



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
CULTURA CONTEMPORÂNEAS**

ROBERVAL DE JESUS LEONE DOS SANTOS

**SONORIDADES DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UM
ESTUDO SOBRE AS BANDAS SONORAS DE FILMES QUE RECEBERAM
PRÊMIOS DE MELHOR SOM NO FESTIVAL DE BRASÍLIA (2012-2019)**

Salvador
2023

ROBERVAL DE JESUS LEONE DOS SANTOS

**SONORIDADES DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UM
ESTUDO SOBRE AS BANDAS SONORAS DE FILMES QUE RECEBERAM
PRÊMIOS DE MELHOR SOM NO FESTIVAL DE BRASÍLIA (2012-2019)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título do grau de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus

Salvador
2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Santos, Roberval de Jesus Leone dos.

Sonoridades do cinema brasileiro contemporâneo: um estudo sobre as bandas sonoras de filmes que receberam prêmios de melhor som no Festival de Brasília (2012-2019) / Roberval de Jesus Leone dos Santos. - 2023.
173 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2023.

1. Cinema - Brasil. 2. Festivais de cinema - Brasília (DF). 3. Som no cinema. 4. Boa sorte, meu amor (Filme). 5. Exilados do vulcão (Filme). 6. Brasil S/A (Filme). 7. Fome (Filme). 8. Rifle (Filme). 9. Era uma vez Brasília (Filme). 10. A sombra do pai (Filme). 11. A febre (Filme). I. Jesus, Guilherme Maia. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 791.43098174
CDU - 791.43(817.4)



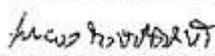
Universidade Federal da Bahia
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)**

ATA Nº 1

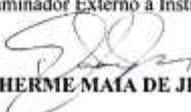
Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA (POSCOM), realizada em 19/06/2023 para procedimento de defesa da Dissertação de Mestrado EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS no. 1, área de concentração Comunicação e Cultura Contemporâneas, do candidato ROBERVAL DE JESUS LEONE DOS SANTOS, de matrícula 2021100852, intitulada SONORIDADES DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UM ESTUDO SOBRE AS BANDAS SONORAS DE FILMES QUE RECEBERAM PRÊMIOS DE MELHOR SOM NO FESTIVAL DE BRASÍLIA (2012 - 2019). Às 10:00 do citado dia, por videoconferência, foi aberta a sessão pelo presidente da banca examinadora, Prof. Dr. GUILHERME MAIA DE JESUS, que apresentou os outros membros da banca: Prof. Dr. EDUARDO SIMÕES DOS SANTOS MENDES e Prof. Dr. LUCAS RAVAZZANO DE MATTOS BATISTA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo presidente que passou a palavra ao examinado para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.


Dr. EDUARDO SIMÕES DOS SANTOS MENDES, USP

Examinador Externo à Instituição


Dr. LUCAS RAVAZZANO DE MATTOS BATISTA, FTC

Examinador Externo à Instituição


Dr. GUILHERME MAIA DE JESUS, UFBA

Presidente


ROBERVAL DE JESUS LEONE DOS SANTOS

Mestrando(a)

SANTOS, Roberval de Jesus Leone dos. **Sonoridades do cinema brasileiro contemporâneo: um estudo sobre as bandas sonoras de filmes que receberam prêmios de melhor som no Festival de Brasília (2012-2019)**. Orientador: Guilherme Maia de Jesus. 2023. 169 f. il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo o som do filme brasileiro contemporâneo, tomando como *corpus* de análise oito obras de ficção sucessivamente vencedoras do prêmio de melhor som do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (FBCB), a saber: *Boa sorte, meu amor* (Daniel Aragão, 2012), *Exilados do vulcão* (Paula Gaitán, 2013), *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014), *Fome* (Cristiano Burlan, 2015), *Rifle* (Davi Pretto, 2016), *Era uma vez Brasília* (Adirley Queirós, 2017), *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018) e *A febre* (Maya Da-Rin, 2019). O referencial teórico e metodológico da pesquisa baseia-se em autores como Aumont e Marie, Bordwell e Thompson, Carreiro e Alvim, Casetti e Di Chio, Chion, Costa, Opolski e Zavala Alvarado. O trabalho tem por objetivo analisar o som de cada um desses oito filmes para responder a duas questões: quais são as estratégias sonoras empregadas nestas obras premiadas por uma das mais importantes instâncias de consagração do cinema brasileiro? E é possível, a partir da análise imanente desse *corpus*, detectar recorrências que apontem para tendências estéticas e/ou narrativas no que diz respeito ao som do cinema brasileiro recente?

Palavras-chave: som, análise sonora do filme, cinema contemporâneo, Festival de Brasília.

SANTOS, Roberval de Jesus Leone dos. **Sounds of contemporary Brazilian cinema: a study on the soundtracks of films that received best sound awards at the Festival de Brasília (2012-2019)**. Thesis advisor: Guilherme Maia de Jesus. 2023. 169 s. ill. Dissertation (Master in Communication) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

ABSTRACT

This dissertation has as its object of study the sound of contemporary Brazilian film, taking as its corpus of analysis eight works of fiction successively winners of the best sound award at the Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (FBCB), namely: *Boa sorte, meu amor* (Daniel Aragão, 2012), *Exilados do vulcão* (Paula Gaitán, 2013), *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014), *Fome* (Cristiano Burlan, 2015), *Rifle* (Davi Pretto, 2016), *Era uma vez Brasília* (Adirley Queirós, 2017), *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018) e *A febre* (Maya Da-Rin, 2019). The research's theoretical and methodological framework is based on authors such as Aumont and Marie, Bordwell and Thompson, Carreiro and Alvim, Casetti and Di Chio, Chion, Costa, Opolski and Zavala Alvarado. The objective of this work is to analyze the sound of each of these eight films to answer two questions: what are the sound strategies employed in these works awarded by one of the most important instances of consecration of Brazilian cinema? And is it possible, based on the immanent analysis of this corpus, to detect recurrences that point to aesthetic and/or narrative trends with regard to the sound of recent Brazilian cinema?

Keywords: sound, film sound analysis, contemporary cinema, Festival de Brasília.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
Por que o som do filme?	8
Apresentação do <i>corpus</i>	9
1. O FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO (FBCB)	15
1.1. Tendências contemporâneas dos festivais de cinema.....	15
1.2. O FBCB (1965-2019)	18
1.3. Prêmio de melhor som (2004-2019).....	20
2. CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS	24
2.1. Reflexões sobre metodologias de análise do som cinematográfico	24
2.1.1. Síntese da revisão dos autores analisados.....	41
2.1.2. Terminologias e categorias adotadas com base nos autores revisados.....	45
2.2. Método de seleção do <i>corpus</i>	48
3. ANÁLISE DO SOM CINEMATOGRAFICO DOS FILMES	50
3.1. <i>Boa sorte, meu amor</i> (Daniel Aragão, 2012)	50
3.2. <i>Exilados do vulcão</i> (Paula Gaitán, 2013)	61
3.3. <i>Brasil S/A</i> (Marcelo Pedroso, 2014)	72
3.4. <i>Fome</i> (Cristiano Burlan, 2015).....	85
3.5. <i>Rifle</i> (Davi Pretto, 2016).....	99
3.6. <i>Era uma vez Brasília</i> (Adirley Queirós, 2017).....	110
3.7. <i>A sombra do pai</i> (Gabriela Amaral Almeida, 2018)	126
3.8. <i>A febre</i> (Maya Da-Rin, 2019).....	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS	158
APÊNDICE	173

INTRODUÇÃO

Por que o som do filme?

O tema desta dissertação é o som do filme no cinema brasileiro contemporâneo, ponto de chegada de uma trajetória voltada às investigações dessa natureza e cujo ponto de partida remonta aos meus estudos de graduação. De fato, meu primeiro contato com os estudos sonoros se deu na Universidade de Brasília (UnB), por meio de algumas disciplinas, as quais aprofundavam o assunto muito além dos tópicos relativos aos fazeres técnicos usuais da graduação, como os procedimentos de captação do som direto e o uso do editor de som no manuseio dos arquivos de áudio. Havia um interesse adicional por questões conceituais que ampliavam o horizonte estético e científico a respeito da matéria.

Durante minha vida acadêmica na UnB, pude usufruir dos experimentos e das digressões teóricas do Laboratório de Áudio concomitantemente à assiduidade ao Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (FBCB)¹. Isso propiciou uma reflexão mais acurada acerca do som dos filmes em exibição, embora minha relação com o evento anual tenha se iniciado desde que estive pela primeira vez em Brasília, antes dos meus estudos de graduação – mais que um comportamento de cinéfilo, era uma relação de afetividade. Participar do FBCB em todas as suas dimensões (mostras, oficinas, palestras, debates etc.) se constituía um ritual de entrega à própria cidade, que me recebeu com o mais gratificante acolhimento. Eu não consigo me reconhecer completamente se deixar de pensar que Brasília faz parte de minha própria identidade. Não consigo perceber a mim mesmo como pesquisador sem admitir que a atmosfera do FBCB esteja presente em todas as minhas reflexões críticas a respeito de filmes. Aliás, pensar criticamente sobre filmes significa compreender o som particular que cada filme oferece ao mundo.

Essas motivações, em adição ao aperfeiçoamento teórico que venho tendo no âmbito de Laboratório de Análise Fílmica deste Programa de Pós-Graduação, provavelmente condicionaram tanto a escolha temática quanto a escolha dos filmes vencedores do prêmio de melhor som do FBCB como objetos de estudo desta dissertação. Desse conjunto, foram selecionados oito filmes, dos anos de 2012 a 2019, a maior série ininterrupta de filmes de

¹ A versão mais recente do site do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (FBCB) está disponível em: <https://festcinebrasil.com.br/>. Acesso em: 7 abr. 2023.

ficção vencedores desde que o prêmio² foi reiniciado com a série mais longa e com tal designação conferida pelo júri oficial (2004-2019).

Além disso, o contato com esses filmes suscitou um trabalho demorado e árduo de prospecção para mapear e contatar a equipe sonora de cada um deles, de forma a poder realizar uma entrevista com ao menos uma pessoa nominada para o mencionado prêmio. O objetivo foi o de entender como essas equipes veem sua própria obra e como a realizaram, evidentemente dentro das limitações desse método de ouvir pessoas por um período de tempo limitado e restrito às agendas sempre cheias de profissionais dessa área.

Apresentação do *corpus*

Existem muitas maneiras, naturalmente, de se apresentar os filmes de um *corpus*. Optamos pela remissão para o link da sinopse do banco de dados IMDb³, pela inserção de alguns dados biográficos do diretor, pela citação das locações do filme (nas entrevistas, é recorrente a vinculação do filme ao som direto do local de filmagem) e pelo uso de trechos de falas de apresentação do filme pela própria equipe de som. Ainda, no momento apropriado, cada filme será caracterizado de forma mais detalhada.

Pela ordem cronológica, o primeiro filme desse octeto é *Boa sorte, meu amor*⁴ (2012), longa-metragem de estreia do recifense Daniel Aragão, ambientado em Pernambuco, nos municípios de Recife, Jaboatão dos Guararapes, Garanhuns, Águas Belas, Água Branca, Mata Grande, Delmiro Gouveia, Paulo Afonso e Petrolândia. A equipe de som⁵ é composta por Guga S. Rocha e Phelipe Cabeça (som direto), Guga S. Rocha (desenho de som) e Pablo

² Quando não houver indicação diferente, a referência a “prêmio”, nesta dissertação, é sempre relativa ao prêmio de melhor som do FBCB do período 2004-2019 (interrompido em 2019) simbolizado pelo Troféu Candango de Melhor Som. Esclarecimento importante: antes de 2004 havia prêmios que faziam referência ao som. De fato, de 1980 a 2001, existiram os prêmios de “melhor som”, de “melhor técnico de som” e de “melhor edição de som”, às vezes coexistindo, como em 1982 (“melhor som” e “melhor técnico de som”), às vezes interrompidos e adiante retomados. Em 2001, o prêmio de “melhor técnico de som” foi interrompido em definitivo até o presente momento. Conforme dados da própria Secretaria de Cultura e Economia Criativa, por meio de consulta respondida mediante o Despacho - SÉCEC/SUEC/COAVI (MOURA NETO, 2022) e do acervo disponibilizado na internet pelo *Metrópoles* (METRÓPOLES, 2021), resta comprovado que a mais extensa série do prêmio de melhor som, de forma ininterrupta até o ano de 2019, é a que começa em 2004, sem qualquer outra denominação, o que coincide mais ou menos com a mudança de tecnologia do som para o digital, uma das razões de adoção da série, como se verá adiante.

³ IMDb, siga em inglês para *Internet Movie Database* (Banco de Dados de Filmes da Internet, em tradução livre), é um site que consiste em um banco de dados sobre filmes em geral.

⁴ Página do IMDb disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt2332712/>. Acesso em: 5 abr. 2023.

⁵ Esta equipe de som mantém a designação (de cada uma de suas funções) de acordo com os créditos da versão do filme à qual esta dissertação teve acesso.

Lopes (edição de som e mixagem). Segundo Guga S. Rocha, um dos nominados ao prêmio⁶, houve uma preocupação com a construção prévia da estética sonora do filme, com base em alguns referenciais teóricos de desenho de mapas sonoros⁷ derivados do roteiro. Para o diretor, por sua vez, “a cidade do Recife é quem escreveu o filme” e “o uso da música e dos silêncios está em sincronia com a narrativa da personagem [Maria] no aspecto mais simples possível” (ARAGÃO, 2012).

Paula Gaitán, diretora de *Diário de Sintra* (2007), é a diretora do segundo filme do corpus, *Exilados do vulcão*⁸ (2013), baseado no romance *Sobre a neblina* (2008), da mineira Christiane Tassis (ALMEIDA, C., 2013). As locações do filme foram os municípios mineiros de Cataguases, Araponga e Belo Horizonte. A equipe de som é constituída por Fábio Andrade (desenho sonoro) e Edson Secco (som direto), ambos responsáveis pela edição de som, Leila Mendes (fonoaudióloga), Roberta Silveiro, Julia Teles e Priscilla Carbone (assistentes de edição de som e *foley*) e Roberto Leite (mixagem 5.1). Fábio Andrade, um dos nominados ao prêmio, chama a atenção para o fato de o filme trabalhar, em algumas sequências, com sons extremos, tendo, de um lado, o volume próximo da saturação e, de outro, o silêncio absoluto, aspectos que serão notados se o filme for assistido nas condições ideais em que foi mixado. Já a diretora franco-colombiana acrescenta, dizendo que “hoje em dia, um filme [*Exilados do vulcão*] de amor é, também, um filme político” e, ainda segundo ela, algumas coisas promovem a sensação de o filme passar rapidamente, pois “não tem muitos diálogos [...], mas o som é muito importante, o design sonoro, a atuação é maravilhosa, mas eu acho que ele [o filme] tem uma fluidez” (PAULA..., 2013).

*Brasil S/A*⁹ (2014) é o terceiro filme desta sequência, do diretor Marcelo Pedrosa, também pernambucano e conhecido pelo documentário *Pacific* (2009). A equipe de som é integrada por Pablo Lamar (desenho de som, som direto e editor de som), Guga Rocha (som adicional), Hernán Severino (*foley*), Sérgio Kor (operador de estúdio), Guma Farias e Rafael Travassos (som direto de imagens adicionais) e Roberto Espinoza (mixagem). O nominado ao prêmio, Pablo Lamar, afirma que se trata de um filme cujo som foi “pensado” com o intuito de imprimir uma abordagem “futurista” da sonoridade (por exemplo, o som do digital, de

⁶ Nesta dissertação, nominada ao prêmio é a pessoa integrante da equipe de som que aparece na relação de recebimento do prêmio de melhor som do FBCB. De cada um dos oito filmes, ao menos uma dessas pessoas foi entrevistada.

⁷ Não confundir com o mapa de mixagem, usual nas produções.

⁸ Página do IMDb disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt3129920/>. Acesso em: 5 abr. 2023.

⁹ Página do IMDb disponível em: https://www.imdb.com/title/tt4543548/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso em: 5 abr. 2023.

máquinas etc.). Segundo o diretor, por sua vez, trata-se de um filme inspirado no estilo de Dziga Vertov, “totalmente construído no princípio da imagem, do som e do movimento – sem diálogos” (PEDROSO, 2016). As locações do filme também são de Pernambuco, nos municípios de Recife, Jaboatão dos Guararapes, Petrolina, Vitória de Santo Antão e Olinda.

O quarto filme integrante desta pesquisa é *Fome*¹⁰ (2015), de Cristiano Burlan, nascido em Porto Alegre e conhecido, até esse filme, pelo documentário *Mataram meu irmão* (2013). O filme tem todas as locações na cidade de São Paulo. *Fome* escala como protagonista Jean-Claude Bernardet, e a equipe de som é integrada por Cláudio Gonçalves e Fábio Bessa (som direto), Bil Silvestre (desenho de som e mixagem) e Letícia Santinon (assistente de som direto). Segundo Fábio Bessa, o filme investiu muito no uso do som direto, sem sons adicionais, exigindo, inclusive, certo manejo nos longos planos-sequência pela cidade, tudo sem um planejamento ou desenho prévio. O filme, segundo o diretor, faz parte de uma tetralogia da qual *Fome* é o último, e ainda segundo Burlan, a obra resgata algo que foi muito potente nos anos 60, que é a relação de cineastas com São Paulo, a exemplo de filmes como *São Paulo, sociedade anônima* (1965), *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A margem* (1967) (DEBATE..., 2016).

O quinto filme, *Rifle*¹¹ (2016a), é dirigido por Davi Pretto, o mesmo de *Castanha* (2014), primeiro longa-metragem do diretor gaúcho. As locações do filme são cidades ou povoados da fronteira gaúcha ou próximos a ela: Livramento, Chuí, Jaguarão, Bagé, Dom Pedrito, Cachoeira e Vacaiquá. A equipe de som conta com a participação de Marcos Lopes (som direto e desenho de som), Ivan Lemos (microfonista e *foley*), Tiago Bello (desenho e mixagem de som), Sérgio Kalil (*foley*) e Rita Zart (coordenação de som). De acordo com um dos nominados ao prêmio, Tiago Bello, o som do filme foi concebido antes das filmagens, com alguns ruídos criados no local (por exemplo, o som tirado de uma cerca), e o gradiente sonoro do campo rumo à cidade foi uma escolha estética. Na opinião do diretor, a obra foi um trabalho em regime sonoro que tinha por objetivo causar desconforto (PRETTO, 2016).

O sexto filme do octeto é do diretor Adirley Queirós, *Era uma vez Brasília*¹² (2017a), com locações nas regiões administrativas de Ceilândia, Samambaia, Sol Nascente e Plano Piloto, no Distrito Federal. Adirley Queirós, que é goiano de Morro Agudo de Goiás, já havia dirigido *Branco sai, preto fica* (2014). A equipe de som é formada por Francisco Craesmeyer e Elder Patrick (som), Guile Martins (edição de som), Daniel Turine (finalização de som) e

¹⁰ Página do IMDb disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt5142532/>. Acesso em: 5 abr. 2023.

¹¹ Página do IMDb disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt3476694/>. Acesso em: 5 abr. 2023.

¹² Página do IMDb disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt7173890/>. Acesso em: 5 abr. 2023.

Fernando Henna (mixagem). Para um dos nominados ao prêmio, Guile Martins, o filme está impregnado de som direto das locações. O diretor afirma, por sua vez, que rodou o filme todo à noite, e que ele é “todinho silencioso”. Diz ainda que, como todo filme que faz, valoriza o som direto e acredita muito no “poder da fabulação”, para promover uma “etnografia ficcional” por meio de personagens mais ou menos reais (COMENTÁRIOS..., 2018; DEBATE..., 2017).

Gabriela Amaral Almeida, nascida na Bahia, dirigiu o sétimo filme deste trabalho, *A sombra do pai*¹³ (2018), drama rodado em locações da cidade de São Paulo (Freguesia do Ó, Caxingui e Lapa). A diretora já havia dirigido dois longas-metragens, sendo um deles *O animal cordial* (2017). A equipe de som é constituída por Gabriela Cunha (som direto), Guilherme Shinji (microfonista), Rafael Alves Ribeiro (assistente de som direto), Andressa Clain (assistente de som direto adicional), Daniel Turini e Fernando Henna (desenho de som e mixagem), Henrique Chiurciu (edição de ambiente e efeitos), Sérgio Abdalla (pré-mixagem) e Cauê Shimoda (edição de diálogos). A nominada para o prêmio, Gabriela Cunha, afirma ter havido grande ênfase e investimento na captação de som direto. Segundo a diretora, por seu turno, a respeito do som do filme, a construção sonora trabalha a dimensão sensorial de uma forma delicada, preservando a necessidade de se desenvolver um drama (ALMEIDA, G., 2018b).

O oitavo e último filme integrante do *corpus* é *A febre*¹⁴ (2019), da diretora carioca Maya Da-Rin. Filmado em locações da cidade de Manaus, especialmente no porto de cargas e em regiões da periferia, trata-se do segundo longa-metragem da diretora. A equipe de som contempla as seguintes pessoas: Felipe Schultz Mussel, Breno Furtado e Romain Ozanne (som), Emmanuel Croset (mixagem), Felipe Schultz Mussel e Breno Furtado (som direto), Herverson Batista (som direto adicional), Felipe Schultz Mussel e Romain Ozanne (edição de som), Florian Penot (*foley*) e Matthieu Tertois (gravação de *foley*). Segundo um dos nominados ao prêmio, Felipe Schultz Mussel, o fato de não haver muito diálogo, principalmente a partir do protagonista, determinou que o som fosse pensado de forma expressiva, para significar inclusive o sentido da febre que acomete a personagem. Afirma a diretora, a propósito: “o som pra mim é bem importante na narrativa. Quando faço um projeto, pesquiso bastante [...]. A partir dessas experiências fui escrevendo” (TENÓRIO, 2020).

¹³ Página do IMDb disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt6388464/>. Acesso em: 5 abr. 2023.

¹⁴ Página do IMDb disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt10603466/>. Acesso em: 5 abr. 2023.

