialidades da nova técnica ligeira e leve. Logo de início, após um longo plano sequência que exhibe um empilhamento de troncos de árvores cortados, vamos ver com destaque um plano descritivo do gravador Perfectone, operado por Bonfanti, e da câmera KMT Coutant-Mathot Eclair. Para depois, então passarmos às experiências da filmagem onde vemos Antoine Bonfanti acompanhando de perto Lhomme e Becker, sempre com seu microfone posicionado de baixo para cima. Em *Méthode I*, a equipe de filmagem Bonfanti, Lhomme e Becker, é apresentada como equipe modelo, formada por técnicos profissionais, que irão orientar os trabalhos de uma equipe formada por técnicos principiantes de som e imagem. Dessa forma, vamos ver a equipe dos profissionais Bonfanti, Lhomme e Becker por em prática todos os aprendizados adquiridos em *Le joli mai*. O texto de Ruspoli, irá destacar a participação do som durante as filmagens: “É preciso de agora em diante filmar com os ouvidos” (*Méthode*), diz Mario Ruspoli em sua locução fora de campo que acompanha o filme. Caroline Zéau, em dossiê sobre Mario Ruspoli publicado na revista *Décadrages*, comenta:

Para ele (*Ruspoli*), na verdade, essa nova concepção de estética sonora constitui o objetivo final da revolução efetuada pelo cinema direto. Descrevendo a configuração técnica e a redefinição dos papéis que regem as filmagens do

8. Ver, por exemplo: Lupton, C. (2005) *Chris Marker, memories of the future*. London: Reaktion Books, Zéau, C. (2001) *Mario Ruspoli et Méthode I, le cinéma direct pour le bien commun*. Dossiê Mario Ruspoli et le cinéma direct, Lausanne: *Décadrages*, n.18.

cinema direto no *Le groupe synchrone cinématographique léger*, Ruspoli atribui ao técnico de som direto "a tarefa mais difícil, mais complexa e mais importante". A captura do som de agora em diante terá por vocação "governar a imagem," o engenheiro de som "não é mais um simples técnico, como no estúdio de cinema; ele deve acima de tudo ser um homem sensível, inteligente e psicólogo". (Zéau, 2011: 77).

Antoine Bonfanti e *Les Groupes Medvedkine*

Antoine Bonfanti, Chris Marker e Pierre Lhomme voltarão a trabalhar juntos no documentário *À bientôt, j'espère*, de 1968 (muito embora nesse filme Antoine Bonfanti não assine a captação do som, que ficará a cargo de Michel Desrois, mas auxilie na captação de imagens). *À bientôt, j'espère* marca o início de uma relação entre cineastas, intelectuais e operários ligados a indústrias Rhodiaceta, de Besançon, e Peugeot, de Sochaux, na França, que resultará na formação do coletivo de produção *Les Groupes Medvedkine*, nome dado em homenagem ao cineasta russo Alexandre Medvedkine. Antoine Bonfanti terá atuação intensa no Grupo Medvedkine, entre 1968 e 1974, juntamente com Pol Cèbe, Bruno Muel, Michel Desrois, Jean-Pierre Thiébaud, Théo Robichet, entre outros. Segundo Bonfanti:

O grupo Medvedkine era um conceito de levar as ferramentas de trabalho às pessoas que não tinham acesso a elas, então nós deixamos nosso material a disposição deles e eram eles que escreviam as coisas, eram eles que realizavam. Eles tinham uma mesa de montagem em Besançon e eles montavam sozinhos com as próprias ideias para a imagem e para o som. (Antoine, 2002).

Antes de participar diretamente da realização dos filmes, Antoine Bonfanti atuava como instrutor do grupo. Diz Bonfanti:

Nós colocávamos nossa câmera e nosso Nagra a disposição deles e dávamos unicamente alguns conselhos técnicos do tipo "isso não é possível fazer", e então nós tentávamos coisas que pareciam totalmente impossíveis e nós tínhamos sucesso. (Cornand & Lajeunesse, 1974: 82).

Em depoimento escrito para a revista *Images Documentaire*, em número dedicado à palavra operária, o cineasta Bruno Muel comenta:

Na linha de frente da formação técnica, havia o engenheiro de som Antoine Bonfanti que nos acompanhará até Sochaux e mixará todos os nossos filmes, o cinegrafista Jacques Loiseleux além de mim mesmo. Quando eu digo formação técnica, nossa abordagem comum misturava sempre teoria e prática, forma e conteúdo, cinema e política. (Muel, 2000: 22).