Considerando esse *corpus* ora apresentado, as perguntas de pesquisa desta dissertação são: quais são as estratégias sonoras empregadas nesses filmes premiados por uma das mais importantes instâncias de consagração do cinema brasileiro? E é possível, a partir da análise imanente desse *corpus*, detectar recorrências que apontem para tendências estéticas e/ou narrativas no que diz respeito ao som do cinema brasileiro recente? A compreensão dos aspectos sonoros desses oito filmes evidentemente decorre de categorias por eles sugeridas, do recorte de análise que será detalhado nas seções seguintes e de procedimentos de análise sonora a partir de uma compilação de autores que vêm se dedicando aos estudos sonoros (CARREIRO; ALVIM, 2016) e à análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2019; BORDWELL e THOMPSON, 2014; CASETTI e DI CHIO, 1991; CHION, 2016; ZAVALA ALVARADO, 2010).

Não se trata de refazer o juízo do júri nem de explicar as razões de se ter conferido a determinado filme o prêmio de melhor som. Tais razões estão possivelmente impregnadas de categorias que talvez fujam daquelas de caráter mais objetivo (PENAFRIA, 2009). Trata-se, na verdade, de estabelecer uma hipótese a respeito do que chama a atenção nesses filmes em termos sonoros. Evidentemente, tal aspecto pode ter ou não chamado a atenção do júri: aliás, se esses filmes receberam prêmio de melhor som, há a possibilidade de, pelo menos, terem algo que os destaca em relação aos demais.

Sobre o festival em si, o FBCB é o mais longevo do país e admite apenas filmes brasileiros. A exemplo da Janela Internacional de Cinema do Recife¹⁵, oferece o prêmio de melhor som. Além disso, está vinculado a muitas tendências que o cinema brasileiro conheceu ao longo dos anos (CAETANO, 2007).

Na Seção 1, intitulada “O Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (FBCB)”, é feita uma revisão da literatura sobre as tendências atuais dos festivais de cinema. Ainda, é apresentada uma síntese histórica do FBCB, para contextualizar o evento em termos políticos e estéticos, e o prêmio de melhor som é situado com a respectiva série de filmes. Na Seção 2, de título “Considerações Metodológicas”, são feitas reflexões sobre metodologias de análise do som cinematográfico e o método de seleção do *corpus* derivado do FBCB é explicitado. Na Seção 3, chamada “Análise do Som Cinematográfico dos Filmes”, é feita a análise de cada filme com base na metodologia e nas categorias fixadas na segunda seção. A seguir, por fim, são apresentadas as conclusões deste trabalho nas “Considerações Finais”.

¹⁵ O site deste festival está disponível em: <https://www.janeladecinema.com.br/>. Acesso em: 6 abr. 2023.

A pesquisa empreendida por esta dissertação é limitada, como qualquer outra, pelo objeto de estudo e pelas relações teóricas que ele mobiliza para esclarecer as questões da pesquisa. No caso da análise do filme, os autores em geral concordam tratar-se de algo cuja natureza é singular (AUMONT; MARIE, 2019), isto é, que dependerá tanto do repertório estético e teórico do analista quanto dos recortes que fará junto à própria obra, uma vez que é impossível esgotar todos os aspectos, mesmo quando nos limitamos aos aspectos sonoros, os quais, aliás, não se separam dos imagéticos.

Como sugere Penafria (2009, p. 5):

Tendo em conta as dificuldades que a atividade de análise coloca e a eventual possibilidade de criação de uma metodologia única que permita chegar a uma interpretação pertinente de um filme e que a mesma possa contribuir para um conhecimento aprofundado da práxis cinematográfica, a questão que nos ocupará a seguir prende-se com os procedimentos a adoptar na análise de um filme.

Ou seja, uma vez estabelecidos os princípios adotados, a análise é necessariamente procedural, de modo tal que o analista é capaz de defender, com base nas referências utilizadas, nas categorias definidas e no esquema de análise (basicamente o recorte, que pode se materializar na decupagem utilizada), hipóteses interpretativas a respeito do filme. Não é outra coisa o que é feito nesta dissertação. Ou seja, por maiores que sejam os obstáculos de análise listados, por exemplo, por Aumont e Marie (2019), isso não tem sido impeditivo para qualquer exegese. O que se conseguiu demonstrar neste trabalho, aliás, mesmo com possíveis limitações analíticas e de escuta, o que, em regra, valeria para qualquer produto estético, é que os filmes esboçam, sim, uma tendência, que pode ter ou não sensibilizado o júri.

1. O FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO (FBCB)

Nesta seção, discorre-se brevemente sobre as tendências contemporâneas dos festivais de cinema, com o objetivo de contextualizar a pesquisa. Além disso, será dado um rápido panorama sobre a história do FBCB e sobre a caracterização do prêmio de melhor som.

1.1. Tendências contemporâneas dos festivais de cinema

Até meados da década de 1970, estudos acadêmicos a respeito de festivais de cinema no Brasil eram relativamente incomuns, apesar de trabalhos como os de Walter da Silveira (DIAS, 2006) e de Gomes (1974). Foi somente nos anos 2000 que esse campo de estudos começou a atuar de forma mais sistemática e a esboçar uma compreensão das tendências desses eventos, os quais se mantêm crescentes ao ponto de, hoje, haver mais de 250 festivais de cinema¹⁶ das mais variadas temáticas e vertentes:

Nos anos 1990, o crescimento dos festivais de cinema e audiovisual despertaram a atenção da imprensa e provocaram debates, mas foi nos anos 2000 que os primeiros estudos sistemáticos foram realizados, como os diagnósticos setoriais realizados por Antônio Leal e Tetê Mattos (2007; 2011) e a pesquisa de mestrado de Izabel Melo que resultou em dissertação defendida em 2009, publicada no livro *Cinema é mais que filme* (2016). Nesse mesmo período os festivais eram estudados por pesquisadores internacionais, sobretudo, mas não exclusivamente [...], cujas pesquisas – acrescidas de muitas outras desde então e somadas à articulação em redes e grupos de debates – foram importantes no estabelecimento de bases teóricas e metodológicas para a abordagem dos festivais de cinema e na alteração do lugar desses eventos nos estudos fílmicos (MELLO; MAGER; MATTOS, 2021, p. 12).

Essa tendência acadêmica é reforçada pela criação do Grupo de Pesquisa “Festivais de cinema e audiovisual: histórias, políticas e práticas” da Universidade Federal Fluminense (UFF) e pela promoção do 1º Encontro Festivais de Cinema e Audiovisual – histórias, políticas e práticas (2021)¹⁷, que contou com a participação de pesquisadores de alguns países da América Latina, entre os quais as pioneiras nos estudos de festivais, como Aida Vallejo, Juliana Muylaert, Izabel Melo e Tetê Mattos.

¹⁶ Há muitos portais que catalogam os festivais de cinema no Brasil, mas um dos mais conhecidos, embora desatualizado, é o Guia da Associação Cultural Kinoforum, disponível em: <http://www.kinoforum.org.br/guia/>. Acesso em: 7 abr. 2023.

¹⁷ Mais informações sobre o evento estão disponíveis em: <https://www.uff.br/?q=events/1o-encontro-festivais-de-cinema-e-audiovisual-historias-politicas-e-praticas>. Acesso em: 7 abr. 2023.

Nos anos seguintes, aliás, foi lançado o dossiê “Olhares e perspectivas sobre os festivais audiovisuais”, publicado na *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Rebeca)* em duas partes (*Rebeca 20*, em 2021, e *Rebeca 21*, em 2022) (REBECA – REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 2021-2022). Seu conteúdo aprofunda de maneira significativa – tanto do ponto de vista histórico quanto em relação a hipóteses sobre as tendências desenhadas pelos festivais atuais e aspectos metodológicos e teóricos a respeito de abordagens do assunto – a visada científica a este “novo campo de reflexão”, no âmbito dos estudos da Comunicação Social, o qual reforça “nossa hipótese sobre a prevalência dos trabalhos dedicados a compreender o contexto festivaleiro nacional no Brasil” (MELLO; MAGER; MATTOS, 2021, p. 13, 16-17).

Em 2021, pesquisadores dos estudos de festivais como Rafael Morato Zanatto e Juliana Muylaert publicaram artigos em um dossiê temático sobre festivais na revista *aniki*, um dos quais versa sobre a primeira tentativa do Brasil em nível internacional¹⁸ de participar da tendência mundial do pós-guerra (no caso, a Segunda Guerra Mundial) em relação ao surgimento de festivais, tendência essa que, até os dias atuais, não perdeu fôlego (ZANATTO, 2021). A importância deste texto de Zanatto reside exatamente na reflexão segundo a qual os festivais não estão desvinculados de um contexto social, concentrando, em muitos casos, disputas que ali se concretizam e funcionando como amostra do que se vê na sociedade como um todo. Este é o caso, por exemplo, do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, da relação entre cinema hegemônico e cinema não hegemônico e dos embates internos na seleção de filmes, em que diferentes aspectos se constituem para desenhar algum tipo de tendência que análises históricas e sociais posteriores irão investigar.

As investigações nesse campo de estudos, a propósito, constituem-se elas próprias como aproximações, em termos mesmo de fronteiras, porque uma constatação importante a ser observada nos estudos de festivais é seu caráter interdisciplinar, o que faz a diversidade de seu alcance emprestar diversidade ao próprio estudo. Os festivais, mesmo no formato online, ocupam um lugar ou território, ainda que de caráter provisório; funcionam em torno de atores sociais cujos pontos de vistas podem ser muito diversos em relação às obras e aos acontecimentos do festival (por exemplo, a recepção crítica e esportadora; as curadorias; o júri; a imprensa; os realizadores e suas equipes, entre outros). Eles acontecem em momentos históricos cujos desdobramentos podem interferir na própria dinâmica do festival – como

¹⁸ Trata-se do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, de 1954, o qual foi resenhado por Bazin (1954) e que contou com sua participação proferindo a conferência *Robert Bresson ou a Tirania do Estilo* (ZANATTO, 2021, p. 105).

ocorre, muitas vezes, com o FBCB, a exemplo dos embates no período ditatorial (CAETANO, 2007). Os festivais também são, em alguns casos, dependentes de recursos públicos para serem realizados, o que está relacionado com as políticas públicas culturais de determinados momentos do país. São também agentes econômicos por excelência, como ao mobilizar a indústria do turismo, a economia produtiva, sem falar no próprio mercado audiovisual. Por fim, possuem trajetórias e detêm algum caráter de identidade no sentido de marca, como se pode dizer do Festival de Tiradentes ou do CachoeiraDOC (CESAR; COSTA, 2021).

Tamanho repertório de forças que concentra diversos aspectos do todo social, histórico e econômico de uma determinada sociedade vai mobilizar várias disciplinas para dar conta inclusive dos aspectos fortemente singulares de cada festival. Não é à toa, portanto, a observação de Maria Paz Peirano e Aida Vallejo, autoras pioneiras dos estudos ibero-americanos de festivais (*Film Festival Studies*), quando propõem que não se confunda o estudo dos festivais com o objeto dos festivais, embora uma coisa esteja relacionada com a outra:

Precisamente, o que define o estudo dos festivais não é tanto a abordagem ao objeto de estudo (produção, exposição, história, estética, formas de representação), mas o próprio objeto: o festival (como evento, instituição e outros). Se algo caracteriza um festival é a sua multiplicidade de funções, práticas e níveis de significação; o que em antropologia é chamado de “fato social total” (PEIRANO; VALLEJO, 2021, p. 23).

Como se vê, trata-se de um campo de estudos cuja constituição teórica e metodológica está em plena formação, de modo similar ao que acontece em relação aos estudos de som. Terminologias vêm sendo elaboradas, metodologias desenvolvidas, disciplinas convocadas e aspectos outros vêm promovendo a legitimidade científica de um campo de pesquisa em construção, num contexto sempre em disputa a partir de seus próprios pesquisadores. O debate a respeito desses aspectos pode seguir por um tempo infindo, pois de alguma maneira vincula-se ao campo de estudos da estética e da poética (ALVES, 2013; CARREIRO; ALVIM, 2016).

A utilidade de trazer à cena os estudos de festivais como campo de estudos reside no fato de que tal campo se cruza necessariamente com aquele do som, mesmo considerando que este último é o foco desta dissertação. Além disso, ressalta a relevância dos festivais nos estudos da cultura contemporânea, para que o objeto não fique solto, sem um referencial, que é justamente o âmbito dos festivais de cinema. Neles, os prêmios de som podem ser

concedidos e estão, por assim dizer, afetados por toda a problemática que os estudos de festivais objetivam compreender, especialmente no que se refere às definições e tendências contemporâneas em que se inscrevem, e, nesse bojo, às próprias tendências sonoras.

1.2. O FBCB (1965-2019)

Nesse aspecto, o FBCB é possivelmente um objeto de estudo de incontornável escopo: de um lado, o próprio festival e, do outro, a considerável quantidade de filmes que rejeitou, selecionou e premiou, gerando, na verdade, múltiplos *corpora*. Surgido no começo da Ditadura Militar (1964-1985), em 1965, no seio da Universidade de Brasília (MEIRELES, 2017), o FBCB cumpre uma trajetória de ameaças e de interrupção, e perpassa boa parte dos caminhos tortuosos que o financiamento do cinema percorreu no Brasil (IKEDA, 2015).

Nas palavras de um de seus fundadores, ao comentar a 1ª edição do FBCB (I Semana do Cinema Brasileiro, 1965), é possível perceber o desempenho histórico do festival na memória do cinema brasileiro. Dessas palavras, que merecem ser citadas na íntegra, são deduzidos, de uma só vez, embates estéticos, políticos e econômicos que perduram, até hoje, durante as edições do FBCB:

Só me foi dado a ver duas sequências completas de *A hora e a vez de Augusto Matraga* [Roberto Santos, 1965] e me senti diante do melhor já visto em cinema brasileiro. Como não aceitar, pois, que o filme de Roberto Santos tenha sido o grande vencedor da Semana de Brasília [epíteto da I Semana do Cinema Brasileiro, designação de então do atual FBCB]? Dos estreantes, *Menino de engenho* [Walter Lima Jr., 1965] e *São Paulo S. A.* [Luís Sérgio Person, 1965], o primeiro me encantou e o outro me interessou muitíssimo. Ambos receberam menções especiais. O prêmio dado à fotografia de *Veredas da salvação* [Anselmo Duarte, 1965] e a menção a dois de seus intérpretes correspondem bem palidamente à impressão profunda que o filme de Anselmo Duarte me causou. Ao mesmo tempo, porém, constato o peso de três referências feitas por um júri extremamente sóbrio em suas manifestações. *A falecida* [Leon Hirszman, 1965] é um filme que foi bom há um ano atrás [*sic*] e tornou-se medíocre depois de tudo o que aconteceu em 1965 no cinema brasileiro, mas o prêmio dado a Fernanda Montenegro me parece indiscutível. Quanto aos curtas-metragens, apoio inteiramente o prêmio a *O circo* [Arnaldo Jabor, 1965] e as menções de *Viramundo* [Geraldo Sarno, 1965] e *Roda e outras histórias* [Sérgio Muniz, 1965]. A inclusão de *Calçadas do Rio* [David Waissman, 1965] me pareceu supérflua se bem que compreendida a atração que pode exercer o ensaio de David Waissman e Xavier de Oliveira. [...] No correr dos dias, os membros do júri foram conquistados para a militância em favor do cinema nacional. Os produtores e

cineastas presentes em Brasília haviam discutido as linhas gerais de um texto a ser enviado pela classe cinematográfica ao Presidente da República. O júri encampou o documento e reuniu centenas de assinaturas de personalidades e pessoas que receberam, em Brasília, a boa nova de um cinema brasileiro bom (GOMES, 2012, p. 10, 12).

Nessa passagem de Gomes (2012), é visível a marca de o festival ser uma espécie de bastião do cinema brasileiro e de tentar cooptar, por assim dizer, as pessoas a valorizá-lo. Essa valorização também parece se inclinar para alguma antipatia pelo cinema brasileiro que tenha semelhança com o cinema de grande bilheteria – *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) poderia ter sido a exceção, mas passou pelo Festival de Gramado, não pelo FBCB. Tal marca, que vemos no texto de Gomes (2012), permanece na contemporaneidade. Na verdade, essa identidade se intensificou mais, como exemplifica a própria diversidade do *corpus*-objeto desta pesquisa.

Essa característica do FBCB de estar em sincronismo com tipos específicos de cinema brasileiro ajuda a supor tendências, as quais podem advir de muitos aspectos da própria estética cinematográfica, como foi o caso do Cinema Novo (primeiras edições), do chamado Cinema Marginal (RAMOS; MIRANDA, 2012; RAMOS; SCHVARZMAN, 2018), no final dos anos 1960, do Cinema de Retomada (IKEDA, 2015) e, como é o caso, da hipótese de haver novas sonoridades no cinema brasileiro. De fato, a instituição do prêmio de melhor som no FBCB nos anos 2000 coincide mais ou menos com a preocupação de se constituir um campo de estudo, bem como da valorização do som, em termos não apenas técnicos, mas sobretudo narrativos e estéticos, em nosso cinema (ALVES, 2013).

Pode-se dizer que o FBCB passou por muitas mudanças institucionais e de forma. Trata-se, aliás, de um festival realizado pela própria administração pública, no caso atual, a Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, com dependência de recursos públicos consignados em orçamento¹⁹. A organização oscila entre a forma direta (primeiros anos e em alguns anos recentes) e indireta (mediante parceria com organização da sociedade civil contratada para este fim) de conseguir recursos (CAETANO, 2007).

¹⁹ O FBCB não se realiza por meio de inclusão de projeto em edital para obtenção de recursos, como muitos festivais promovidos por entidades ou pessoas. Trata-se, na verdade, de uma ação constituinte da política pública cultural do Distrito Federal e é patrimônio imaterial do Distrito Federal. Ver, a esse respeito, Distrito Federal (2007).

1.3. Prêmio de melhor som (2004-2019)

Ao longo do tempo, as categorias de premiação do FBCB, bem como os prêmios adicionais de patrocinadores do evento ou mesmo de agentes do mercado que prestigiam o acontecimento, variaram bastante, para além dos tradicionais prêmios de melhor filme, melhor fotografia e melhor atuação (CAETANO, 2007).

A essa gama de variações, deve-se juntar uma pequena confusão que precisa ser, desde já, esclarecida: o FBCB vem convivendo, há algum tempo, com a Mostra Brasília (Trophée Câmara Legislativa), que vem acontecendo no mesmo ambiente, no mesmo período e de forma combinada. Elas são, no entanto, instituições diferentes: o FBCB tem seus próprios prêmios, seleção, curadoria e júri, e a Mostra Brasília tem os seus. Essa confusão favorece realizadores, com ou sem razão, a se dizerem premiados no FBCB, quando o foram, na verdade, na Mostra Brasília, e pode atingir também o público. Entretanto, tanto a documentação, quanto as notas de imprensa são esclarecedoras (IBARRA, 2021). Aliás, a Mostra Brasília é um festival local, que recebe obras apenas do Distrito Federal. Outros eventos do formato festival também já estiveram ou vêm se mantendo paralelamente ao FBCB (MEIRELES, 2017).

Não é somente o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, dentre os grandes festivais do país, que premia o som em algum aspecto. Ao lado dele, há, por exemplo, o Festival de Gramado, que premia o melhor desenho de som²⁰, e o Cine Ceará²¹, que premia o melhor som, mas não existe tal categoria, por exemplo, na Mostra de Cinema de Tiradentes²² ou na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo²³. Em relação aos festivais menores do que o FBCB e relativamente conhecidos, o som é prestigiado, por exemplo, pelo Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro e pela Janela Internacional de Cinema do Recife²⁴.

O prêmio de melhor som do FBCB foi recriado em 2004 (37ª edição do festival) e foi recebido por Paulo Ricardo Nunes, Louis Robin e Romeu Quinto, pelo documentário *500*

²⁰ O site do Festival de Gramado está disponível em: <http://www.festivaldegramado.net/>. Acesso em: 7 abr. 2023.

²¹ O site do Cine Ceará está disponível em: <https://www.cineceara.com/>. Acesso em: 7 abr. 2023.

²² O site da Mostra de Cinema de Tiradentes está disponível em: <https://mostratiradentes.com.br/>. Acesso em: 7 abr. 2023.

²³ A versão mais recente do site da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo está disponível em: <https://46.mostra.org/>. Acesso em: 7 abr. 2023.

²⁴ O site para a Janela Internacional de Cinema do Recife está disponível em: www.janeladecinema.com.br. Acesso em: 7 abr. 2023.

almas (Joel Pizzini, 2004)²⁵. No ano de 2019, o prêmio é interrompido, com o filme *A febre*, integrante do *corpus* desta pesquisa.

Um mesmo júri concede os prêmios em todas as categorias, inclusive a de melhor som, como demonstra documentação obtida junto ao Governo do Distrito Federal²⁶. Além disso, conforme esclarece a documentação, a equipe de som do filme pode coincidir ou não com os nominados pelo júri. Às vezes toda a equipe é nominada, às vezes uma única pessoa, como é o caso de Gabriela Cunha (som direto), por *A sombra do pai*. Apesar disso, o prêmio é conferido ao filme, embora quem receba o Troféu Candango seja o nominado. Não há evidência se isso é um direcionamento do prêmio para a função correspondente no departamento de som, porque, como foi dito, a nomeação varia. Uma hipótese é a indicação de alguma pessoa do departamento de som por parte da produção do filme, por ocasião da entrega durante a cerimônia, independentemente da função exercida.

O Apêndice relaciona a série de prêmios de melhor som do FBCB (2004-2019) com os integrantes nominados da equipe de som, a composição do júri e direção artística em cada edição, entre outros dados.

Chama a atenção, em relação à organização do festival, a longa permanência de Fernando Adolfo, diretor artístico pertencente aos quadros do Governo do Distrito Federal. Ele já integrava a curadoria desde a 1ª edição do FBCB (Primeira Semana do Cinema Brasileiro), situação que terminou apenas em 2011 (44ª edição), quando se aposentou e foi substituído por Nilson Rodrigues. Sobre isso, Adolfo conta:

Eu tinha vindo de Salvador e tinha uma equipe já. O diretor-executivo da Fundação Cultural era baiano, um dos assessores mais importantes da Fundação Cultural, Walter Mello, tava lá [*sic*] em Brasília. Também baiano. Então foi mais fácil conseguir esse emprego na Fundação Cultural. Estava preparando essa Primeira Semana [1ª edição do FBCB, 1965], que surgiu dentro da UnB. Foi Paulo Emílio [Sales Gomes] que sugeriu ao então diretor da Fundação Cultural, que era o Carlos Augusto [Albuquerque], e eu já estava nessa equipe da Fundação Cultural. Então já de imediato participei dessa Primeira Semana (MEIRELES, 2017, p. 32).

²⁵ Sinopse: “Ainda durante os tempos do Brasil Império, foi feito um censo na tribo indígena Guató, no Pantanal Mato-Grossense, e ficou registrado que havia apenas 500 Almas. Nos anos 60, os índios foram considerados extintos. Joel Pizzini, então, realizou em 2005 um documentário para provar que não só os Guatós ainda existem, mas que estão em um número quase igual ao da contagem do século XIX” (500 ALMAS..., 2005).

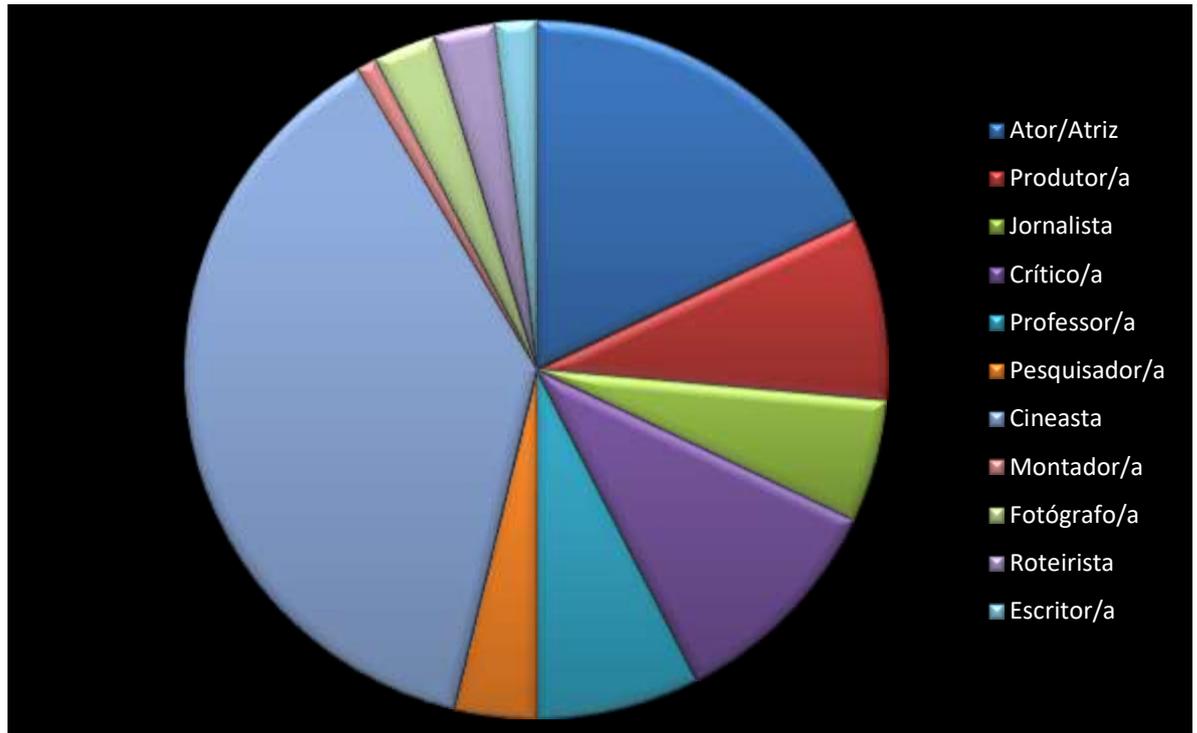
²⁶ Despacho SEI/GDF – 81077502.

Entre discussões de se introduzir ou não o filme digital (2010/2011) e se separar, nas premiações, ficção de documentário (MEIRELES, 2017, p. 311-312), Nilson Rodrigues foi substituído, com a inserção de uma ou outra pessoa não integrante dos quadros burocráticos do governo, por Sérgio Fidalgo, funcionário da Secretaria de Cultura, que já auxiliava Fernando Adolfo (MEIRELES, 2017). Somente em 2016, na 49ª edição, aparece Eduardo Valente, efetivamente externo não só ao Distrito Federal, mas aos quadros burocráticos do governo. Ele dominou as decisões artísticas do FBCB por incontestes três anos, até ser substituído de modo conturbado em 2019, dando lugar a Pedro Lacerda, cineasta local e coordenador de relações institucionais do Instituto Alvorada Brasil (organização da sociedade civil). Este parece ter agido na curadoria em nome do então Secretário de Cultura do Distrito Federal, Adão Cândido (Presidente da 52ª edição, de 2019), que tentou mudar o perfil do festival (CAETANO, 2019, 2020; DAEHN, 2019a, 2019b). A propósito, a edição cujo filme vencedor do prêmio de melhor som encerra o *corpus* desta dissertação foi uma das mais polêmicas dos últimos anos em relação aos rumos do próprio festival (52º FESTIVAL..., 2019), ao tomar a aparência de uma “guerra” entre a linha instituída por Eduardo Valente e a linha que a nova gestão desejava.

No que se refere ao júri, o qual, como foi dito, é o mesmo para todos os prêmios, o perfil é o constante do Apêndice (a zona sombreada é o recorte para o *corpus*²⁷, dentro da série inteira de prêmio de melhor som). Nota-se a ausência de profissionais que se autodenominam da área de som: 37,7% são cineastas, que poderiam, de certo modo, ser consideradas pessoas com alguma visão geral a respeito do som, por conta da direção; 17,9% são atores ou atrizes; 16%, jornalistas ou críticos; e o restante, 28,4%, divide-se entre as outras áreas exceto som. Dentre as demais funções não predominantes, há uma única montadora. O Gráfico 1 ilustra o perfil por funções.

²⁷ Ver na Seção 2, de título “Considerações Metodológicas”, a metodologia de recorte para o *corpus*.

Gráfico 1 – Perfil por função do júri do FBCB (2004-2019)



Fonte: Elaboração própria.

Além disso, dentre as pessoas que aparecem múltiplas vezes nessa série de prêmio de melhor som, podemos destacar como jurados mais prevalentes Artur Xexéo, Kleber Mendonça Filho e Ismail Xavier. Esses números sugerem várias hipóteses que podem ser avaliadas em um estudo voltado ao juízo na apreciação de obras cinematográficas, o qual está fora do escopo desta dissertação. Dentre essas hipóteses, a constituição desse tipo de comissão no âmbito do prêmio de melhor som no FBCB parece não necessariamente estar relacionada a uma avaliação técnica do desempenho sonoro do filme.

São muitas as variáveis e hipóteses envolvidas, mas o fato inconteste a refletir é que a análise sonora do *corpus* que se fará adiante não é dependente de um eventual desígnio técnico do júri, uma vez que, com exceção, talvez, de cineastas, não há predominância de pessoas originalmente da área de som e que efetivamente trabalham diretamente nesse departamento. Isso talvez permita que a mencionada análise se mantenha original e independente (ou seja, a variável júri não é uma variável, mas uma constante), desvinculada de um juízo já formado em virtude do prêmio, mas contaminada, por assim dizer, com o inevitável parecer da análise, pois, por melhores que sejam os parâmetros utilizados no exame, o repertório poético e estético do analista interfere nas escolhas, como inúmeros estudiosos têm demonstrado, dentre os quais Aumont e Marie (2019).

2. CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

Nesta seção, apresenta-se o método de análise sonora utilizado nesta dissertação, com base em autores selecionados a partir da abordagem que fazem em relação ao som do filme. Além disso, é detalhado o método de seleção do *corpus*, proveniente da maior série sucessiva de filmes de ficção ganhadores do prêmio de melhor som do FBCB.

2.1. Reflexões sobre metodologias de análise do som cinematográfico

A análise sonora dos filmes desta pesquisa requer, evidentemente, um método que permita ao analista um grau de segurança para as investigações a respeito do tema em pauta, que é saber como soam os filmes do *corpus*. No Brasil, a questão do método para análise do som de um filme já foi objeto de estudo de Carreiro²⁸ e Alvim²⁹ (2016) por meio de um artigo publicado na revista *MATRIZES*. Os autores partem da seguinte constatação: no Brasil, tem sido um desafio constante o estabelecimento de métodos bem definidos que permitam o estudo da banda sonora de uma forma rigorosa. A partir daí, os autores empreendem, em caráter ensaístico, um exame crítico de textos para compilar, como sugestão, alguns métodos, de modo a ajudar pesquisas futuras. Os textos que examinam se dividem em três classes: de comunicação, de análise fílmica e de som e música no audiovisual.

Os livros de comunicação³⁰ praticamente não são específicos em relação à análise do som. Para os autores do artigo, falta uma caracterização detalhada dos métodos de análise até mesmo em relação à estética e elementos sonoros das realizações audiovisuais. Os autores justificam a inclusão de textos da área de comunicação com o argumento de que “o campo dos estudos em cinema e audiovisual está inserido academicamente na área” e pelo fato de esses livros abrangerem “metodologias de pesquisa” nesta área, o que possivelmente poderia apontar para uma sistematização de pesquisa sobre a área de som. Contudo, percebe-se que, “nesses volumes, encontra-se pouca sistematização de métodos de análise de material audiovisual” (CARREIRO; ALVIM, 2016, p. 176).

Já os textos de análise fílmica, como os de Aumont e Marie (2019), Vanoye e Goliot-Lété (1994) e Bordwell e Thompson (2014), segundo os autores do artigo, “não chegam a propor qualquer tipo de método de análise, limitando-se a enumerar elementos formais do uso

²⁸ Professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

²⁹ Pesquisadora egressa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

³⁰ A exemplo de Duarte e Barros (2005) e Rose (2002).

criativo de vozes, ruídos e música. Eles mostram algumas ferramentas, mas não explicam como utilizá-las” (CARREIRO; ALVIM, 2016, p. 183).

Por fim, os textos de som e música no audiovisual estão mais próximos do que se poderia denominar de método de análise sonora, embora os estudos sejam muitas vezes específicos para determinados elementos, como música e voz. Nessa terceira e última classe é que os autores incluem o conhecido *A audiovisão* (CHION, 2016), além de textos de autores como Rick Altman, James Buhler, David Neumeyer e Rob Deemer. Carreiro e Alvim chegam a algumas conclusões que podem ser úteis sempre que alguém se propõe a estabelecer um método de análise sonora, como as seguintes:

- Diante da diversidade de abordagens, a alegação de falta de rigor nesse campo deve ser feita com cautela;
- Mesmo considerando o número grande de possibilidades de abordagem para a investigação sonora de um filme, é possível realizá-la com certa confiabilidade e precisão;
- Nenhum método será flexível o suficiente para dar conta de todas as interpretações possíveis; e
- Os autores estudados no artigo oferecem, na verdade, um conjunto de possibilidades, cabendo ao pesquisador fazer as escolhas adequadas.

O objetivo aqui é ampliar o escopo das investigações de Carreiro e Alvim (2016), trazer a contribuição de alguns autores e refletir sobre outros. Podemos começar com o livro do pesquisador mexicano Lauro Zavala Alvarado (2010). A obra se constitui em uma reunião de ensaios dentre os quais é possível destacar alguns que compõem um guia de elementos “que determinam a perspectiva pessoal do espectador no momento de assistir ao filme”. Além disso, esse guia contempla “códigos do cinema clássico e, também, das estratégias de experimentação com esses códigos, ou seja, do cinema moderno e contemporâneo”, suficientes para se analisar um filme (ZAVALA ALVARADO, 2010, p. 24).

A perspectiva desse guia, contudo, ainda que inclua o som, é centrada no caráter visual, conforme se pode notar pelo espaço que dedica à análise da fotografia, da *mise-en-scène* e da narrativa. Segundo o autor, o guia não diz onde o analista deve chegar, mas o que vai encontrar pelo caminho e quais os possíveis destinos, afirmação que pode servir inclusive de

orientação para esta dissertação, pois a síntese da análise imanente a ser realizada pode ou não conduzir a uma conclusão. O que importa, porém, é o processo.

Para o guia ser aplicado, é importante enquadrar previamente o filme em cada um dos quatro aspectos de análise, a saber: o cronológico (época do filme); o paradigmático (filme clássico, moderno ou pós-moderno); o estratégico (em relação à narrativa); e o dos elementos presentes no filme conforme seja clássico (1935-1955), moderno (1955-1970) ou pós-moderno (1960-?). Desses quatro modelos de enquadramento, destacam-se alguns poucos aspectos que o autor chama a atenção sobre o som. Por exemplo, no caso do cinema moderno, que sucede o clássico em termos formais, a experiência sensorial do som seria maior do que a da imagem, provavelmente por causa da tecnologia e do investimento estético em som dos anos 1970, como em *Apocalypse now* (1979), de Francis Ford Coppola. Em relação ao pós-moderno, por sua vez, o cinema investe na oralidade. Seria o caso, possivelmente, de *Blue* (1993), de Derek Jarman, em que uma experiência de um soropositivo é narrada em uma tela azul imutável.

No que se refere ao recorte sonoro do guia de Zavala Alvarado (2010), o som é tratado no tópico “Sons e silêncios na banda sonora”. As questões de análise, para o autor, são: “a) Como o som se relaciona com as imagens? Itens que podem ser úteis para responder à pergunta: música, vozes, silêncios [...]; b) Qual é a função dos silêncios?” (ZAVALA ALVARADO, 2010, p. 30-31). Os elementos sonoros mencionados por Zavala Alvarado (2010) (música, voz, silêncio) são os mesmos citados por outros autores que serão revisados a seguir, e são constituintes da banda sonora, com exceção de ruído, que não é citado por ele. Além disso, continua o autor, há três tipos de funções exercidas pela relação entre som e imagem. Uma é a função didática, no sentido de explicitar significados a respeito do desenvolvimento dramático do filme. A outra é a função dialógica, a qual, como o próprio nome diz, refere-se aos diálogos eventualmente presentes no filme. E por fim, há a função contrastiva, que afeta a sincronia ou não do som em relação à imagem e à interação dos sons entre si.

Não foram encontrados exemplos de análise em que fosse usada a dimensão sonora, talvez pelo caráter ensaístico e limitado a um capítulo. Em um dos poucos exemplos, o autor refere-se apenas ao uso da música em *Danzón* (María Novaro, 1991)³¹, sendo o restante praticamente limitado à análise da imagem. Em síntese, na perspectiva de Zavala Alvarado

³¹ Para mais informações sobre o filme, ver a página disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Danz%C3%B3n_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Danz%C3%B3n_(film)). Acesso em: 7 abr. 2023.

(2010), uma vez o filme enquadrado em um dos modelos ou na fronteira entre dois deles (clássico, moderno, pós-moderno), o analista deve responder às questões da relação som-imagem, por meio de elementos sonoros, e à questão da função do silêncio no filme.

Casetti³² e Di Chio³³ (1991) constroem um texto cuja intenção parece mais voltada a estabelecer propriamente um método, isto é, um conjunto de procedimentos lógicos (como analisar o filme) para se atingir um objetivo (filme analisado). Os autores dividem a análise em territórios, os quais são explorados tendo o filme ou trechos do filme como objeto. Assim, o tipo de investigação e o tipo de observação dependem do que cada filme determina a partir dos territórios de abordagem, a saber: os componentes cinematográficos, a representação, a narração e a comunicação. Cabe verificar o que se pode extrair, em cada um desses territórios, de recorte específico para a análise sonora.

Em relação aos componentes cinematográficos, admite-se que o filme é uma linguagem, no sentido de ser um dispositivo que suscita significados, expressa sentimentos ou ideias e gera informações. Nesse sentido, agem os significantes sonoros, que são tudo o que se relaciona com o ouvido “e que por ele se passa em um jogo de ondas acústicas: se subdividem, por sua vez, em três categorias, respectivamente, as vozes, os ruídos e a música” (CASSETTI; DI CHIO, 1991, p. 67). Cada um desses significantes implica uma área expressiva. Por exemplo, tomando a música, esta fará referência a “notas, tons, timbres etc.” (CASSETTI; DI CHIO, 1991). Além disso, há os signos. Não se trata, segundo os autores, de estabelecer apenas relações entre significantes e significados (ruído e uivo de um cão, por exemplo), mas também todo tipo de relação entre significantes (significado e referente): em alguns filmes de terror, ouvimos o tombo de um corpo sobre o solo em som acima do natural, o que pode significar a virada do filme para uma atmosfera de horror.

Por derradeiro, os autores apresentam os códigos por meio dos quais serão entendidas as leis que regem, de uma forma geral, o funcionamento de determinada linguagem da qual o filme se apropria para estabelecer significados: “há um determinado código linguístico presente na banda sonora”, cujo conhecimento permite compreender determinado discurso fílmico. Uma possibilidade seria o código sonoro do seguinte esquema, no qual não se inclui o silêncio, ao contrário do esquema de Zavala Alvarado (2010):

Códigos sonoros

Natureza do som

³² Francesco Casetti é italiano naturalizado americano, professor da Universidade de Yale.

³³ Federico Di Chio é diretor de marketing da RTI-Mediaset, empresa italiana de mídia de massa.

1. Vozes
2. Ruídos
3. Música

Posicionamento do som

4. *In/off/over* (CASSETTI; DI CHIO, 1991, p. 77).

Relativamente ao posicionamento do som nesse esquema, o som diegético pode ser interior ou exterior “conforme a fonte esteja no pensamento das personagens ou tenha uma realidade física objetiva”, respectivamente. Além disso, “todos os sons pertencentes à categoria do som não diegético e do som diegético interior também se denominam sons *over*, porque não provêm do espaço físico da trama” (CASSETTI; DI CHIO, 1991, p. 99, grifos do autor). De forma resumida, o item 4 acima abrange três categorias:

O som *in* propriamente dito (o som diegético exterior, cuja fonte está enquadrada), o som *off* propriamente dito (o som diegético exterior, cuja fonte não está enquadrada) e o som *over* (o som diegético interior, seja *in* ou *off*, e o som não diegético) (CASSETTI; DI CHIO, 1991, p. 99-100, grifos do autor).

De acordo com os autores, no filme uma determinada mensagem sonora é ativada. De posse do código peculiar àquele filme ou a uma determinada classe de filmes, basta utilizá-lo para conseguir gerar uma interpretação da mensagem, que pode estar associada a um número incontável de relações simbólicas. Cabe notar que esses códigos, segundo Casetti e Di Chio, modificam-se conforme a tecnologia e o conceito estético de cada época. Pensando no som, havia um código sonoro no cinema silencioso que difere daquele presente no cinema que o sucedeu; pode-se afirmar, por exemplo, que há um código sonoro cujas regras permitem diferenciar um filme de Béla Tarr com relação ao cinema de Lucrecia Martel. Entretanto, segundo Casetti e Di Chio, há a possibilidade de se notar certos recursos que agem com mais constância e com maior força para indicar o perfil de um filme, de maneira a definir o som em seu modo cinematográfico, e isso vai depender da fonte e do espaço ou universo fílmico. Exemplo disso é perceber se o som é diegético (a fonte se faz presente no espaço dramático) ou não diegético (a origem não tem qualquer relação com o espaço da história). Esses são elementos de procedência sonora. Ainda, o som diegético pode ser *on-screen* ou *off-screen*, tomando como referência o fato de estar ou não em quadro, e pode, além disso, ser interior – o som está dentro da mente da personagem, como em *Estômago* (2007) (Marcos Jorge, 2007) – ou exterior – o som tem uma realidade física objetiva fora do pensamento da personagem

(CASSETTI; DI CHIO, 1991, p. 100). Cada um desses tipos pode desempenhar uma função relacionada com o tempo e o espaço fílmicos, além de possuir significados narrativos e estéticos, sobretudo quando relacionados com ruído, voz e música. Para Casetti e Di Chio, a dimensão sonora assume caráter cinematográfico somente na medida em que promove significativas relações com os componentes visuais do filme. Desse modo, entre as múltiplas funções da dimensão sonora, nota-se a capacidade de dar sentido ao conteúdo das cenas ou planos entre si, ou, pelo contrário, de marcar a separação de cenas ou planos.

No que se refere à representação, esta, de acordo com os autores, versa sobre a composição do mundo fílmico. Aqui, eles descrevem o que está sendo colocado em cena, em quadro e em série (a sucessão de planos) e que espécie de mundo é esse que o filme constrói (universo). Por isso mesmo, são convocadas duas dimensões: o tempo e o espaço. Para eles, o espaço fílmico se organiza segundo três eixos: *in/off* (em quadro ou fora de quadro ou campo/contracampo); estático/dinâmico, ou seja, se há ou não movimento (mesmo num som, pois este pode ter repetição e intensidade constantes); e não fragmentado/fragmentado em relação à coesão do som.

Quanto à narração, ainda segundo os autores, trata-se de compreender a dimensão narrativa do filme, embora, no caso do texto cinematográfico, haja uma dificuldade muito maior em relação a outras formas textuais, como a literatura. Isso se dá porque no cinema, quando de caráter narrativo, nem sempre fica claro o que é história (conteúdo imagético e sonoro) e o que é relato (modo o qual som e imagem se organizam e se relacionam). Para demarcar essa parte da análise, o som deve ser compreendido segundo três aspectos: (i) as personagens e os ambientes, que poderiam ser resumidos no universo; (ii) os acontecimentos (ação), os quais determinam o ritmo da trama e marcam sua evolução; e (iii) por fim, as transformações, isto é, o vínculo fixo entre as sucessões que produz de modo inevitável uma alteração de cena, uma modificação de situação a partir mesmo da mais insignificante das ações. Considerando o que os autores afirmam, o som pode ter uma potência narrativa capaz de alterar o acontecimento por uma ação quase imperceptível: por exemplo, o aumento discreto e ascendente do volume para atingir um pico dramático.