Dentre os filmes produzidos pelo coletivo de realizadores, destaque para um curioso registro de Bonfanti intitulado *La charnière* (1968), filme totalmente sem imagens. Único filme assinado por Bonfanti, *La charnière* consiste

da gravação de um debate ocorrido após a projeção de *À bientôt, j'espère*, em Besançon. A discussão é marcada por uma tomada de consciência, por parte do realizador Chris Marker, da impossibilidade deste representar a classe operária nos termos da própria classe operária. Diz Marker:

Nós seremos sempre, no máximo os exploradores bem intencionados, mais ou menos simpáticos, mas do exterior. (...) E quando os operários tiverem nas mãos os aparelhos audiovisuais, eles nos mostrarão os filmes sobre a classe operária, aquilo que realmente é uma greve, do interior da fábrica. (*La Charnière*).

Em *La charnière* temos o cinema direto em estado bruto, com o registro das vozes dos trabalhadores, por tradição, classe bem pouco representada no cinema francês⁹. São vozes não identificadas, com todas as suas características singulares, das tosses, pigarros, ritmos e risos, de timbres múltiplos bem contrastados pela montagem, vozes que comentam e reivindicam. Em uma entrevista de 1974, Bonfanti afirma: “Nós não podemos fazer um filme no lugar de um operário, nós não podemos falar em nome do operário” (Cornand & Lajeunesse, 1974: 82). *La charnière* constitui valioso registro que marca um divisor de águas no projeto *Medvedkine*, a partir do qual os operários tomam em suas mãos os meios de produção que renderá filmes como *Classe de lutte* (1968), *Rodia 4/8* (1969), *Week-end à Sochaux* (1971-1972), no curto período de existência do coletivo, até 1974.

Antoine Bonfanti e o som político

O envolvimento de Antoine Bonfanti com *Les Groupes Medvedkine* é uma das marcas de seu lado militante que acompanhou toda a sua trajetória de vida desde o período em que vivia em sua terra natal, a ilha de Córsega, onde lutou contra o domínio alemão na segunda guerra para depois se filiar ao partido comunista francês em 1946.¹⁰

Em texto escrito em homenagem a Bonfanti para a Cinemateca de Córsega em 2003, Chris Marker sublinha traços de uma concepção moral e política que orientou todo o trabalho de Antoine Bonfanti. Segundo Chris Marker:

Para ele, o som não é um dado bruto submetido e registrado a partir de parâmetros puramente técnicos, mas uma força a ser compreendida, a ser apreendida, capturada, domada, metamorfoseada. Em sendo assim, o som passa

9. Sobre esse assunto, ver: Cadé, Michel. *L'écran bleu, la représentation des ouvriers dans le cinéma français*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2013.

10. Aqui gostaria de destacar o trabalho de Maryvonne Bonfanti, viúva de Antoine Bonfanti, que mantém um verbete no Wikipedia, bastante rico em informações biográficas e filmográficas: https://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Bonfanti

a ser uma metáfora do mundo inteiro, de toda a sociedade, a qual ele nunca aceitou como sendo algo dado e imutável (Marker, 2007: 9).

Dessa concepção moral, nasce um conceito que Bonfanti passa a difundir entre seus vários alunos e discípulos,¹¹ o de “som político”. Diz Bonfanti:

Desde o primeiro dia eu senti que podia fazer tudo sozinho para fazer o documentário. Não precisava de um operador de microfone porque é assim que a gente consegue maior liberdade. A noção do som político é justa. Significa dizer que é o lugar do microfone que conta e que este lugar do microfone não está nunca escrito, a gente não pode aprender em um livro. (Antoine, 2002). Captar um som já é um ato político. É o oposto da objetividade, no sentido que sou eu que escolho o lugar do microfone, sou eu que descubro o valor dos sons que me parecem importantes. (Personnaz, 1991: 93).

Não se deve copiar os outros. É que cada um de nós, se fizer o seu ofício como deve ser, faz um som particular. Um som que se reconhece. O som do Jean-Pierre Ruh não é o meu (é a mesma escola, fui eu que o formei), o som do Michel Desrois não é o meu, o René Levert também faz o dele. As pessoas que eu formei fazem todas o seu som muito pessoal. (Pimentel & Vasconcelos, 1985: 12, 13).

A ideia de som político está ligada ao poder de intervenção do técnico de som direto no momento da sua captação. Trata-se de um gesto eminentemente criador que muitas vezes é ignorado pelo grosso das análises sobre o documentário direto, mais centradas no poder de seleção operado pela câmara, que nos anos 1960 foi potencializado pelo ganho de mobilidade dos aparelhos mais leves. É certo que o som é algo bem mais difícil de ser domado, enquadrado, selecionado, na comparação com o potencial criativo operado pela seleção da câmara. Mas para Antoine Bonfanti, não era um dado que simplesmente se registra como algo pronto, imutável. Como afirma Chris Marker, a propósito de Bonfanti, “O universo sonoro que nos envolve e às vezes nos submerge, devemos enfrentá-lo, para extrair seus componentes” (Marker, 2007: 9).