Na comunicação, por fim, segundo os autores, a categoria mais relacionada ao som é o ponto de vista, devido ao fato de, em alguns filmes, este se manifestar pela voz de alguma personagem ou por uma voz *over* que mostra o olhar que tem em relação à história. A comunicação pode ser referencial, em que a história é contada com uma espécie de neutralidade do ato de contar, como é vista em boa parte da narrativa clássica, em que o narrador está na terceira pessoa (o mundo é mostrado). Nesse caso, os diálogos acontecem

sem que as vozes expressem conhecimento da história por parte das personagens. Ou a comunicação pode ser metalinguística, quando se dá mais ou menos o oposto: geralmente a narração é em primeira pessoa, e o mundo é contado para que o espectador ouça, como, por exemplo, em boa parte de filmes em que há uma voz *over* narrativa ou uma personagem que se comunica diretamente com o espectador, às vezes olhando para a própria câmera.

Enquanto Zavala Alvarado (2010) põe em funcionamento uma análise mais voltada para os aspectos técnicos que permitem interpretar o filme de uma maneira interdisciplinar, especialmente se o foco é o discurso fílmico, do ponto de vista ideológico e simbólico, Casetti e Di Chio (1991) aprofundam a interpretação de um ponto de vista mais imanente, trazendo várias categorias da narratologia, da semiótica e da comunicação, embora a presença da dimensão sonora em cada um dos territórios seja bem menor do que a da dimensão imagética. Em suma, para esses últimos autores, cumpre ao analista circunscrever seu trabalho a quatro territórios dentro dos quais é possível lançar mão de algumas categorias: a dos componentes cinematográficos (elementos da banda sonora e posicionamento do som), representação (preenchimento do espaço fílmico pelo som), narração (contribuição do som à dimensão narrativa do filme) e comunicação (ponto de vista, geralmente identificado pela voz narrativa).

A *audiovisão* (CHION³⁴, 2016) é o terceiro texto aqui apresentado. Os propósitos desse livro parecem ser os que mais se aproximam de um método intencional de analisar o som do filme em termos técnicos e estéticos, se compararmos aos dois textos anteriores. O autor afirma que “esboça um método de observação e de análise suscetível de ser aplicado aos filmes, aos programas de televisão, aos vídeos etc., e resultante de numerosas intervenções pedagógicas”, o que se aproxima, neste último caso, dos propósitos do livro de Zavala Alvarado (2010): iniciar estudantes à análise fílmica em sala de aula, aqui com ênfase na composição sonora. Tal método é sintetizado a seguir, mas se fundamenta num princípio bem conhecido de Chion (2016, p. 7): o contrato audiovisual, por meio do qual “uma percepção influencia a outra e a transforma: não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos; não ‘ouvimos’ a mesma coisa quando vemos”.

Para Chion (2016), se o objetivo da análise audiovisual é a percepção do desenrolar do filme ou de um trecho dele no uso combinado de som e imagem, é preciso se perguntar o que ouvimos e o que vemos. Parecem perguntas ingênuas, mas são a base para uma análise clara, relacionada com o mundo, mesmo que seja o mundo do próprio filme, designando os objetos

³⁴ Michel Chion é um teórico de cinema francês e compositor de música experimental.

com precisão, sem cair na armadilha de exacerbar a própria percepção do espectador. Como explica o autor, deve-se estabelecer a confiança nas palavras usadas na análise, de modo a explicitar as qualidades e as percepções sonoras, não as do espectador: “por que razão dizer um som quando se pode dizer uma crepitação, um estrondo ou um trêmulo?” (Chion, 2016, p. 146).

Como se vê, o grande esforço do autor é tentar converter uma linguagem de códigos audíveis em uma linguagem de caráter textual, ou seja, transformar a percepção sonora em *logos*, procedimento do qual o analista não tem como se esquivar. De fato, o método de Chion (2016) pode auxiliar uma avaliação mais detida sobre o som de um filme. Descrever uma imagem – há, até, um recurso da retórica para isso, a *écfrase* – é certamente mais simples do que descrever um som, que ocupa um espaço tridimensional, é percebido por outro canal (ouvidos) e, muitas vezes, emerge de uma superposição de vários elementos (ruído, voz, música, silêncio, às vezes misturados no mesmo momento fílmico).

O autor, então, apresenta o método das máscaras, por meio do qual se pode fazer a análise da composição som-imagem. Consiste em um exercício de visionamento da sequência de um filme ora sem a imagem, ora sem o som, ora com os dois. Assim, “temos a possibilidade de ouvir o som tal como é, e não como é transformado e mascarado pela imagem; e de ver a imagem tal como é, e não como é recriada pelo som” (CHION, 2016, p. 146). Mas o método não termina nessa operação. Faz-se necessário não projetar sobre a percepção o que eventualmente sabíamos sobre o filme, um aprendizado de ver e ouvir naturalmente, num esforço de disciplina na descrição, sem que implique, na análise, uma fusão completa dos elementos, para que assim eles possam ser analisados isoladamente, cada um em sua função ou presença. Essa pista fornecida pelo autor será fundamental nesta pesquisa para nortear a escolha de alguns elementos sonoros e outros não.

A segunda parte do método de *A audiovisual* é dedicada a um guia que estabelece três tópicos para a análise: procura dos dominantes, identificação dos pontos de sincronização importantes e comparação som-imagem. Esse guia é aplicado pelo autor à sequência de abertura de *Persona* (1966)³⁵, de Ingmar Bergman, como exemplo. Os três tópicos devem ser precedidos de uma descrição da sequência escolhida.

A procura dos dominantes, primeiro tópico, trata da identificação e localização dos elementos sonoros, os quais, em geral, são citados por Zavala Alvarado (2010) e por Casetti e Di Chio (1991) em conjunto: ruído, voz, silêncio e música. A seguir, é necessário verificar

³⁵ Com o título no Brasil de *Quando duas Mulheres Pecam* ou *Persona – Quando Duas Mulheres Pecam*.

qual deles é o dominante e quais são os mais destacados e em que momento, na sequência escolhida. Com base nisso, o analista caracterizará a maneira como esses elementos são considerados numa escuta conjunta e numa escuta separada. Poderá haver classificações do tipo: sons muito distintos uns em relação aos outros ou sons muito misturados em relação à textura sonora, termo que será muito caro a Bordwell e Thompson (2014), como se verificará mais adiante. Isso depende de “um *equilíbrio geral dos níveis*, em que estes se combatem e lutam para aceder à inteligibilidade” (CHION, 2016, p. 148, grifo do autor). Depende também “da presença maior ou menor de uma *reverberação*, que pode esbater os contornos sonoros e fabricar uma espécie de substância mole e unificadora, que liga os sons uns aos outros” (CHION, 2016, p. 148, grifo do autor). Por fim, depende ainda “de *fenômenos de máscara*, ligados à coexistência de diferentes sons em iguais registros de frequência” (CHION, 2016, p. 148, grifo do autor).

No segundo tópico, identificação dos pontos de sincronização importantes, para Chion (2009, p. 486, tradução nossa),

um ponto de sincronização em uma sequência audiovisual é um momento proeminente de encontro síncrono entre elementos sonoros e visuais concomitantes. Ou seja, é um momento em que a sincronia é particularmente marcada e acentuada, criando um efeito de ênfase e destaque. A frequência e distribuição dos pontos de sincronização ao longo da duração de uma sequência contribuem para o seu fraseado e ritmo e também criam efeitos de sentido. [...] O sincronismo sozinho, no entanto, não produz automaticamente um ponto de sincronização [...]. O ponto de sincronização é baseado na ideia de um impacto temporal específico de ações coordenadas.

Alguns exemplos de ponto de sincronização são o corte seco (som e imagem simultaneamente) e a presença de um tipo de plano com ênfase sonora (*close-up* e primeira palavra da personagem após um período longo fora de quadro). Conforme salienta o autor, a identificação desses pontos de sincronização, especialmente os marcantes que produzem sentido e efeito, contribuirá para a interpretação da sequência, mormente em relação à ênfase da dimensão sonora.

Por fim, há o último tópico, acerca da comparação som-imagem, que se refere a uma análise do todo: o plano narrativo (o que se ouve a partir do que se vê?) e o plano figurativo (o que se vê a partir do que se ouve?). Após essa comparação voltada à narração e à figuração, o autor se dedica à comparação entre som e imagem a partir de um mesmo critério formal,

aplicável aos dois elementos. Por exemplo, se escolhermos a velocidade como critério, som e imagem podem ter velocidades muito diferentes, e sua comparação pode contribuir para o estabelecimento da estrutura rítmica específica da cena. Essa comparação deve ser feita de forma dissociada, ou seja, valendo-se do método das máscaras. Um exemplo dado pelo autor é bastante convincente: nas cenas de multidão em *Blade Runner – o caçador de andróides* (1982) (Ridley Scott), são usados poucos figurantes, porém há a sensação, provavelmente graças ao som, de uma babel. Além do critério comum de velocidade, podem ser usados: textura (como imagem e som se organizam em relação à ocupação do espaço, a exemplo de uma imagem vaga com som cheio de pormenores), escala (personagem distante e voz próxima, por exemplo), variação de campo (comportamento do som em relação aos movimentos de câmera) e outros.

Ao final da caracterização dos três tópicos, Chion (2016) mostra que a sequência, após esse trabalho de análise, pode ter o seu regime identificado, uma vez que terão sido descritas várias categorias em torno da relação entre a imagem e o som e da análise separada desses dois elementos, especialmente em termos de contrastes. Além disso, é possível identificar algumas regularidades na própria sequência, bem como o predomínio de certos sons. Por derradeiro, tanto a figuração quanto a narração estão incluídas, o que pode dar conta dos aspectos gerais da sequência. No caso do prólogo de *Persona*, por exemplo, Chion (2016) chega à conclusão de que a sequência está em regime de espasmo.

Em suma, o método de Chion (2016) pode ser assim resumido (a ordem não precisa ser a que segue):

1. Escolha da sequência de um filme;
2. Aplicação do método das máscaras (recorrente);
3. Procura dos dominantes sonoros (identificação e localização dos elementos sonoros);
4. Identificação dos pontos de sincronização importantes;
5. Comparação som-imagem; e
6. Caracterização do regime da sequência.

Com Aumont³⁶ e Marie³⁷ (2019), próximos autores a serem analisados, há uma maior expansão dos componentes da banda sonora para detalhar categorias que podem ser mais úteis

³⁶ Jacques Aumont é professor da Universidade de Paris III.

³⁷ Michel Marie é professor da Universidade de Paris III.

na análise do que simplesmente apontar ruído, silêncio, música e voz. De interesse aqui, são os seguintes tópicos explorados em sua obra: “a noção de banda sonora e seus limites”, “a análise dos sons realistas (ruído, ambiências, falas)” e “os diálogos e a questão da voz” (AUMONT; MARIE, 2019).

Segundo os autores, conforme o tópico “a noção de banda sonora e seus limites”, existem ao menos três espécies de elementos no som de um filme: ruído ou sons não verbais, música e linguagem verbal. Ainda, para eles, o som não é percebido isoladamente em relação à imagem. Numa primeira divisão, há sons cuja fonte pode ser imaginada no que é visto no mesmo instante e há aqueles que não possuem tal fonte: trata-se, respectivamente, do som *in* e *off*. Além disso, o espectador perceberá uns sons e outros não, conforme a escuta e a própria relevância que o filme dá a cada som. De acordo com os autores, o som de um filme não goza nem de autonomia nem de gratuidade, pois sempre veicula algum sentido ou o indício de alguma fonte. Por isso, a banda sonora carrega sons cuja importância é relativa diante de equilíbrios de níveis que promovem eficiência emocional e dramática ou, mais raramente, critérios puramente sonoros. Como resultado, “no filme concluído, os acontecimentos sonoros são, na maioria dos casos, avaliados em relação à diegese, às informações que dão ou não a seu respeito” (AUMONT; MARIE, 2019, p. 141). No que se refere à voz humana, esta tende, de acordo com os autores, a hierarquizar a percepção sonora em torno dela. Possivelmente fazendo referência ao método das máscaras de Chion (2016), os autores afirmam que ouvir a banda sonora sem a imagem em certos momentos pode ser revelador, especialmente quando se destina a fazer novas inferências em relação ao filme (efeitos de dissonância).

No tópico “a análise dos sons realistas (ruídos, ambiências, falas)”, os autores classificam os sons em “ruído”, “ambiência” e “fala” para separar o som do filme dos diálogos compreensíveis (voz humana). A ambiência contempla fragmentos sonoros, em que se misturam ruídos e falas indistinguíveis. Já o ruído pode ser analisado pela tipologia que segue, com base em algumas dicotomias cruzadas:

- Sons podem ser ligados ou não ligados à imagem. A combinação audiovisual é considerada ligada quando som e fonte aparecem simultaneamente (sincrônicos);
- Pode haver sons fônicos (articulados) e não fônicos. Os sons fônicos podem ser fonemáticos (discurso verbal) e não fonemáticos (gritos, murmúrios, ofegares etc.);
- Há sons de proveniência humana e extra-humana;
- Os sons são naturais ou criados (por exemplo, sons eletrônicos); e

- Sons concretos e sons musicais.

Todas essas classificações podem dar lugar a ambiguidades, situações fronteiriças e combinações de uns tipos com outros. Por exemplo, nem sempre há certeza, segundo os autores, de que o ruído ouvido pertence àquilo que é visto, de modo que na análise algumas situações são hipotéticas. Outro exemplo interessante lembrado pelos autores é o de quando se torna difícil identificar se o som tem origem humana ou extra-humana, principalmente em filmes nos quais essa ambiguidade é justamente o objetivo. Quando passamos às características eminentemente sonoras da fala, continuam os autores, a situação torna-se mais instigante. Por exemplo, quando assistimos sem legenda a um filme numa língua que desconhecemos, as informações veiculadas pelo ritmo das palavras, pelo fraseado, pelo timbre das vozes e pela própria elocução introduzem outro tipo de escuta em relação à de uma língua inteligível ou ouvida junto à legenda.

Por fim, em relação ao tópico “os diálogos e a questão da voz”, os principais fenômenos da análise dos diálogos enquanto falados são determinados pelo corpo portador da voz (visível ou não) e pela interferência de ruídos e ambiências. Nesse sentido, ainda segundo os autores, algumas opções de se analisar os diálogos seriam em termos: dramaturgicos (modo de fala das personagens na expressão dramática); sonoros (forma da voz); afetivos (expressões sensíveis das personagens por meio da voz); de traços característicos da oralidade (onomatopias, expressões sintáticas atípicas, hesitações, repetições, pausas, silêncios, erros de elocução etc.); de elementos verbais regulados pela entoação, gestos (o corpo regulando o fluxo verbal), tom e ritmo. Há, ainda, uma tipificação para os registros verbais que caracterizam a fala fílmica: diálogo propriamente dito, micronarrativa, comentário em voz *off*, canção, desafio vocálico, discurso etc.

A proposta metodológica que pode ser extraída de Aumont e Marie (2019) é, em síntese: (i) descrever e analisar a banda sonora do filme objeto de análise com base em algumas categorias, como elementos existentes no som de um filme (ruído ou som análogo não verbal, música e linguagem verbal), escuta em relação à imagem (fonte, sons relevantes etc.), importância relativa dos níveis sonoros em termos dramaturgicos e emotivos, centralidade (ou não) da voz humana no filme e escuta do filme com base no método das máscaras; (ii) analisar ruído, ambiência e fala; e, por fim, (iii) analisar os diálogos e as questões que a voz suscita no filme (se for o caso).

O último texto a ser aqui analisado é o capítulo “O som no cinema”, do livro de Bordwell³⁸ e Thompson³⁹ (2014). Para os autores, em um filme, o som pode operar das seguintes maneiras:

- Direcionar a atenção em relação à imagem, pois a atenção visual se faz acompanhada da atenção auditiva. Isso já era percebido, segundo os autores, no cinema anterior ao sonoro, quando orquestras acompanhavam o filme e normalmente a música seguia a evolução dramática;
- Canalizar a atenção de forma muito específica dentro da imagem, com jogo de fontes sonoras (posição). Ou seja, a imagem cujo som correspondente chama mais a atenção é aquela para a qual nosso olhar é direcionado, como, por exemplo, quando um carro barulhento passa ao longe numa estrada calma;
- Antecipar um elemento visual, torná-lo ambíguo ou mesmo esclarecê-lo. Em qualquer caso, o som, nesse aspecto, opera como um elemento que dá significado à imagem – por exemplo, quando o som é ouvido sem que vejamos a fonte;
- Prestar-se como recurso estilístico de gêneros, como o terror e o suspense, ao suscitar, por exemplo, medo, susto, surpresa etc.;
- Criar e manter expectativas a respeito de algum acontecimento iminente;
- Inscrever formas expressivas, com o uso, por exemplo, do silêncio; e
- Manter – tal como a montagem, em que planos unidos correspondem a um novo significado – elementos combinados para criar uma relação de significados.

Como os autores explicam no início de seu livro (BORDWELL; THOMPSON, 2014), trata-se de introduzir as características artísticas do cinema aos apreciadores da arte, de modo que o objetivo não se constitui exatamente na formulação de um método de análise sonora. Apesar disso, é possível estabelecer um rol de categorias que permitem mapear o desenho artístico de um filme do ponto de vista sonoro, a partir do que os autores apresentam. E eles afirmam que o rol é uma taxonomia que emerge de um delineamento sistemático das intuições comuns aos próprios espectadores. Tal ferramenta é aplicada, ao final do capítulo (BORDWELL; THOMPSON, 2014), em uma longa análise do filme *Un condamné à mort*

³⁸ David Bordwell foi professor da Universidade de Wisconsin-Madison.

³⁹ Kristin Thompson foi professora da Universidade de Iowa.

*s'est échappé*⁴⁰ (1965), de Robert Bresson. A seguir, serão apresentados os tópicos de análise seguidos pelos autores, divididos em dois grupos: *textura* e *dimensão*.

Textura (intensidade, tom e timbre): a intensidade nada mais é do que o volume, que é manipulado de maneira sistemática ao longo do filme. O diretor se utiliza das diferenças de volume entre as diversas fontes para estabelecer os sentidos, nivelando o que é mais ou menos importante, como no momento em que o filme deixa o diálogo bem audível em relação a um fundo musical baixo. A intensidade, também, relaciona-se com a distância percebida pelo espectador (plano sonoro mais próximo; plano sonoro mais longínquo), como no caso de um diálogo em primeiro plano com o som do tráfego em segundo plano. Outra maneira de se utilizar a intensidade é a mudança brusca de volume, quando se aprecia uma cena silenciosa e, de repente, se ouve um estampido muito alto e vice-versa.

O tom é regido pela repetição das vibrações sonoras, podendo variar do agudo ao grave. Desempenha a função de caracterizar os diferentes sons na banda sonora, portanto, os objetos. Sons graves, como socos, podem lembrar objetos ocos, enquanto tons agudos, como o arranhão de louças, sugerem objetos mais duros e superfícies lisas. O tom, também, liga-se à entonação de voz, para empreender imitação: uma criança imita um adulto fazendo uma voz mais grave, e uma conjunção de instrumentos pode mimetizar gritos, como violinos em tom agudo.

O timbre corresponde “aos componentes harmônicos de um som”, que “proporcionam uma ‘cor’ ou qualidade tonal determinada”; trata-se de “um parâmetro acústico menos fundamental que a amplitude ou frequência”. De fato, “na vida cotidiana, o reconhecimento de um som familiar é em grande medida uma questão dos diferentes aspectos do timbre” (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 296). Um caso claro disso é como diferentes instrumentos musicais podem ser identificados pelo timbre. Quando, por exemplo, continuam os autores, em *A testemunha* (1985) (Peter Weir), foram usados sons gravados 20 anos antes, o diretor desejava caracterizar o timbre das gravações antigas em relação às atuais, caracterizando, então, o ambiente sonoro dos amish.

A ação conectada dos três componentes permite estabelecer a textura sonora do filme, de modo a distinguir os diferentes sons da película. A depender do desenho artístico imprimido, a combinação desses componentes irá basear a experiência estética e referenciar a própria narrativa. Seguindo a linha dos autores anteriores, a tipificação dos elementos sonoros é também feita por Bordwell e Thompson (2014): diálogo, música e efeitos sonoros. Às

⁴⁰ Conhecido no Brasil como *Um Condenado à Morte Escapou* ou *Um Condenado à Morte que Escapou*.

vezes, um som pode atravessar categorias (trata-se de um diálogo de gritos ou de um efeito sonoro?). Tais elementos obviamente são selecionados, alterados e combinados para desempenhar funções artísticas na película. Existem vários exemplos de filmes em que, seja por problemas técnicos, seja por escolha da direção, os diálogos não são reproduzidos com a máxima clareza. Tal característica nem sempre tem a ver com o volume da voz, podendo remeter ao sotaque ou mesmo ao ritmo do diálogo. Além disso, os autores afirmam que não existe uma hierarquia necessária entre esses elementos, pois cada gênero e cada estilo tem suas convenções, as quais podem e devem ser rompidas.

O fato inegável é que os cineastas normalmente imprimem em suas películas, segundo Bordwell e Thompson (2014), um ambiente sonoro menos confuso e complexo que o da vida real, cotidiana, a fim de que os elementos que compõem esse ambiente desempenhem um papel concreto no filme. Por isso, dizem os autores, é interessante refletir sobre uma banda sonora como um fluxo contínuo de informações auditivas, não como um conjunto de unidades de som distintas. Cada evento sonoro ocorre em um padrão específico, e esse padrão envolve a ligação de eventos no tempo, bem como a camada deles em um determinado instante.

Dimensão (ritmo, fidelidade, espaço e tempo): o ritmo tem a ver com a duração do som e tem relação direta com a *mise-en-scène* e a montagem, a partir de tempos e acentuações (movimentos), podendo ora ser mais fraco, ora mais forte, lento ou rápido. O ritmo imprime sua marca em cada elemento. Por exemplo, há um ritmo de diálogos diretamente ligado à narrativa, e o mesmo acontece com os efeitos sonoros. Um exemplo contundente do poder do ritmo, de acordo com os autores, é o *mickeymousing*, o qual Walt Disney consagrou, em que há um emparelhamento entre música e personagens mesmo quando estes não estão dançando (as ações na tela correspondem à música). Mas há uma escolha artística oposta, uma espécie de contrarritmo, em que a imagem destoa do som. Tal recurso é comum, como explicam os autores, na obra de Chris Marker. É o caso de *La jetée* (1962), em que imagens fixas contrastam com uma narrativa *off*, música e efeitos sonoros ritmados entre si. O ritmo no fluxo cinematográfico oscila e pode ser alterado para mudar expectativas. Outras vezes, ele é mantido constante, para expressar algum tipo de emoção, como a apatia, a monotonia etc.

Fidelidade refere-se à proporção em que o som é fiel à fonte que supomos. Se a cena mostra um gato miando e se ouve o som de um gato miando, então o som mantém fidelidade à fonte. Caso contrário (por exemplo, se o gato latisse), não mantém fidelidade. Comparando com os conceitos introduzidos por Chion (2016), nota-se que se trata quase certamente da

síncrese⁴¹. A fidelidade não tem a ver com realidade, mas com verossimilhança: ninguém jamais ouviu o som de um sabre de luz, a espada dos Jedi, exemplificam os autores, mas todos acreditam que o som ouvido corresponde àquela espada. Assim, fidelidade deve ser contextualizada na diegese fílmica. De fato, quando a consciência de não fidelidade se instaura, ainda assim há engajamento no filme, porque normalmente se trata de efeito cômico, como no abrir e fechar de portas dos filmes de Jacques Tati, exemplo dado pelos autores. Se não um efeito cômico, algum efeito dramático, como quando se vê alguém gritando e o som é, por exemplo, o de um trem rasgando a cena.

Espaço é a dimensão que se vincula à posição da fonte. A partir das crenças que se tem em relação ao comportamento da fonte, variará o modo pelo qual se compreende o som:

Se a fonte de um som for um personagem ou um objeto pertencente ao espaço da história do filme, chamaremos de som *diegético*. As vozes dos personagens, os sons criados pelos objetos da história, ou a música tocada por instrumentos que aparecem no espaço da história, são todos sons diegéticos. [...] Por outro lado, há o som *não diegético*, que vem de uma fonte externa ao espaço da história (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p 307, grifo do autor).

A depender da manipulação que o diretor faz do som, ser diegético ou não pode permanecer como mera hipótese. Isso se dá porque tal distinção independe da fonte real e efetiva do som no processo de produção, mas sim da compreensão a respeito do filme. Normalmente esses sons limítrofes jogam com comicidade, ambiguidade e perseguição de outros fins narrativos. Além disso, uma vez que a diegese nem sempre coincide com o que está posto em campo, o som diegético pode ter sua fonte dentro ou fora de campo – daí haver som diegético em quadro ou em *off*, respectivamente. O objetivo do som em *off* geralmente é o de indicar prolongamento do espaço, algo para além da ação visível, e o uso deste recurso pode, também, servir de ampliação da narrativa, além de poder ser útil para representar o que uma personagem pensa. Neste último caso, explicam os autores, trata-se de um som diegético interno (subjetivo), assim como há o externo (objetivo):

O som diegético externo é o que nós, como espectadores, consideramos ter uma fonte física na cena. O som diegético interno é aquele que vem “de dentro” da mente de um personagem; é subjetivo. Sons não diegéticos e diegéticos internos são

⁴¹ “A soldadura irresistível e espontânea que se produz entre um fenómeno sonoro e um fenómeno visual pontual quando estes ocorrem ao mesmo tempo, independentemente de qualquer lógica” (CHION, 2016, p. 54).

frequentemente chamados de *sons over*, porque não vêm do espaço real da cena (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 310, grifo do autor).

Tal dimensão dá a perspectiva sonora de determinado plano ou cena, na medida, evidentemente, em que outras características sejam alteradas, especialmente a intensidade do som e a manipulação de canais. Referindo-se ao filme em película, prosseguem os autores:

Na maioria das salas de cinema de 35 mm equipadas com sistemas de som multipista, há três alto-falantes atrás da tela. O alto-falante central transmite a maior parte do diálogo na tela, bem como os efeitos e músicas mais importantes. As caixas esquerda e direita são estereofônicas e transmitem não apenas os diálogos importantes, mas também os efeitos sonoros, a música e os diálogos menores. Esses canais podem sugerir uma área de som dentro da imagem ou simplesmente o *off*. Os canais carregam principalmente os efeitos sonoros menos importantes e são divididos entre vários alto-falantes dispostas nas laterais e na parte traseira do cinema (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 311).

Note, igualmente, que o padrão hodierno é a caixa central conter o som da imagem e deixar a música não diegética sair pelas caixas laterais.

A dimensão tempo está associada à representação do tempo fílmico, manipulando as diferenças temporais existentes entre a banda sonora e a imagem. Isso fica mais evidente quando pensamos na sincronização entre imagem e som:

O emparelhamento do som com a imagem durante a projeção cria o *som síncrono*. Quando um som é sincronizado com a imagem, nós o ouvimos ao mesmo tempo que vemos a fonte sonora que o produz. O diálogo entre os personagens geralmente é cronometrado para que os lábios dos atores se movam ao mesmo tempo que ouvimos as palavras. Quando o som é assíncrono (muitas vezes devido a um erro de projeção ou trabalho de laboratório), o resultado é bastante perturbador. No entanto, alguns cineastas conseguiram efeitos imaginativos tornando o som *assíncrono* no próprio filme (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 313, grifo do autor).

Tal assincronismo, a título de exemplo, é, por assim dizer, uma marca histórica de certo período do cinema brasileiro, inclusive no Cinema Novo (COSTA, 2008; RAMOS; SCHVARZMAN, 2018).

Além da relação com a sincronia, o tempo sonoro interfere na narrativa, quando se imagina o tempo de visionamento do filme:

Se o som ocorre ao mesmo tempo que a imagem em termos dos acontecimentos da história, é um *som simultâneo*. [...] Mas é possível que o som que ouvimos ocorra mais cedo ou mais tarde na história do que os eventos que vemos na imagem. Nessa manipulação da ordem da história, o som se torna *não simultâneo*. O exemplo mais comum disso é o *flashback* sonoro (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 314, grifo do autor).

Pode haver, também, o *flashforward* sonoro, quando geralmente um som cuja fonte (que pode ser vista ou não) aparecerá adiante acontece muito antes. Tal efeito, às vezes, funciona como anúncio, segundo os autores. São expectativas que são confirmadas posteriormente.

2.1.1. Síntese da revisão dos autores analisados

O que se pode tirar de comum entre esses autores para os propósitos desta dissertação? É importante ressaltar que nenhum desses métodos, se assim podem ser chamados, parece ter a pretensão original de analisar o som de um filme. Contudo, a fragmentação da análise é possível e recomendada por alguns autores – por exemplo, tomar para análise uma sequência ou uma cena, uma personagem ou um cenário. Mas não há, nesses autores, exemplos ou intenções de se analisar especificamente a dimensão sonora ou seus componentes (silêncio, voz, ruído, música ou efeito sonoro).

É certo que há instrumentos dispersos que podem ser reunidos de modo a permitir tais análises, mas não há uma receita com esse objetivo. No sentido do que foi estabelecido por cada autor, o silêncio, por exemplo, está embutido no corpo sonoro e se integra a outros elementos e a outras linguagens. Ter essa visão em mente é importante para não se achar que a aplicação de algum desses métodos ou a composição deles é um arranjo perfeito para estudar a linguagem sonora específica de um filme e, nela, seus elementos ou códigos. Trata-se de uma aproximação, a qual, em geral, jamais deixará de fazer referência ao todo – por exemplo, o silêncio que se relaciona com a imagem com a qual está em sincronia (ou não).

Para os propósitos ao mesmo tempo técnicos e artísticos de uma análise sonora do filme, o texto de Bordwell e Thompson (2014) é o que melhor organiza categorias claras e objetivas de análise com foco no som⁴², seguido pelo texto de Chion (2016). Adicionalmente,

⁴² Deve ser mencionado o guia bibliográfico existente ao final do capítulo 8 do livro de Bordwell e Thompson (2014). Ali, parece estar resumido e organizado o estado da arte em literatura referente ao som do filme, categorizado por interesses de análise: função do som, características acústicas, cinema silencioso comparado a

o texto de Bordwell e Thompson (2014) tem caráter operacional: é autoaplicável a qualquer fragmento de análise que se tire do filme, ao passo que as categorias de Chion (2016) pendem para um uso seletivo, visto que nem todas precisam ou devem ser convocadas, parecendo servir mais como terminologias sonoras do que categorias efetivas de análise.

Em relação aos autores restantes, podem servir de guia para instâncias sonoras não contempladas pelos dois primeiros textos, principalmente no que se refere à semântica do som e à sua comunicabilidade, bem como características narrativas e discursivas do som, a exemplo do caráter sonoro particular do cinema pós-moderno em Zavala Alvarado (2010) e dos territórios analíticos de Casetti e Di Chio (1991).

A respeito de qual uso predominante da contribuição dos autores podemos dar quando pensados juntos, para os propósitos desta dissertação, é possível estabelecer a adoção de Zavala Alvarado (2010) e Casetti e Di Chio quando se tratar de discussões sobre os códigos linguísticos adotados pelo filme, ao menos como hipótese, e como os elementos sonoros funcionam nesses diferentes códigos; já em relação a Chion (2016) e a Aumont e Marie (2019), certamente é de eleição a ampla exploração que fazem de certos elementos sonoros, como a voz. Bordwell e Thompson (2014) seguramente transitam pelos dois aspectos de uso.

Um traço obviamente comum entre todos os autores é o uso de “banda sonora” (há variações de nomenclatura dos elementos sonoros entre os autores, mas se equivalem). Isso leva a crer que se trata, na verdade, de um modelo do qual deve partir a análise da dimensão sonora. Não é à toa que Carreiro (2018), a partir de leitura que faz de uma considerável bibliografia nacional e estrangeira sobre o assunto, chega a uma espécie de paradigma.

Para Carreiro (2018), esse paradigma (banda sonora) é composto de voz, ruído, silêncio e música. Embora possam, obviamente, ser percebidos de maneira isolada, esses elementos não afastam, quando possível, uma análise conjunta e interativa entre eles, em termos narrativos, como por exemplo propõem Altman, Jones e Tatroe (2000) ao cunharem o termo *mise-en-bande* em analogia ao termo *mise-en-scène*, ou Bortolin (2016), ao analisar *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho. Nesta dissertação, a música foi excluída por não ser o objeto central – aliás, o prêmio de melhor música, no FBCB, precede o de melhor som e é conferido de modo separado (CAETANO, 2007). Há momentos, obviamente, em que a música é citada, porque a própria análise a atrai inevitavelmente, uma vez que os elementos sonoros, num filme, formam um todo com a imagem.

Quando se fizer necessário, pode ser interessante cotejar questões relacionadas ao som direto – algo já aventado por Aumont e Marie (2019) – e à edição e mixagem sugeridas, respectivamente, por Souza (2018) e Opolski (2018), advindos, em alguns casos, da experiência profissional desses autores com o campo. Também são de eleição as questões poéticas e estéticas sugeridas por Flôres (2013), bem como complementações ao mencionado modelo de banda sonora (CARREIRO, 2018).

Para Opolski, cuja visão é voltada à pós-produção, o som do filme, como em geral afirmam os autores anteriormente mencionados aqui, é composto não apenas por música (acrescida no final), mas também por “todos os sons constituintes da cena, como diálogos, ambientes, objetos sonoros da cena, *sound effects* etc.” (OPOLSKI, 2018, p. 182). Para a autora, a pós-produção segue, geralmente, duas formas: uma utiliza praticamente todo o material captado diretamente, tanto para os diálogos quanto para o *foley* e efeitos sonoros; e a outra utiliza somente diálogos do material gravado na locação e recria sons de efeitos sonoros e *foley*, com o objetivo de controlar o som durante a mixagem e permitir a recriação sonora. Variações dessas duas linhas podem ocorrer e vão depender das características do filme e de questões de tempo e orçamento.

Finalmente, a autora, no que se refere especificamente aos efeitos sonoros, faz uma caracterização que pode ser de interesse na análise. Para ela, estes podem ser subdivididos em:

- Sons do ambiente: *background* ou BG, que “nada mais é do que o som ambiente de determinada cena, sempre denso e contínuo, sem eventos sonoros pontuais que possam se destacar”; *background effects* ou BG-FX, que “são sons isolados e específicos que exercem a função de situar o espectador em determinada sequência”. Esses sons específicos normalmente aparecem com mais predominância no início da cena, quando é necessário dar ao espectador informações sonoras para que nela se situe (OPOLSKI, 2018, p. 201);
- *Hard effects*: são aqueles efeitos que não são gerados diretamente pelo ser humano, como “os de máquinas, automóveis, armas de fogo, aviões ou elementos difíceis de serem criados em sincronismo pela equipe de *foley*” (OPOLSKI, 2018, p. 204); e
- *Sound effects*: são sons artificiais “criados com objetivo dramático e narrativo para determinada montagem de imagens” (OPOLSKI, 2018, p. 207). Eles se prestam para: conjugação com efeitos visuais para reforço; e sublinhar créditos, títulos, cartelas etc.

de modo a fixar sonoridades temáticas. Normalmente esses sons não estão associados a escutas causais, porque são não representativos.

Essa classificação da autora cumpre fins mais técnicos e adequados a quem realiza o desenho sonoro em pós-produção do que ao auxílio a interpretações estéticas e narrativas, pois a autora, na verdade, faz um apanhado bibliográfico de literatura estrangeira e classifica o som do filme de um ponto de vista da distribuição do som na banda sonora nos grupos das principais pistas (diálogos, *foley* e *sound effects*). Isso pode ser útil em alguns momentos para padronizar o vocabulário e simplificar a descrição na análise fílmica.

Nem todo filme segue a metodologia de desenho sonoro que a autora descreve, evidentemente mais voltada aos propósitos industriais, como vemos no cinema de Hollywood. Por exemplo, no *corpus* apresentado nesta dissertação, nenhum filme cumpre a hierarquia do departamento de som que ela estabelece, exceto um (e mesmo assim o faz de forma limitada): *Rifle*, em que vemos a figura do coordenador de som, mas há a multiplicidade de funções em uma só pessoa. Aliás, quase nenhum realizador que se autodenomina *sound designer* é efetivamente o supervisor de som, como no esquema que ela propõe, pois termina sendo o próprio diretor, o que ocorre, por exemplo, em *Exilados do vulcão*. Além disso, nem todo filme tem preocupações no que se refere à pureza e isolamento dos sons em relação a sons indesejáveis. É o caso de *Era uma vez Brasília*.

Ainda em relação à estética e à poética dos filmes desta dissertação, há três aspectos analíticos (com suas respectivas categorias), os quais podem ser acionados na análise, a depender do filme: (i) a natureza predominante do som (por exemplo, representação sonora realista⁴³, hiper-realista⁴⁴ e irrealista/não realista⁴⁵), no sentido dado por Chion (2016) e Weis e Belton (1985); (ii) o universo sonoro (som diegético, som não diegético), no sentido das observações dos próprios autores acima; e (iii) a direção e espacialidade dos planos sonoros (espaço fílmico), em termos da dicotomia campo e extracampo. Ou seja, no âmbito do som diegético, respectivamente, quando a fonte se encontra dentro dos limites do quadro (*on*

⁴³ Visa à representação sonora do mundo real, tal como o percebemos. Note que realismo aqui ou quaisquer de suas variantes não se referem ao sentido do realismo literário (PAVIS, 2015).

⁴⁴ Como o próprio prefixo indica, é a representação sonora acima da realista (no sentido cinematográfico). Por exemplo, em termos de volume, aquele que notamos na abertura de *O Pântano* (2004) (*La Ciénaga*, no original), de Lucrecia Martel.

⁴⁵ Representação sonora irreal, inexistente na vida tal como a percebemos. Note, contudo, que tal representação pode ser perfeitamente plausível, “real” no universo do filme, quando as leis do mundo criado são obedecidas e se instala uma sensação de verossimilhança.

screen) e quando a fonte se encontra fora desses limites (*off screen*) (CASSETTI e DI CHIO, 1991; ZAVALA ALVARADO, 2010).

2.1.2. Terminologias e categorias adotadas com base nos autores revisados

Com relação ao uso de terminologias e categorias, decidimos, nesta dissertação, adotar as seguintes, em relação aos elementos da banda sonora:

- Sons vocais fonemáticos: são aqueles formados por fonemas, como voz, língua, fala, palavra, diálogo, narração;
- Sons vocais não fonemáticos: são aqueles formados sem elementos fonéticos, como grito, choro, soluço, respiração, sussurro, murmúrio, arquejo;
- Ruídos de cena: sons resultantes de movimentação de pessoas e objetos presentes em cena ou no espaço fílmico. Podem ser captados pelo som direto, por bancos de sons ou criados por *foley*. O som ambiente e os *hard effects* são elementos desse conjunto. São sons naturais, tal como os percebemos no mundo por meio dos sentidos;
- Efeitos sonoros: são sons criados ou sons gravados e modificados/editados por tecnologias;
- Música: produzida pela voz, por instrumentos analógicos ou digitais. Em alguns casos, é difícil distinguir música de efeitos sonoros e vice-versa; e
- Silêncio: pode ser absoluto, na ausência de qualquer som na banda sonora; ou relativo: silêncio da voz ou de outro elemento da banda sonora. Aliás, sempre que necessário, quando se tratar de silêncio relativo, especifica-se a qual silêncio o comentário se refere. Por exemplo: silêncio de voz, silêncio de música e outros.

A voz humana, em particular, importa registrar, devido às suas características associadas ao próprio ser humano, tanto em termos biológicos (o corpo que a sustém) quanto em termos culturais (o discurso que inscreve), instaura um regime próprio quando se faz presente e quando não se faz. De fato, tomando como exemplo extremo filmes que assumem a voz como elemento central, afirma Chion (2016):

No cinema tal como ele é, para os espectadores tais como são, *inexistem todos os sons incluindo a voz humana. Existem vozes e todo o resto*. Em outras palavras, em qualquer trecho sonoro mixado, a presença da voz humana instantaneamente

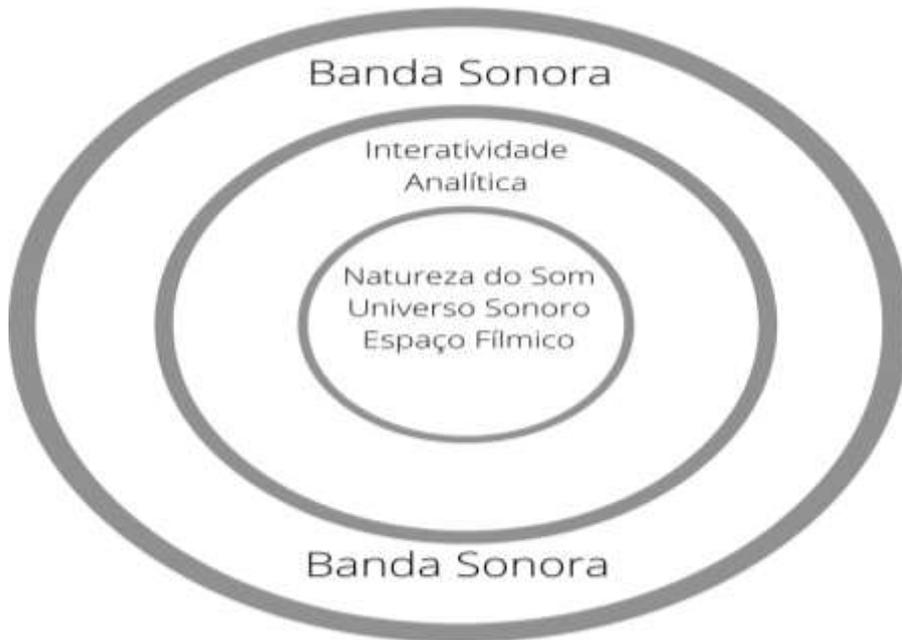
organiza uma hierarquia da percepção. [...] *A presença de uma voz humana estrutura o espaço sonoro que a contém.* (CHION, 1999, p. 5, grifos do autor).

Essa propriedade similar à de um ímã, talvez apenas presente na voz humana, a faz dialogar de maneira muito objetiva com o silêncio dela própria, no sentido de que existem várias estratégias segundo as quais, para a instauração do silêncio, é insuficiente, às vezes, a mera supressão da voz, senão a adição de outros elementos sonoros que promovam essa sensação. De fato, explica Chion (2016):

É célebre o aforismo de Bresson, que lembra que o cinema sonoro trouxe o silêncio, e esta fórmula ilumina um justo paradoxo: foi necessário que o houvesse ruídos e vozes para que as suas passagens e interrupções moldassem aquilo a que chamamos silêncio, [...] a impressão de silêncio numa cena de filme não é o simples efeito de uma ausência de ruído; só se produz quando é trazido por todo um contexto e por toda uma preparação, que consiste, no mais simples dos casos, em fazê-lo preceder de uma sequência barulhenta. Por outras palavras, o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste (CHION, 2016, p. 50).

O esquema constante da Figura 1 resume essa visão geral de análise, e não tem caráter rígido. Como todo esquema, visa a apresentar, de forma resumida e objetiva, as ideias a serem aplicadas na formulação e realização da proposta.

Figura 1 – Esquema de Análise Sonora de Filme



Fonte: Elaboração própria.

Em termos operacionais, o método se orienta pelas seguintes etapas: (i) assistir ao filme despreziosamente; (ii) assistir ao filme segundo algum tipo de escuta melhorada, como o método das máscaras (CHION, 2016); (iii) fichamento do filme com base nessa escuta melhorada; (iv) descrição decupada do filme para permitir a compreensão geral da narrativa central, quando houver, e dos aspectos estéticos gerais; (v) avaliação e seleção de características sonoras daquela película específica a partir de novas escutas e a partir dos elementos da banda sonora e de outros elementos constantes do esquema ilustrativo (por exemplo, se o filme tem poucos diálogos, ou se investe muito em ruídos de cena etc.); (vi) descrição dessas características sonoras (regularidades) segundo os elementos relevantes, ou, nas palavras de Chion (2016), elementos dominantes; (vii) aplicação das categorias dos autores selecionados; e, por fim, (viii) conclusão a respeito da tendência sonora do filme e sobre o comportamento do som em termos narrativos, estéticos e poéticos.