Para Antoine Bonfanti:

O som é uma forma de enquadramento. É evidente, só não é evidente para quem não ouve o que escreve. Para quem não ouve o filme no momento em que concebe. Quem só pensa em imagens e movimento de câmara não consegue criar em termos de quadro sonoro. O enquadramento sonoro deve permitir à imagem transbordar o ecrã. O som é para mim uma espécie de zoom psicológico. (Saguenail & Guimarães, 1995: 98).

As possibilidades oferecidas pela captação de som direto, como forma a apreender, no instante da tomada, algo único, que não se repete, constituiu a

11. Antoine Bonfanti ministrou cursos em diversas escolas e institutos tais como: Institut national supérieur des arts du spectacle – INSAS, Belgica, Escuela Internacional de Cine y Televisión – EICTV, Cuba, Fondation européenne des métiers de l’image et du son – FEMIS, França, entre outros.

base do pensamento de Bonfanti, precursor de toda uma escola de som direto constituída na França nos anos 1960, 1970. Diz Bonfanti: “O som de cada filme é único, Sou contra o uso abusivo das bibliotecas de som. Depois, nós vamos encontrar as mesmas ambiências em 80% dos filmes. Muitos imaginam que o som se faz na mixagem” (Kermabon & Ode: 15).

Em uma entrevista de 4 horas depositada junto à Biblioteca Nacional da França, registrada em vídeo e não creditada, Jean-Pierre Ruh, destacado técnico de som direto francês morto no mesmo ano de Bonfanti, 2006, declara que “existe um conhecimento do som direto que é invejado pelos ingleses, americanos, um conhecimento, uma sensibilidade tipicamente francesa em que o grande mestre de tudo foi Bonfanti, foi Antoine Bonfanti”.

Referências bibliográficas

- Bonbon la grande perche! *Ina-Magazine*, magazine trimestrial de l'Institut de l'audiovisuel, n.65. Paris.
- Cadé, M. (2013). *L'écran bleu, la représentation des ouvriers dans le cinéma français*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- Cornand, A. & Lajeunesse, J. (1974). Anoine Bonfanti. *Image et son, la revue du cinema*, Juin/Juillet, (285). Paris.
- Gauthier, G. et al. (2003). *Le documentaire passe au direct*. Montreal: VLB Éditeur.
- Gendron, F. (1963). Joli mai. *Miroir du Cinema*, Janvier, Février, Mars, (4).
- Graff, S. (2014). *Le cinéma-vérité, films et controverses*. Renne: PUR.
- Kohn, O. & Niogret, H. (1997). Témoignages (Dossier Chris Marker). *POSITIF, revue mensuelle de cinema*, Mars, (433): 92. Paris.
- Kermabon, J. & Ode, F. (1991). A l'écoute du son. *Bref, le magazine du court metrage*, agosto, (10). Paris.
- Lupton, C. (2005). *Chris Marker, memories of the future*. London: Reaktion Books.
- Mamber, S. (1974). *Cinema verite in America, studies in uncontrolled documentar*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- Marker, C. (2007). Hommage à Antoine Bonfanti. *Images documentaire*, (59/60). Paris.
- Marsolais, G. (1974). *L'aventure du cinema direct*. Paris: Éditions Seghers.
- Muel, B. (2000). Les riches heures du groupe Medvedkine (Besançon-Souchaux, 1967-1974). *Images documentaire*, (37/38). Paris.

- Nougaret, C. & Chiabaut, S. (1997). *Le son direct au cinema*. Paris: FEMIS.
- Personnaz, R. (1991). Antoine Bonfanti, preneur de sons, Bonbon, ler oi du Nagra. *Humanité, dimanche*, fevrier, (48). Paris.
- Pimentel, V. & Vasconcelos, A. (1985). Encontro com Antoine Bonfanti. *Cinemateca Portuguesa*, Março.
- Saguenail & Guimarães, R. (1995). Conversa com Antoine Bonfanti. *A grande ilusão, revista de cinema*, novembro, (18-19). Porto, Portugal.
- Zéau, C. (2001). Mario Ruspoli et Méthode I, le cinéma direct pour le bien commun. *Dossier Mario Ruspoli et le <cinéma direct>, Décadrages*, (18). Lausanne.

Filmografia

- Pierre Lhomme – De 1962 à 1968* (2014), de Manon Blanc (Prod. La Fémis, França)
- Antoine Bonfanti, traces sonores d'une écoute engagée* (2002), de Suzanne Durand.
- Méthode I* (1963), de Mario Ruspoli.
- La Charnière* (1968), de Antoine Bonfanti.

Documentos sonoros

- Mémoires du siècle, Antoine Bonfanti, ingénieur du son au cinema*. Paris, France Culture, 20 de agosto de 1997. Programa de rádio.