O leitor observará que cada uma das oito análises cumpre um formato quase rígido: primeiro, faz-se uma apresentação sinóptica do filme, normalmente a partir da dimensão sonora, em termos narrativos, estéticos e poéticos; depois, são trazidas referências da crítica especializada e de integrantes da própria equipe do filme, com base, geralmente, em entrevistas realizadas com a equipe técnica, a qual é mencionada conforme os créditos; depois disso, com base na decupagem e nas etapas anteriormente citadas, são estabelecidas as

regularidades ou características sonoras da película; então, para efeitos de demonstração das regularidades detectadas, uma sequência é selecionada para explicitar melhor as características sonoras; finalmente, ao cabo de cada análise, é introduzida uma unidade de análise, para verificar se a obra faz uso do som como elemento narrativo, ou seja, não apenas com o objetivo de transmitir sensações, sentimentos e a descrição de ambiente. Para isso, além das conclusões a que devem chegar as análises, uma vez que os dois aspectos – o narrativo e o estético – são avaliados, é tomada como referência a dissertação de mestrado de Paro (2016), em que estabelece critérios importantes para que o filme tenha o som como fator relevante da narrativa, desde o planejamento e o roteiro, a partir da resposta às seguintes questões que cada realizador pode dar em relação ao próprio projeto fílmico:

- a) Como tecnicamente se escreve o som?
- b) Que padrão de escrita de banda sonora deve ser adotado no roteiro?
- c) Qual o papel narrativo e expressivo do som no filme?
- d) Quais sons devem estar presentes desde o roteiro de forma indispensável na compreensão de uma narrativa?

Para a autora, trata-se, no caso, de o realizador ter “consciência do som” e planejá-lo inclusive no roteiro, adotando uma série de providências, como “desenvolver uma partitura audiovisual em que a trilha sonora [banda sonora] esteja contemplada”, dar indicações do som presente no espaço e, se for o caso, “dar protagonismo a determinado componente dessa trilha [banda]”, podendo mesmo o som ir além da participação no espaço para ter uma função similar à de uma personagem ou acontecimento que pode mudar o transcurso da ação ou ser imprescindível para a compreensão de algum relato (PARO, 2016, 107-108).

2.2. Método de seleção do *corpus*

Conforme mostra o Apêndice, a série de filmes ganhadora do prêmio de melhor som do FBCB é composta por 16 obras. Em 2019 a série é interrompida, e, após esse ano, o prêmio não mais foi conferido (2020-2022), o que impõe um recorte natural.

Para delimitar mais o escopo, levou-se em consideração dois fatores: até 2011, o prêmio foi conferido quase sempre a filmes documentários, e o período posterior (2012-2019) é composto da maior série sucessiva de ficção em relação à série completa (2004-2019), gênero objeto do Laboratório de Análise Fílmica ao qual esta pesquisa é afiliada.

Por fim, fechando o método de recorte, os filmes anteriores a 2012 nem sempre embarcavam o som digital, razão, aliás, da existência do prêmio licença Dolby juntamente ao

de som concedido até 2011 (CAETANO, 2007). Todos os filmes do *corpus* possuem basicamente a mesma tecnologia de som digital.

Extraíndo-se do Apêndice os filmes objetos desta dissertação, tem-se o seguinte recorte:

1. *Boa sorte, meu amor* (Daniel Aragão, 2012);
2. *Exilados do vulcão* (Paula Gaitán, 2013);
3. *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014);
4. *Fome* (Cristiano Burlan, 2015);
5. *Rifle* (Davi Pretto, 2016);
6. *Era uma vez Brasília* (Adirley Queirós, 2017);
7. *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018); e
8. *A febre* (Maya Da-Rin, 2019).

3. ANÁLISE DO SOM CINEMATOGRAFICO DOS FILMES

Na seção anterior, “Considerações Metodológicas”, detalhamos o método de análise sonora que será utilizado nesta dissertação, com base em autores selecionados a partir da abordagem que fazem em relação ao som do filme e nas definições que fizemos em relação às categorias que utilizaremos. Nesta seção, aplicaremos o procedimento descrito na Seção 2 (“Considerações Metodológicas”) a cada um dos filmes, para desenvolver a análise individual de todos eles, tendo em vista o critério de decupagem fixado para cada um, a fim de basear a resposta à pergunta da pesquisa: como soam os filmes que ganharam o prêmio de melhor som do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro no período de 2012-2019?

3.1. *Boa sorte, meu amor* (Daniel Aragão, 2012)

*Boa sorte, meu amor*⁴⁶, lançado em 2012, é um filme que narra o romance entre Dirceu, filho de um latifundiário superprotetor, e Maria, filha de uma pianista e de um empreiteiro que explora obras em um canal do Rio São Francisco. O diretor divide o filme em três partes, sendo as duas primeiras em ambiente urbano e a terceira, no sertão nordestino. Na primeira parte, “Você é o que perde”, Dirceu e Maria formam um par apaixonado, com uma discussão de fundo em torno do futuro da relação, e acompanhamos um ambiente sonoro com alguns ruídos urbanos e imagens dos espigões do Recife musicalizadas por efeitos sonoros. Na segunda parte, “Encontrei um novo alguém”, Maria percebe que está grávida e volta para Água Branca, onde nasceu, e Dirceu se dá conta de que ela o deixou. O ambiente sonoro transita entre o típico de área urbana e o do interior das personagens, correspondente a silêncio de vozes e música. Na terceira e última parte, “De volta às raízes”, assume o som a atmosfera rural, com sons de mato e de águas, ou eventualmente estradas, e Dirceu verifica que perdeu Maria em definitivo, voltando, então, às terras do pai para reivindicar a posse.

Além da história bastante comum de um romance que inicia, passa por crises e tem um desenlace triste – trata-se de uma história de amor infeliz –, o filme aborda algumas questões contemporâneas, como conflito de posse de terras, misoginia, homofobia, especulação imobiliária e futilidade da classe média. O diretor parece ter optado, ao menos de maneira preponderante, pelo uso intensivo da música para tratar o drama romântico. Já os diálogos e os

⁴⁶ Segundo o IMDb, a sinopse é a seguinte: “Enquanto enterra o passado de sua família, Dirceu conhece uma musicista chamada Maria, e um sopro de renovação surge desse encontro. Mas a alma de um artista inquieto segue sempre pela velha estrada de terra. ‘Boa Sorte, Meu Amor’ é um antirromance entre som e silêncio.” (BOA..., [2013], tradução nossa).

ruídos parecem operar em aderência às questões sociais. Se esses fatos apontados não acontecem o tempo todo e nem há uma separação rígida entre os elementos sonoros implicados, pelo menos transparecem de uma forma geral no filme.

A título de exemplo, no caso do uso da música, sobre a qual não iremos nos aprofundar, embora nesse filme em particular não seja possível deixar de mencioná-la, isso é bem claro quando lembramos os momentos em que Dirceu se desespera e, com mais força, em que ele chega a seu pior estado: o ápice sonoro-musical coincide mais ou menos com o pedido antecipado de casamento a Dirceu feito por uma adolescente. No caso do manejo de diálogos e ruídos, por sua vez, fica evidente quando sons concretos se misturam à paisagem do Recife repleta de arranha-céus ou quando diálogos são vocacionados em meio a interlocutores mudos, os quais, às vezes, não mostram a face.

Além do prêmio de melhor som no FBCB, a obra foi contemplada com prêmios de alguns festivais internacionais, mas nenhum relacionado a som.

Boa sorte, meu amor, neste *corpus*, inaugura um aspecto que será recorrente em muitos filmes daqui em diante. O primeiro deles, imagens de paisagens urbanas que simbolizam especulação imobiliária associadas a sons que trabalham em uma zona de indistinção entre música e efeito sonoro. Vemos isso em *Brasil S/A*, *Exilados do vulcão* e *Fome*, por exemplo. Um outro aspecto observável neste e em outros filmes do nosso *corpus* é a escassez de diálogos de variadas formas (muito breves ou muito espaçados uns dos outros ou preenchidos com longos silêncios de vozes etc.).

Uma busca a partir de meios tradicionais, como cadernos de cinema em jornais e sites dedicados ao cinema, mostra que o filme foi, em geral, bem recebido pela crítica. César Soto (2013), da *Folha de S.Paulo*, por exemplo, notou que o filme não é banal e que é repleto de monólogos disfarçados de diálogos em longas sequências, sendo a própria abertura um exemplo dessa característica. Nela, ouvimos o estarrecedor e longo discurso do pai de Dirceu a respeito da ascendência do filho: fruto de um estupro do tataravô a uma mulher indígena. O desenvolvimento da narração possui a textura vocal de um ato de orgulho entremeado por goles de vinho. Dirceu ouve calado do outro lado da imensa mesa de jantar.

Já Paulo Floro (2012), de *O Grito!*, achou importante o uso da música, que, para ele, “serve como um motor que acelera em alguns momentos, dando dinamismo ao enredo, e em outros leva a um estado de torpor ao telespectador [*sic*]”. O autor acrescenta que o uso de falas “mais limpas, sem o velho toque naturalista a que estamos acostumados no cinema pernambucano,” melhorou a dinâmica do filme.

Apesar do que Floro escreve, existe uma forte aproximação entre *Boa sorte, meu amor* e *O som ao redor*. Se não como influência, certamente como inspiração⁴⁷, porque há um paralelismo entre os dois filmes em relação à associação do som cortante da especulação imobiliária às paisagens correspondentes (espigões, construções à beira-mar e outros) e em relação ao tom crítico à futilidade da classe média, que percebemos, por exemplo, em alguns diálogos e comportamentos. No caso de *Boa sorte, meu amor*, a futilidade é encarnada pela personagem Márcia. Além disso, esses dois filmes abordam um passado escravista que a contemporaneidade insiste em apagar nos atos e nos discursos. *Brasil S/A*, filme que analisaremos a seguir, leva isso ao paroxismo.

Os aspectos sonoros quase nunca são abordados pelos críticos, mas o diretor se manifesta a respeito numa entrevista que concedeu ao portal *GI*:

A música é o principal motor da minha vida, e não seria diferente nos meus filmes. No “Boa sorte...”, que é meu primeiro longa, eu descaradamente refleti essa minha necessidade vital dentro da personagem da Maria, que é uma pianista. O uso da música, e dos silêncios, está em sincronia com a narrativa da personagem no aspecto mais simples possível. Quando a música toca, a ação é positivista, quando há silêncio, algo parece andar para trás na vida de Maria. Eu me alimento de música (ARAGÃO, 2012).

Embora esse aspecto mencionado pelo diretor, o fato de o silêncio relativo a algum elemento sonoro, mormente a voz, estar vinculado aos insucessos na vida de Maria, não nos pareça muito evidente – afinal, exatamente num momento de exercício de um ofício que a personagem detesta (animadora de boate), toca uma música frenética –, a fala é importante para indicar que o que constatamos em relação à música foi intencional, diante do uso, às vezes, exagerado, como se o filme fosse uma coletânea de canções.

Além desta fala do diretor, colhemos o depoimento de um dos integrantes da equipe de som, a qual é composta, como já explicitado na Introdução, por Guga S. Rocha (som direto e desenho de som), Phelipe Cabeça (som direto) e Pablo Lopes (edição de som e mixagem): Guga S. Rocha, que nos revela que o planejamento sonoro começou a partir do roteiro e que houve preocupação em incluir no som direto aspectos particulares de regiões de Pernambuco onde o filme se passa. Tivemos acesso ao mapa sonoro elaborado a partir do roteiro. O filme foi dividido em dois sons básicos, os concretos, correspondentes à ambiência de determinado

⁴⁷ O diretor foi produtor de *casting* de *O som ao redor*. Ver Aragão (2012).

lugar, e os sons musicais, geralmente associados ao controle que se deve fazer dos sons em torno da personagem (por exemplo, na cena em que Dirceu e Maria se amam, sabemos que o mar está próximo, mas nem sempre o ouvimos; o mesmo se dá em fusões, como a que é feita entre o som de um elevador e o da música). Além disso, os momentos dramáticos da narrativa quase sempre estão associados a música – por exemplo, quando o pai bate na porta do apartamento de Dirceu e acorda Maria, optou-se por música de sons eletrônicos que se fundissem com uma flauta étnica. Esse mapa não é o guia do editor e da mixagem: trata-se de um esforço intelectual prévio, coerente com o roteiro, o qual, como dito anteriormente, serviu de base para os planos sonoros na captação de som e para o próprio mapa da edição.

Como será costume metodológico nesta dissertação aqui e nas sete análises seguintes, sempre buscamos decupar⁴⁸ a obra, tomando como parâmetro o esquema sonoro que nela imaginamos operar. No caso de *Boa sorte, meu amor*, a melhor forma de fazê-lo é por cenas ou sequências cuja referência seja algum diálogo e por trechos nos quais exista falta de correspondência entre fonte sonora e imagem, algo perceptivelmente recorrente nesse filme.

Diante desse cenário, notamos duas regularidades no filme que nos chamam a atenção:

- A existência de dois tipos muito bem marcados de diálogos⁴⁹, que chamamos de diálogo unilateral (uma personagem fala e as demais ou não falam ou falam por um tempo desprezível) e diálogo multilateral (qualquer caso diferente do unilateral). Neste último caso, há normalmente uma reciprocidade entre falas bem mais perceptível, ao passo que no diálogo unilateral há um predomínio discursivo evidente de uma personagem em relação à outra⁵⁰; e
- Sons cuja escuta é acusmática (CHION, 2009), ou seja, cuja fonte ou causa não é vista: em relação ao filme, o que vemos não corresponde à causa do som. Embora inegavelmente exista escuta visualizada no filme, o uso da escuta acusmática ou sons acusmáticos é regular.

⁴⁸ A decupagem completa do filme e a confecção de tabelas indicativas dos achados a seguir mencionados estão disponíveis no Apêndice. Esse trabalho constante do Apêndice é o detalhamento empírico de todos os dados qualitativos e quantitativos utilizados na análise aqui exposta. A consulta desse material é opcional.

⁴⁹ Note que diálogo não significa duas pessoas sempre falando. Uma pode falar e a outra apenas escutar. Difere do monólogo, em que a pessoa está sozinha falando para si mesma. Raramente livros de análise do filme explicam o que chamam de diálogo, mesmo quando tratam extensivamente sobre sua função. Talvez seja uma obviedade, mas trazemos aqui uma definição: diálogo é uma “conversa entre duas ou mais personagens”, enquanto “o monólogo é um discurso que a personagem faz para si mesma” e “se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela extensão de uma fala destacável do contexto conflitante e dialógico” (PAVIS, 2015, p 92, 247).

⁵⁰ As definições de diálogo e monólogo que acabamos de dar valerão para este e para os demais filmes analisados.

Começando pela primeira regularidade, em todo o filme há 16 trechos de diálogos unilaterais contra 15 trechos do tipo multilateral (ao todo, 31 diálogos, portanto). Ou seja, em termos de aparição em cena, os diálogos unilaterais disputam claramente espaço com os multilaterais, que são aqueles que a gramática do drama clássico consagrou, principalmente quando um procedimento sonoro é utilizado: a troca plano-contraplano de quem fala e quem começa a falar, com a voz se prolongando no plano seguinte (BORDWELL; THOMPSON, 2014). Nesse filme, mesmo nesse tipo de diálogo, o multilateral, não vemos o procedimento clássico do corte da imagem com continuidade do som (exceto pouquíssimas vezes, como no diálogo dentro do canal, entre Dirceu e o pai de Maria): às vezes as personagens estão no mesmo plano, outras vezes fora de plano. Aliás, o uso do diálogo unilateral se coloca numa estética oposta à do plano-contraplano clássico, como na cena em que Maria discursa para Dirceu, no restaurante, a respeito do amor efêmero. Provavelmente um dos melhores planos do filme, nessa cena Maria, que não para de falar, é aproximada até um *extreme close up*, enquanto Dirceu permanece de costas (*over the shoulder*). No final, Dirceu aparece em primeiríssimo plano, apenas sorrindo e em êxtase.

Em relação à duração, os diálogos unilaterais também ganham dos multilaterais: ao todo, as cenas com unilaterais duram vinte e cinco minutos e vinte e nove segundos⁵¹ enquanto as com multilaterais, vinte e dois minutos e trinta e quatro segundos. Isso significa, em termos complementares, que o filme tem quarenta e oito minutos e três segundos com algum tipo de diálogo e quarenta e cinco minutos e dezesseis segundos sem qualquer diálogo (geralmente interlúdios, externas, movimentação de personagens etc. preenchidos com sons cuja fonte ora vemos, ora não).

Os maiores trechos de fala não são das personagens principais, mas sim do pai de Dirceu, quando fala unilateralmente para os interlocutores ouvirem, em longos e professorais discursos. O primeiro, já referido, é o de abertura, que profere a um Dirceu mudo (três minutos e cinquenta e seis segundos). O segundo, que dura oito minutos e dezessete segundos, é precedido por uma cena de breve diálogo em razão da saída de Maria da casa de Johnny (amigo com quem divide um apartamento), seguida pela presença de ambos no apartamento de Dirceu, cujo pai os surpreende. Sucede uma cena de jantar com Maria, Dirceu

⁵¹ Sempre que o tempo de um filme for referido, será desta maneira. Assim, quando for apresentado o tempo “00:25:29”, por exemplo, seu significado é: “zero hora, vinte e cinco minutos e vinte e nove segundos”. Isso vale para todos os casos em que for apresentado o tempo do filme (*time code*). Nos demais casos, como em duração, o tempo será escrito por extenso.

e o pai. Nesse momento, ouvimos apenas ruídos de cena (talheres, mastigações, goles etc.), até que Maria abre o diálogo, e este é dominado por um longo discurso do pai de Dirceu em torno da reforma agrária. O diálogo se prolonga, após o jantar, em outra cena, no carro, entre Maria e Dirceu. Normalmente, os diálogos unilaterais são em média muito mais longos do que os multilaterais, que são diálogos propriamente ditos.

Diante da demonstração de que o diálogo unilateral é um recurso funcional e estético desse filme, escolhemos um trecho paradigmático (01:07:47-01:10:00) para analisar mais detidamente. Trata-se do momento em que Dirceu agradece a estadia em uma casa de Água Branca, supostamente da avó de Maria (Dona Rosinha).

A cena é antecedida por outra em que Dirceu ouve o *off* de sussurros de sexo entre os anfitriões, o que o deixa visivelmente irritado (Dirceu tapa os ouvidos), e pela cena do banho de leito de Dona Rosinha, dado pela empregada da casa, completamente enfeitiçada por Dirceu. O ruído de manipulação da água parece um refrigério para a empregada. O protagonista, diante desses dois fatos, já aparece estressado em cena, a qual começa com sons de passarinhos e, depois, de um cão, em segundo plano, e com ruídos de cena vindos dos talheres e da mastigação, em plano próximo (às vezes, ao que parece, pão rasgado com as mãos), além da voz de Dirceu. Ouvimos som de pássaros com persistente repetição e intensidade no *background* (BG) ao longo da cena.

Como é comum nesses casos, o ruído de primeiro plano, na *mise-en-bande*, é causado pela personagem que deve chamar nossa atenção – tanto que não ouvimos a mastigação de Dona Rosinha ou mesmo o som do talher com o qual a empregada serve a refeição. Então, ouvimos basicamente os movimentos do homem da casa, à cabeceira, e da própria mulher desse homem, quando arrasta a cadeira e sai (ouvimos os passos de chinelas) com um choro repentino. Às vezes, temos a impressão de que o marido dessa mulher é cego, embora um fato desminta isso: quando Dirceu fala, cega ou não, qualquer pessoa olharia para a fonte sonora. Nesse caso, o marido olha para a mulher, aparentemente surpreso com a pergunta. Ele ignora completamente a presença de Dirceu, possivelmente por estar totalmente alheio ao que o homem faz ali.

O clímax da cena é quando Dirceu, sem obter resposta do anfitrião (homem da casa) acerca dos agradecimentos pela estadia, bate na mesa com um tapa com perfeito sincronismo e com forte diferença dinâmica entre os sons de antes e de depois. A seguir, Dirceu levanta e ouvimos ruídos da cadeira e passos. Há um ruído persistente de fundo (repetição e intensidade constantes) em boa parte da cena, que pode ser sujeira de áudio ou o próprio ruído digital (ruído branco). O diálogo é falado somente por Dirceu, sem, como dissemos, os pares de

enunciados, como seria de esperar numa mesa entre anfitriões e hóspede. Dirceu poderia estar comendo, mas talvez a mastigação e a manipulação de talheres pudessem incluí-lo demais naquela atmosfera e favorecer um diálogo efetivo que não há. O tamanho das frases proferidas é igual, o que dá certo fraseado com o silêncio de voz das demais personagens, como numa elocução ritmada:

- Eu adormeci ontem, desculpem [em *off*]. [Silêncio]
- Pelo visto Maria não voltou, não é [em quadro]? [Silêncio]
- O senhor é o pai de Maria [segue choro da mulher]? [Silêncio]
- Obrigado pela estadia [segue tapa na mesa] [Silêncio] (BOA..., 2012).

O fato de a voz de Dirceu começar fora de quadro com o anfitrião em *close* parece ser puro recurso de continuidade (na cena anterior Dirceu aparece deitado e um tempo se passa, naturalmente), mas também um reforço de tridimensionalidade à narrativa, como explica Carreiro (2018), sugerindo que há uma ambiência ao redor, conferindo certa representação realista. Percebemos, também, que essa personagem, o anfitrião, de jeito glutão e rude será a protagonista da cena, e que um conflito está próximo. Essa espécie de ataque pelo *off* também nos motiva a pensar que Dirceu já foi excluído da família antes mesmo de entrar, permanecendo sozinho em sua busca.

Aumont e Marie (2019, p. 147), em suas considerações sobre os diálogos e a questão da voz, como vimos na seção anterior (“Considerações Metodológicas”), defendem, seguindo lições de Michel Chion (2016), que os diálogos “veiculam sentido de maneira infinitamente mais explícita do que qualquer outro elemento sonoro, mesmo os ruídos mais justificados”. A afirmação até pode ser tomada como geral, mas no caso específico desta cena, cujos diálogos são do tipo unilateral (só uma pessoa fala e as outras não interagem), parece inadequada, porque o que vemos é o contrário: são os elementos não fonéticos que carregam de fato o significado e como o texto é enunciado (por exemplo, os gestos dos comensais enquanto Dirceu tenta estabelecer inutilmente uma conversa), parâmetros adotados pelos autores na análise da voz. Nossa escuta parece se voltar para o som do entorno e para a espera da quebra do silêncio do anfitrião, mesmo quando Dirceu fala.

Os longos trechos de ausência de diálogos entre os convivas têm mais significado do que as palavras de Dirceu. Ali, parece clara a instalação de dois desesperos: o do próprio Dirceu e o daquela família, pelo destino de Maria, pela impotência de resgatá-la do pai para trazê-la até Dirceu. Numa análise extrema de alguém que ache que aquela não é a família de

Maria, pode-se adicionalmente dizer que se trata de uma cena do mais puro *nonsense*, para reiterar a situação trágica de Dirceu e de Maria, fortalecida pela quase falta de diálogo. O fato de o clímax acontecer por meio de um ruído (tapa na mesa), e não pela voz (como dizer “chega!” em alto volume ou algo do gênero), e esse ruído mais significativo ter por fonte o anfitrião reforça a hipótese de que é a intenção do projeto sonoro do filme dar pouca importância aos diálogos multilaterais e, principalmente, àqueles usuais na narrativa clássica. Do ponto de vista semântico, as falas de Dirceu simplesmente expressam a busca por Maria, mas os demais sons dizem bem mais.

Já do ponto de vista do texto da obra, as falas de Dirceu, apesar de curtas, têm um ritmo consistente com quem quer estabelecer uma conversa e encontrar uma resposta, mesmo em torno de uma mesa hostil. Tal harmonia só é rompida no final, quando sua voz vai da tristeza à cólera, e ele sai da mesa como um menino mimado, impressão que Maria sempre deve ter tido a respeito dele. Porém, a loucura por esse amor se revela mais entre as frases do que nelas, de modo que ficamos com a impressão de que a busca de Dirceu tem muito mais sentido do que o comportamento daquelas pessoas à mesa. Parece, então, que essa série de diálogos unilaterais no filme pretende, ao deixar que o som entre frases ocupe o lugar de enunciados fonéticos, mostrar a narrativa de um amor perdido, mas também a estética sonora de temas universais, como solidão, desamparo, dor etc.

No que se refere à segunda regularidade, as cenas ou sequências sem diálogos com sons acusmáticos (como na longa sequência de perseguição de Maria para encontrar a mãe, guiada pelo som extracampo do piano, a partir de 00:25:29) duram vinte e três minutos e cinquenta segundos, um tempo considerável, quando comparamos com momentos em que também não há diálogos, mas vemos a fonte do som: vinte minutos e cinquenta e nove segundos (como no encontro, afinal, na mesma sequência, de Maria com o a mãe, em 00:26:22, quando vemos a fonte do som, isto é, o piano). Ou seja, sons acusmáticos somam 25,6% da duração do filme. A duração dos diálogos no filme, por sua vez, em relação ao restante é perto da metade (52,1%), baixa se comparada a filmes nos quais diálogos são predominantes. Pode-se supor que *Boa sorte, meu amor*, portanto, não é um filme vococêntrico⁵². Além disso, os momentos cuja escuta não é causal⁵³ são numerosos, implicando um tratamento estético menos

⁵² “Afirmar que, no cinema, o som é majoritariamente vococêntrico significa lembrar que, em quase todos os casos, favorece a voz, evidencia-a e destaca-a dos outros sons [...]. O vococentrismo de que falamos é então, quase sempre, um verbocentrismo”, no sentido de que “não se trata da voz dos gritos e dos gemidos, mas da voz enquanto suporte da expressão verbal” (CHION, 2016, p. 13).

⁵³ “A escuta mais comum é a primeira, a causal, que consiste em servirmo-nos de som para nos informarmos, tanto quanto possível, sobre a sua causa” (CHION, 2016, p. 27).

clássico/moderno, no sentido de Zavala Alvarado (2010). Nas cenas externas do Recife, por exemplo, em lugar de fruirmos o som ambiente, ouvimos outros sons, geralmente música, de alguma maneira relacionada a questões não envolvidas com a narrativa do romance (por exemplo, especulação imobiliária).

Escolhemos agora um trecho paradigmático da regularidade em análise: o plano do cavalo em agonia (00:56:05-00:56:30). Esse plano é antecedido por outro no qual ouvimos vozes indistinguíveis de transeuntes que correm em direção a alguma coisa que aconteceu na profundidade de campo, num mercado de rua. Mistura-se a essas vozes um som que oscila entre música e efeito sonoro. Corta para pessoas olhando para o chão. Continuamos a ouvir as vozes das pessoas e o mencionado som. Dirceu surge entre esses transeuntes olhando também para o chão.

Em 00:56:05, todo o som do ambiente desaparece e, de repente, corta para uma música de alto volume e dramaticidade. Vemos o ponto de vista das pessoas e de Dirceu: um plano aéreo de um cavalo caído. A música quase fúnebre, em alto volume, como num fraseado, comanda uma grua que aproxima a câmera até o *close* na cabeça do cavalo, de cujas narinas e boca sai uma espuma. A música extradiegética recobre completamente o trecho até um silêncio absoluto de alguns segundos, quando corta para o intertítulo da última parte, “De volta às raízes”.

A música, nesse filme, em bases regulares, substitui a ambiência sonora (ou seja, substitui todo e qualquer som que na representação realista deveríamos ouvir) até atingir um volume alto e depois colapsar. De interesse aqui não é a música, mas o trecho silencioso com a espuma saindo das narinas do cavalo, para fazer a mesma pergunta que Zavala Alvarado (2010) sugere em seu guia: qual a função do silêncio? O autor estimula tal análise porque em determinados momentos o próprio silêncio se destaca como significante e significado. Nesse passo, o silêncio pode ser absoluto ou interditado por ruídos de repetição variável, mas de baixa intensidade (COSTA, 2003), à maneira de um silêncio relativo a esses elementos sonoros.

Mesmo nos trechos com diálogos, principalmente os unilaterais, os silêncios de voz nesse filme, ainda que com ruídos de segundo plano, não são poucos. Nos trechos em que a música não toca, há invariavelmente momentos que se iniciam com algumas vozes ou com sons mais altos e depois a cena assume uma ambiência com sons de baixa intensidade e longa duração, promovendo a sensação de silêncio, o que merece atenção para que se entenda a razão desse fato. Mesmo que no trecho em comento a função seja diferente, a literatura tem

explorado esse elemento sonoro com a mesma questão sugerida por Zavala Alvarado (2010) e pelas pesquisas realizadas por Costa (2003).

Nessa sequência do cavalo, a música é cortada para dar lugar ao silêncio absoluto provavelmente para abrir um espaço de reflexão, porque é realmente instigante entender o que uma cabeça de cavalo estaria fazendo ali senão agindo como uma imagem metafórica do estado de espírito da personagem, a qual é amplificada pelo som da música seguido de silêncio absoluto. A função da música na cena, que era a de induzir ao espectador uma leitura emocional (CARREIRO, 2018), se cumpriu. Resta agora discorrer sobre o efeito da montagem, e para tal o silêncio favorece, porque, como explica Chion (2016), a música iria trabalhar de forma insidiosa na manipulação afetiva e de significado. O diretor não deseja que sintamos piedade pelo que vemos (um cavalo em agonia), mas pela dor de Dirceu e possivelmente de Maria. Para transportar a imagem do cavalo em agonia até o que sente Dirceu, era preciso ver um cavalo morrendo, e não morto, e com uma atmosfera quase fúnebre promovida pelo som.

Além disso, o cavalo é simbólico: Dirceu é filho de fazendeiro, traz uma história latifundiária e estará, na parte seguinte, justamente voltando para suas origens. Então, a alegoria funciona igualmente como enunciação. Não deixa de ser uma dissonância audiovisual (CHION, 2016), porque é esperado que um animal nessa situação emita algum som característico de sofrimento. Tal procedimento não é novo no cinema brasileiro. De acordo com Costa (2013), Júlio Bressane, por exemplo, em seus filmes iniciais, costumava cortar o som de determinadas imagens ou derrubar sons de altos volumes para o silêncio absoluto; Cacá Diegues faz o mesmo com o som ambiente em *Deus é brasileiro* (2003), quando o protagonista fica a sentir a brisa (COSTA, 2013). Também não é incomum o diálogo unilateral, em que os interlocutores silenciam, como em *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho.

Segundo Costa (2013), o cinema contemporâneo tem dado espaço ao silêncio para usos narrativos, seja como pontuação entre conversas, seja para transmitir vazio ou tempo dilatado. No caso do filme em apreço, a desolação e o vazio são marcantes e estão representados no silêncio relativo à voz e, às vezes, a alguns elementos de cena (e em alguns momentos absoluto, como na sequência acima). Esse procedimento que vemos não apenas nesse curtíssimo trecho do cavalo em agonia, mas também em muitos outros momentos dessa obra de Daniel Aragão, pode estar associado a uma tendência do nosso cinema, iniciada em torno dos anos 2010 e notada por Ikeda (2012). Essa tendência se caracteriza por uma poética que valoriza o sublime, ou seja, em vez do uso loquaz das ambiências e mesmo das vozes, estas

passam a servir apenas como pano de fundo das personagens, para que se mantenham em um “universo mais generoso, de tempos de espera, olhares e gestos frágeis, para a beleza dos momentos comuns que muitas vezes nos passam despercebidos” (IKEDA, 2012, p. 245). Não vislumbramos uma impressão diferente: todos os detalhes do cavalo em sofrimento nos são mostrados como uma tradução do drama interior de Dirceu, assim como, ao final da cena do restaurante, o sorriso de um Dirceu apaixonado, ou o vazio do apartamento dele, mais habitado por Maria e pelo silêncio de voz e de certos elementos de cena do que por ele próprio.

Considerando os resultados que obtivemos das duas regularidades detectadas e analisadas, é plausível admitir que *Boa sorte, meu amor* é um filme que privilegia o uso parcimonioso da voz das personagens, em um ambiente sonoro mais silencioso ou musical do que preenchido por efeitos sonoros diretos, com objetivos narrativos e estéticos relacionados ao tema amoroso que desenvolve, mas também como crítica social, quando associamos essas regularidades sonoras às imagens.

Para encerrar a análise de *Boa sorte, meu amor*, mencionamos, como será costume doravante, em conformidade com o disposto na metodologia fixada na seção anterior (“Considerações Metodológicas”), a nossa unidade de análise, relativa à questão do som como elemento narrativo, o que, aliás, já foi adiantado de maneira breve. De fato, com base no que vimos nesta análise, o som participa de maneira pouco ativa do modo de descrever as ambiências (a música muitas vezes toma o lugar dos ruídos de cena e mesmo sons que poderiam vir do exterior do quadro), embora afete o espectador por meio de signos, geralmente musicais, ou pelo silêncio de voz, como a *mise-en-scène* de Maria na boate (00:07:08-00:08:57), as imagens estáticas de edificações do Recife (00:13:18-00:14:55) ou o passeio musical de Maria (00:25:04-00:26:48): quando ela volta para casa pelas ruas de Recife, não ouvimos o som ambiente senão uma música de piano, tocada pela avó, ao final da cena, em um passeio interior da personagem (som diegético interior).

Isso não significa, entretanto, que o som não opera de forma narrativa. Parece o contrário: quanto mais deixa de ser fiel aos ambientes, em que esperaríamos ouvir os sons do local, o filme nos transporta para a psicologia das personagens, o que elas estão sentindo e o que esperam, bem como transmite alguma coisa do desenvolvimento ulterior da trama, como é o caso dos silêncios relativos a algum elemento sonoro cada vez mais frequentes até, por fim, o desaparecimento de Maria. Tudo termina, como o silêncio, sem uma explicação. Cabe notar que o filme atende a boa parte dos critérios de concepção mencionados por Paro (2016), como o planejamento sonoro, a fim de que a narrativa flua com base nos recursos sonoros.

3.2. *Exilados do vulcão* (Paula Gaitán, 2013)

*Exilados do vulcão*⁵⁴ (Paula Gaitán, 2013), lançado em 2013, narra a odisseia mental de uma mulher para recuperar a história de um homem com quem se envolveu. Para isso, ela utiliza um punhado de fotografias e um diário encontrados em uma casa incendiada. Além disso, o filme faz uso intensivo de vários recursos sonoros, explorando parâmetros de volume e textura, para criar uma atmosfera que ora toca o real, ora a mais pura irrealdade.

Como o filme começa com uma voz *over*, deduzimos que a mulher, provavelmente percorrendo as páginas do diário e mirando as fotografias, visita de modo imaginário as pessoas com as quais o homem se relacionou (seis mulheres, três homens e um garoto), e, à medida que o filme passa, entramos em contato com laços afetivos tanto de caráter amoroso (relacionamentos) quanto familiar. O filme começa em um monte, onde há um lago cuja topografia das margens parece a de um vulcão extinto, do qual tanto no início do filme quanto no final o homem tenta sair rastejando. O filme é circular, pois saímos de um momento muito próximo à descoberta da doença do homem, passamos pela segunda e terceira mulheres com as quais ele teve algum tipo de laço e, no final, voltamos a essas mesmas mulheres, à descoberta da doença e, enfim, ao trecho do início, no qual o homem tenta sair do “vulcão”.

O filme divide-se em sequências muito claras⁵⁵. Essas sequências são eventos, provavelmente do diário, que permitem ao filme mostrar os diferentes laços do homem com as pessoas. Na realidade, não acontece muita coisa, nas sequências, que tenha a ver com o que a narrativa clássica designou na forma de progresso narrativo (início, clímax e desfecho) e desenvolvimento de personagens (o arco da personagem, durante o qual há mudança de comportamento⁵⁶) (MCKEE, 2016). Na verdade, trata-se de uma descrição do que acontece em trechos e momentos especiais, por assim dizer – que o homem registrou por escrito e por imagem –, na forma de um fluxo de consciência⁵⁷ realizado por uma mulher. O filme, por

⁵⁴ Segundo o IMDb, a sinopse do filme é a seguinte: “Ela conseguiu salvar do fogo uma pilha de fotografias e um diário com frases manuscritas. Essas palavras e rostos são os únicos vestígios deixados pelo homem que ela conheceu e amou. Atravessando montanhas e estradas, ela tenta refazer os passos dele” (EXILADOS..., [2016], tradução nossa).

⁵⁵ A decupagem completa do filme e a confecção de tabelas indicativas dos achados a seguir mencionados estão disponíveis no Apêndice. Esse trabalho constante do Apêndice é o detalhamento empírico de todos os dados qualitativos e quantitativos utilizados na análise aqui exposta. A consulta desse material é opcional.

⁵⁶ Para saber se o próprio espectador cumpre um arco era necessário verificar o comportamento da recepção, o que foge ao nosso escopo.

⁵⁷ O fluxo de consciência é uma técnica literária caracterizada pela livre associação de ideias da personagem combinada a um exame que ela faz de seus próprios processos mentais, entremeado com impressões e deduções lógicas das situações. Normalmente, a forma do texto tem longos parágrafos, muitas vezes com flexibilidade da pontuação (WOOD, 2011). A analogia se presta ao filme de Paula Gaitán tanto no conteúdo (as divagações interiores da mulher com deduções a respeito dos acontecimentos), quanto na forma (raramente há pontuação na montagem; pelo contrário, os planos são longos, com uso intensivo de panorâmicas, como veremos).

meio dessas sequências (é apenas depois que sabemos se tratar de um diário), parece corresponder a uma leitura sônico-visual da vida aparentemente breve do homem⁵⁸. Talvez seja por essa razão que a crítica classifica o filme como videoarte (melhor, talvez, fosse audioarte). São sequências muito bem definidas em que a diretora ensaia com áudio e imagem, mas uma sequência quase sempre está desconectada da outra, exceto aquelas iniciais e finais, quando verificamos que o filme, em vez de linear, é circular, como já dito. O fato é que o som se mostra o tempo todo como um recurso que chama a atenção para si mesmo, muitas vezes com assincronismo entre o que se vê e o que se ouve, como será exposto mais adiante.

Chama a atenção o uso de quatro idiomas (português, francês, inglês e italiano) entre músicas e narrações, além de muitas vezes não haver distinção entre música e efeitos sonoros. A não ser pela língua portuguesa em prosódia claramente brasileira, o filme não tem quase nenhuma referência visual ou sonora ao Brasil, e se poderia perfeitamente admitir passar-se em algum lugar do mundo, mais apropriadamente a Europa, com alguns atores não brancos. Pelo fato de as sequências se apresentarem em recortes do cotidiano das personagens, não há uma demora nesses lugares, de maneira que quando vemos uma ponte ferroviária imaginamos que possa ser qualquer uma, e o mesmo ocorre com o conjunto de montanhas: pode ser qualquer um. Quem conhece as cercanias de Belo Horizonte e Araponga reconhecerá alguns trechos, mas há lugares imensos entre corpos de água e mato que podem estar em qualquer ponto do mundo, mesmo considerando alguns sons de BG que parecem simular a fauna tropical (insetos e pássaros). Note que o homem 01⁵⁹ (Vincenzo Amato) é italiano, e a mulher 01 (Clara Choveaux) é franco-brasileira. Os trechos em idioma estrangeiro são nove, com quinze minutos e cinquenta e cinco segundos de duração (12,3% de tempo do filme).

Parece haver um esforço da diretora em fazer o homem 01 se parecer diferente em cada momento, para significar não uma quebra de continuidade – embora, de fato, seja –, mas momentos diferentes na vida da personagem. Algumas vezes o homem 01 aparece sem barba, outras vezes com ela. Algumas vezes o cabelo está grande, outras vezes curto e outras, com um penteado diferente. Quem assiste ao filme uma única vez pode ter a impressão de tratar-se de personagens diferentes, mas o costume do visionamento realizado várias vezes demonstra que, mesmo com alteração de cabelo e figurino, o homem 01 não muda. Conclusão: são muitos relacionamentos para tão pouco tempo, e, pois, uma notável promiscuidade.

⁵⁸ Aparentemente trata-se de um fotógrafo que morreu jovem.

⁵⁹ Doravante designaremos as personagens pela numeração cardinal em que aparecem.

Sobre o que fala, então, a diretora nesse filme: memórias do amor ou memórias de casos amorosos? Os entrecruzamentos emocionais parecem estar associados a uma identidade sonora do lugar, basicamente parte na área urbana e parte na rural, e isso é conseguido muitas vezes pelo ruído de cena. Por exemplo, o homem 01 e a mulher 01 se cruzam na cidade, quando ouvimos, no interior do apartamento da mulher 01, o mesmo som que ouviremos sempre no apartamento da mulher 01, possivelmente o trânsito das cercanias do morro (ela mora no alto; aos pés do monte a cidade se move). Já o entrecruzamento homem 03-homem 04-homem 01 é designado pelo som rural, com veículos de passagem (caminhão e trem). O cruzamento mulher 06-homem 01 é caracterizado pelo som aquático, e assim por diante. Considerando que a mulher 01 se transporta para todos esses entrecruzamentos, participa de todos os ambientes sonoros.

Uma contradição bastante evidente que se apresenta no âmbito desses entrecruzamentos, quando pensamos no argumento do filme (busca do homem 01 por parte da mulher 01 a partir de dois elementos materiais: um diário e um álbum), é a do ponto de vista. Se, de fato, o ponto de vista vem desses materiais, a nossa visão deveria ser a do homem 01, inclusive no âmbito sonoro. Mas não é o que acontece, porque a cada momento o ponto de vista muda, sendo o predominante o da mulher 01: ela é quem assiste aos fatos de um ângulo em que as personagens passivas (relacionamentos do homem 01) e a personagem ativa (geralmente o homem 01) estão agindo. Isso se dá provavelmente pelo argumento do fluxo de consciência, em que a personagem normalmente impõe suas impressões e seu raciocínio lógico na descrição dos acontecimentos, geralmente, no caso do cinema (WOOD, 2011), por sons vocálicos fonemáticos (neste filme, basicamente narração *over*). Além disso, o som não tem um ponto de escuta específico, pois tem direções e planos díspares em relação a qualquer referencial, e muitas vezes sem sincronia, conforme será detalhado a seguir nas regularidades. Às vezes, de fato, a mulher 01 não está presente, e esses parecem ser os momentos em que a narrativa é fiel ao diário, pois notamos o ponto de vista das personagens em cena, e não do olhar ou ouvidos da mulher 01.

Em uma entrevista, a diretora explica que o título do filme não tem correspondência com o que vemos na película. Não há qualquer vulcão, mas uma situação telúrica, que é a metáfora do título. Além disso, segundo informa, nesse telurismo há forças ocultas que pressionam, hoje, a humanidade, e podem explodir por meio da política, inclusive. O amor seria apenas uma forma de tratar do assunto. Para ela, “hoje em dia um filme de amor é também um filme político”. Ela reconhece não se tratar de um “filme tradicional”, ter “poucos

diálogos”, mas com uma grande fluidez que contagia o público, “passando logo”, sobretudo por causa do “desenho sonoro” (DIRETORA..., 2013).

Mesmo com todo o otimismo da diretora, o filme teve uma recepção péssima da crítica, pelo menos a partir de alguns veículos. André Barcinski (2016), da *Ilustrada*, que classifica o filme como videoarte, afirma que a obra “não facilita a vida do espectador”, pois “o filme não tem diálogos, apenas monólogos esparsos de alguns personagens e traz sequências longuíssimas em que pouco acontece”. O crítico afirma que a premiação no FBCB foi polêmica, uma vez que boa parte das pessoas saiu no meio do filme, provavelmente pela lentidão e hermetismo (BARCINSKI, 2016). Laura Erber (2016), da *Cinética*, entende que o filme abre mão da narrativa para arriscar-se “inteiramente no pensamento pictórico”. Trata-se de um dos poucos filmes do *corpus* que, mesmo tendo ganhado o prêmio de melhor som no FBCB, não possui comentário a respeito do som por parte da crítica especializada, ao menos nos locais em que fomos buscar informação. Em um site de cinema aberto ao comentário público, o Filmow (*Exilados do Vulcão* conta com média de 2.5 de 5.0, para 82 votos⁶⁰), alguém se sensibilizou a respeito do som do filme (de 16 comentários, há uma única referência ao som):

Apesar de ser meio longo sem muita necessidade, eu compreí muito a proposta ultra-sensorial [*sic*] de Paula Gaitán. E é um filme que, apesar do que possa parecer, pra ser feito tem que ter muito direcionamento e saber exatamente onde quer chegar. Há passagens em que ela realmente atinge algo muito próximo de transcendental, e nem estou exagerando. Sem falar no papel do desenho de som: esse longa seria completamente outro sem esse cuidado. O filme é um verdadeiro ovni dentro do cenário cinematográfico brasileiro, mas isso me deixa tão feliz... É muito importante [que] o nosso cinema tenha essas vertentes também. Acho que eu teria aproveitado mais caso tivesse assistido em tela grande, como ele foi pensado para ser visto, mas vou guardar com muito carinho esse *Exilados do vulcão*⁶¹.

A equipe de som do filme conta com Fábio Andrade (desenho sonoro e edição de som), Edson Secco (som direto e edição de som), Leila Mendes (fonoaudióloga), Roberta Silveiro, Julia Teles e Priscilla Carbone (assistentes de edição de som e *foley*) e Roberto Leite

⁶⁰ A página para o filme *Exilados do Vulcão* no Filmow está disponível em: <https://filmow.com/exilados-do-vulcao-t85987/>. Acesso em: 10 abr. 2023.

⁶¹ Este comentário, de autoria de Phelipe Vieira, encontra-se na página para o filme *Exilados do Vulcão*, no site de cinema Filmow, na seção “Comentários”, localizada entre as seções “Ficha técnica” e “Notícias” e logo abaixo do título do filme (disponível em: <https://filmow.com/comentarios/22/85987/>. Acesso em: 18 abr. 2023).

(mixagem). Em entrevista produzida por este trabalho, Fábio Andrade explica que o “ponto alto” do filme foi a captação direta, feita “a partir de vários microfones pelo Edson Secco”. O som direto era, segundo o editor de som, usado sempre que se pretendia dar um tom de realidade ao filme, o que é, segundo ele, apropriado a uma obra que mistura uma existência física com outra metafísica. O som direto servia, assim, de referência, principalmente para o mundo dos vivos. Quando o filme sai da realidade, o som direto é deixado de lado, com um trabalho de som mais abstrato e manipulado, nas palavras do realizador.

Essa afirmação do realizador, porém, está em desacordo com o que observamos, não poucas vezes, no filme. De fato, mesmo levando em conta os momentos em que o som direto permite uma aproximação com o presente real das personagens, o fato de a fonte estar, em geral, em desacordo com o som ouvido torna o som ambíguo. Ou seja, se determinado som direto tinha o objetivo de sinalizar o real, o fato de vir numa direção⁶² oposta à expectativa age em desfavor da representação sonora realista. Em filmes como *A febre* e *Rifle*, por exemplo, em que o som transita pela direita e pela esquerda da tela, esse efeito da dimensão espacial é bem característico e adequado à representação sonora realista. Não é o que acontece em *Exilados do vulcão*, em que a direção (esquerda ou direita) tem um desenho assimétrico (por exemplo: voz pode não estar no canal central, mas só na esquerda, e pode mudar, abruptamente, para a direita). Além disso, parece haver um esforço que objetiva desconectar o espectador de certa verossimilhança, por meio de recursos como a voz *off* no mesmo plano do corpo da voz, a defasagem entre posição da fonte e manifestação do som e a ação de longas sequências em que a falta de referência de plano sonoro é evidente. Por isso, se há esses momentos referidos pelo realizador, apenas ele é capaz de identificar. E isso suscita um problema muito antigo em arte: uma coisa é o que o artista diz que fez, outra coisa é o que a pessoa que frui a obra entende (PAREYSON, 2001).

À parte as questões imanentes, note que, intencionalmente ou não, o filme aborda algumas questões bem conhecidas, como a desnaturalização do espaço por meio da intervenção humana, a relação das pessoas com a natureza, especialmente a terra, e, por assim dizer, a crise contemporânea do amor, como a própria diretora diz em sua fala. E nessas questões o som parece agir de forma quase agressiva, como no discurso em voz *over* das personagens, no BG urbano mesmo tão longe, como nas montanhas, e em alguns efeitos sonoros, como o som que sempre ouvimos de dentro do apartamento da mulher 01. Para se ter

⁶² Evidentemente, toda essa discussão sobre direção e planos sonoros fica resolvida se o filme for ouvido em mono. Aliás, é uma forma bem mais palatável, mas diminui muito a experiência estética, pois o filme foi pensado em mais de um canal, quiçá o ideal, 5.1.

uma ideia, há pelo menos três momentos de divergência entre o som e a fonte ou de aparição de sons sem verossimilhança: (i) em 01:14:56 uma voz feminina começa a cantar uma canção à capela (pela esquerda) até decair a zero, mas quem reaparece em quadro enquanto a canção volta para ser completada não é a mulher que cantava, mas o homem 01 que passa a cantá-la (pela esquerda) primeiro extracampo (01:16:00), depois em campo (01:16:44); (ii) em 01:02:32-01:02:33, a mulher 01 dá três tapas na parede de pedra, mas não ouvimos esse som; e (iii) às vezes ouvimos a respiração de pessoas e, mesmo observando o diafragma, este não se mexe, como quando o homem 01 está deitado arquejando. O primeiro diálogo em cena só aparecerá depois da primeira hora. Por fim, o uso de som fora de quadro e antecipações sonoras é frequente.

Tendo em vista esse cenário, notamos quatro regularidades no filme que nos chamam a atenção:

- Ruptura do paradigma clássico de verossimilhança por intermédio de procedimentos sonoros não usuais nesse padrão (BORDWELL; THOMPSON, 2014), como assincronismos, antecipações (*flashforward* sonoro) mais do que as usuais, atrasos, sons fora de quadro etc. Algumas vezes, também, percebemos a falta de fidelidade (BORDWELL; THOMPSON, 2014): a fidelidade ou não pode ser determinada pelo tom, nível ou timbre, no sentido de que a textura não corresponde à fonte. Isso acontece em sons muito longínquos em algumas cenas;
- Presença sistemática de vozes narrativas fora de quadro. Ora é a voz *off* (sabemos de quem é o corpo), ora é a voz *over* (não sabemos de quem é o corpo);
- Uso sistemático da panorâmica (pan), às vezes combinada – mais para o final do filme – com *travelling* ou *tilt*; e
- Ausência quase total de diálogos multilaterais.

Analisamos todas as sequências do filme e justificamos a razão pela qual a obra não atende ao padrão clássico, promovendo uma ruptura. De fato, Bordwell e Thompson (2014), Zavala Alvarado (2010) e Aumont e Marie (2019) são unânimes ao afirmar que, na narrativa clássica, o som é uma referência para o espectador, sobretudo na diegese, com o objetivo de dar sentido lógico à narrativa, inserir o espectador no filme e promover a verossimilhança. Com base na análise que fizemos nas sequências do filme, verifica-se ausência de recursos como centralidade da voz e direção dos demais sons de acordo com a fonte vista, por exemplo – a quase total ausência de diálogos age em desfavor desse padrão, também. Essa análise teve

como foco o som, embora, de passagem, a imagem associada tenha sido considerada, evidentemente.

Por exemplo, em 01:00:49, a mulher 04 observa a mulher 01 capinando. O som da capinação passa da esquerda para a direita. Corta para a mulher 01 agarrada a uma trepadeira com a cara grudada no muro. Ouvimos, pela esquerda, pássaros, atrito das mãos na trepadeira e passos da mulher 01 arrastando-se, e nenhum som pela direita, exceto algo parecido com o som de vento, mas de intensidade muito baixa (parecido com um *cluster* de baixa intensidade) e passando para a esquerda ao final da sequência. A mulher 01 se move agarrando-se na trepadeira. Os sons que vai fazendo estão sempre na esquerda. A mulher 01 olha para algo que a aterroriza. Começa um som que parece de vento, mas que se poderia associar a uma música ou *cluster* de baixa intensidade (01:02:26). A mulher 01 bate no muro, mas não ouvimos, pois a música assume todo o som, misturada com os ruídos de pássaros. Ouvimos o choro da mulher 01. A música instrumental para. A mulher 01 continua sussurrando e agarrada ao muro. A música volta. Dá pancada, mas novamente não ouvimos. O desespero da mulher 01 possivelmente está ligado à descoberta, por parte dela, da mulher 04 e ao acontecimento referente ao homem 04 do qual a mulher 01 tem ciência. Ouvimos som de vento e chuva quando corta para uma árvore.

Em outro momento, logo no início do filme, percebemos um atraso do som: em 00:08:32, a sequência começa com um estranho espectro. Parece ser alguém passando de moto em frente à câmera com alguém na garupa. Não ouvimos qualquer som correspondente a esse espectro nesse exato momento. Enquanto isso, um carro aparece em último plano, mas o som surge pela esquerda e em volume acima do esperado para a distância. O som do espectro (provavelmente uma moto) surge alguns segundos depois da direita para a esquerda (o espectro passava em sentido contrário). Uma música manifesta-se pela direita enquanto o carro se aproxima.

Quase nenhum desses recursos atribuídos ao cinema de verossimilhança pelos mencionados autores existe no filme da realizadora. Pelo contrário, recursos como direção inesperada de entrada do som (a fonte se mantém em uma posição e o som entra por outra), defasagem sonora (a fonte aparece bem antes do som correspondente), aplicação de uma espécie de lusco-fusco sonoro (o som entra e sai instantaneamente por direções distintas), ausência sistemática de centralidade da voz e da música, desbalanceamento proposital (às vezes o volume é mais alto de um lado do que do outro ou o volume que chega não é esperado para determinada fonte) e competição de sons entre a esquerda e a direita (ora é a altura, ora a textura) são comuns.

De todos esses recursos estéticos, o cacoete sonoro pela esquerda é o principal: há uma insistência de a entrada do som vir por esse lado, sobretudo quando se trata de voz *over* ou voz *off*. Mas nem sempre, na direita, há som audível; fica simplesmente imperceptível. Algumas vezes, na outra direção, ouvimos BG de pássaros e insetos. É o tipo de filme no qual a classificação diegético/extradiegético perde um pouco de sentido, pelo menos em relação ao som, pois como a diretora parece ensaiar a sonoridade sobre a película, não temos referência para associar o som ao espaço profílmico. Acontece, também, uma confusão de pontos de vista relacionados à imagem, o que inviabiliza a referência pelo ponto de escuta, pois todos esses sons podem simplesmente ser da cabeça da mulher 01, e não do que vemos na tela. Como o que ela empreende é uma odisseia mental, parece natural o fato de que a representação sonora realista enfraquece a trama (ao contrário do que disse o desenhista de som). Além disso, concordando com o que a diretora afirma na entrevista, há outro mundo no filme (são os sons, ao que parece, de porta e janela que se abrem sozinhas), que não é este, o que pode, também, confundir. Não sabemos nem mesmo se a mulher 01 está viva, embora tenhamos fortes indícios de que o homem 01 morreu.

Percebemos também o quanto é recorrente a presença de vozes narrativas fora de quadro. A voz *off*⁶³ é preponderante, geralmente vinda da mulher 01, o que é esperado, pela proposta do filme. Algumas vezes, o que pode ser apreciado em filmes como *Morangos silvestres* (1957) ou *Estômago* (2007), a mulher 01 está em quadro, mas a voz (*off*) é de seus pensamentos ou sonhos. A voz *over* é usada geralmente em trechos declamatórios, como o de um texto em italiano. O que, na verdade, há de mais inusitado nessas vozes é a direção do som, geralmente associada à esquerda. Além disso, há uma alternância de idiomas entre português, francês, inglês e italiano. Também pode acontecer o dueto, como a declamação de um poema por parte da mulher 01 e da mulher 04 (enquanto uma está em *off*, a outra entra e vice-versa). Do ponto de vista narrativo, normalmente são momentos de reflexão, nos quais o filme para, por assim dizer, para dar azos à imaginação da mulher 01. Boa parte das vezes essa voz *off* está no presente, quando a mulher 01 está possivelmente a folhear o diário ou a contemplar as fotografias.

Embora não esteja relacionado diretamente ao som, o uso sistemático da pan torna mais confusa a adequação da direção do som relativamente à fonte, quando pensamos na representação sonora realista (BORDWELL; THOMPSON, 2014). Isso se dá porque muitas

⁶³ A constatação pode ser especulação, porque pela textura e constância da voz, é possível que seja *over*. Depende do ponto de vista de quem assiste ao filme.

vezes, enquanto a pan vai para um lado, afastando-se da fonte, o som desta entra pelo outro, em sentido contrário ao da pan. Essa preferência especial pela pan parece tributária à cinematografia de Abbas Kiarostami, que, por sinal, morreu no mesmo ano em que o filme ganhou o circuito nacional (2016). Um livro do diretor aparece sobre a mesa do homem 01. Além disso, o recurso à panorâmica aparenta se associar bem ao fluxo de consciência, sobretudo o imagético, ao fazer a câmera passear detida e lentamente por corpos, paisagens e objetos de interiores. A câmera vai, ganha um *tilt* para cima ou para baixo, depois volta, como se fosse um movimento de reiteração do que já vimos, mas por outra visada. Outras vezes, a pan é associada a um *travelling*, como na belíssima sequência do encontro em planos separados da mulher 01 com o homem 01, sob a voz de Elza Soares, cuja música diz que o corpo doravante vai seguir sozinho. Se alguém contar o número de panorâmicas, verá que há nada menos do que cerca de 20.

A ausência de diálogos e, conseqüentemente, a existência de silêncios relativos a algum som de fundo ou a algum som que mantém o ambiente sonoro em calma é uma marca do filme, assim como em *Boa sorte, meu amor*, que analisamos anteriormente: é comum um som intenso seguido de um longo trecho de calma para dar essa sensação silenciosa. Para se ter uma ideia, o filme não possui qualquer diálogo multilateral, e os unilaterais se reduzem a dez. Isso corresponde a oito minutos e quarenta e oito segundos, ou apenas 6,7% do filme. Esses diálogos unilaterais se dão quase sempre em vozes *off* ou *over*, à exceção de dois: um em que a mulher 01 pergunta ao homem 01 a respeito de umas fotos; e outro em que o homem 01 brinca de jacaré com a mulher 06. Nos dois casos, não há resposta por parte dos respectivos interlocutores. A presença das vozes discursivas dá a nuance poética do filme, sendo o trecho mais significativo neste sentido o da declamação de um poema feito numa espécie de duo entre a mulher 01 e a mulher 04, numa divagação sobre o sentido da existência. Silêncios quase absolutos são comuns, como na cena de sexo entre a mulher 01 e o homem 01, a partir de 00:49:43.

Selecionamos um trecho representativo dessas regularidades para análise, o qual contempla boa parte dos tópicos ora abordados. Trata-se da sequência 00:26:17-00:29:26, na qual constatamos um diálogo unilateral.

Mãos do homem 01 estão postas sobre a mesa, com uma xícara de café entre elas. Há um ruído muito baixo e indefinível em BG pela esquerda. Uma pan começa e segue para a direita tendo como foco a mesa. A pan estaciona. Vemos as mãos da mulher 01 segurando uma foto (as mãos tremem um pouco). O mencionado ruído em BG pela esquerda aumenta de intensidade. A mulher 01, da outra cabeceira, estende a mão, que segura as fotos, as quais são

acompanhadas por uma pan. A câmera para na xícara de café. O homem 01 arrasta a xícara. A mesa é rugosa, mas somente alguns segundos depois percebemos o som da xícara pela esquerda, a qual sai de quadro. O homem 01 recebe as fotos e começa a contemplá-las. Alguns segundos depois da manipulação dessas fotos, ouvimos o atrito que elas fazem entre si. Esse som está misturado com o som de BG (típico do apartamento da mulher 01). Tudo continua nesse silêncio de vozes e de alguns elementos de cena. Ouvimos apenas pequenos movimentos das mãos do homem 01 e o BG. Desde o início, não há qualquer som pela direita. Corta para um primeiro plano em perfil do homem 01 olhando para as fotos. Ouvimos a voz em *off*⁶⁴ da mulher 01: “Que fotos são essas? Quem são essas pessoas? Diz. Me fala o que elas viveram com você. O que você viveu com elas. Me diz o que você viveu com elas”.

Enquanto a mulher 01 fala, o BG diminui consideravelmente. Sua voz perguntando ao homem 01 sobre a origem das fotos é adequada à ocasião, mas o som parece ser deslocado; não parece estar centrado naquele diálogo. Esse efeito acontece por uma razão simples: o som, em vez de vir pela direita, onde a mulher está, vem pela esquerda. Pode-se admitir que esse procedimento cria o efeito de ausência referencial de lugar, ou seja, é como se fosse a reflexão da mulher 01, no tempo atual, sobre essa situação, porque é evidente que no código de verossimilhança o lugar estaria estabelecido. Enquanto a mulher profere as últimas frases, a pan retorna para a direita, como se estivesse a reiterar a passagem anterior. Note que o homem 01 continua manipulando as fotos, mas não ouvimos mais o atrito dessa fonte (fotos) que está em quadro, como antes. A pan estaciona em uma das mãos da mulher 01, que está posta sobre a mesa. O efeito promovido pela voz da mulher 01 (pela esquerda) é mais evidente nesse momento, quando ela movimenta as mãos. É como se ela estivesse falando de outro lugar, fora do quadro e fora da própria cena. A mulher 01 passa mais fotos para o homem 01 (ouvimos o som de contato das fotos com a mesa). Fora de quadro, à esquerda, ouvimos também o homem mexer na xícara (nesse caso, no plano coerente com a fonte). A mulher vai arrumando as fotos sobre a mesa para o homem 01 olhar. Entre 00:27:05 e 00:27:33 há um pulso de som à direita, que é muito similar a um vazamento de som ou a um ruído de fundo. Corta para um primeiro plano em perfil da mulher 01, que encara o homem 01. Nova pan para a esquerda, agora bem mais lenta. Corta para o homem 01, que não responde, agora em pé olhando através do vidro, ao que parece refletindo sobre algo. Ouvimos um som de natureza similar ao que já foi notado, à maneira de um *cluster* de baixa

⁶⁴ Não é improvável que seja *over* (a voz narrativa da mulher 01, fora da diegese), devido ao timbre e devido ao fato de vir do mesmo canal anterior.

intensidade (00:29:09), quando a mulher 01 se aproxima. Começa uma música melancólica pela direita (00:29:19) que se emenda ao mencionado *cluster*. Corta para uma vista externa das montanhas, e a música continua.

Do ponto de vista formal, essa sequência se repete em quase todo o filme nas demais sequências, mudando apenas as personagens e os ambientes, podendo ser considerada uma sequência-típica, na qual três situações se conjugam: (i) a ambiguidade do estar/não estar, ou seja, o que está sendo mostrado pode ser a lembrança de uma situação real da mulher 01, mas também pode não ser, porque não é explicado o fato de ela estar mostrando fotos que ela encontraria ainda depois da suposta morte do homem 01; (ii) o uso do som com o objetivo de fazer o espectador não se situar na realidade fílmica, como demonstra a entrada pela esquerda de todo o ambiente sonoro, sobretudo a voz da mulher 01; e, por fim, (iii) a confusão de ponto de vista, afinal, se a história trata de uma viagem da mulher 01 em busca da história do homem que amou (homem 01), quem está contando a história que se passa na sequência?

Por fim, esses e outros elementos apoiam a associação desse filme ao que Zavala Alvarado (2010) designa como algo que vai da “metanarrativa contemporânea”, caracterizada pela ficção sobre a própria ficção (note como *Exilados do vulcão* é uma ficção que cria outras histórias a partir da mente da própria personagem), aos “jogos narrativos”. Para compreender esses conceitos é necessário reconhecer que o cinema é uma construção histórica. Assim, segundo esses conceitos (ZAVALA ALVARADO, p. 27-28), o “cinema moderno” já trazia um “efeito de estranhamento” em muitas obras, como, aliás, vimos na vanguarda europeia do primeiro terço do século passado, como a “ruptura do efeito da realidade, distanciamento brechtiano” e outros. Contudo, o “cinema pós-moderno”, que subentende, muitas vezes, “jogos narrativos”, vai mais além, ao promover uma espécie de “efeito de virtualidade” consistente de “simulacros metaficcionais”, caracterizados pela tensão ou mesmo subversão das fronteiras entre ficção narrativa e ficção não narrativa. Os principais recursos desses jogos são: confusão entre gêneros narrativos, paradoxos como estratégia de narração, presença de um tema metaficcional e intertextualidade explícita (no filme em apreço, certamente literatura, música, oralidade e cinema).

Seria, portanto, uma ruptura das convenções, elemento do qual esse filme está cheio, como reforça a própria crítica aqui trazida a lume. O som que se atrela e confunde à imagem (som > imagem; experiência sensorial⁶⁵) e a imagem que se atrela e confunde à narração (imagem > narração; sinestesia) criam uma experiência sensorial sinestésica. Ou seja, existem

⁶⁵ O sinal > é do próprio Zavala Alvarado (2010).

várias sequências de voz narrativa por cima de uma paisagem ampla, numa experiência sensorial em que se percebe a mensagem do filme mais pelo que se ouve do que pelo que se vê, numa espécie de epifania, como Zavala Alvarado afirmará na caracterização de filmes pós-modernos. Aliás, uma das críticas, conforme vimos, apontou bem o aspecto pictórico do filme (ERBER, 2016). Tal classificação de Zavala Alvarado (2010) aproxima a obra de um código singular, voltado ao sensorial, ao experimental e à metalinguística.

Para concluir a análise de *Exilados do vulcão*, apreciamos, como de costume, a nossa unidade de análise, relativa à questão do som como elemento narrativo. De fato, por tudo o que vimos nesta análise, o som participa de maneira muito ativa do modo de contar a história, e parece contribuir para a construção narrativa de um universo irreal ou, pelo menos, da odisséia mental de uma mulher em busca do passado de seu amado, que conhece por meio de um diário e de fotografias. Esse universo irreal pode ser a forma como uma realidade obscura e de difícil compreensão aparece na mente da mulher 01, pois, afinal de contas, ela está deduzindo algo que não viu, por pistas e caminhos que lhe são dados por fotografias e um diário ou por perguntas que fez ao homem 01 quando este era vivo. A fabulação interior da mulher 01 parece se refletir na característica um pouco não convencional do som, com uma série de artifícios para chamar a atenção para si, como na direção, no plano e na sincronia. Em vários momentos podemos constatar isso: o uso de diferentes idiomas nas vozes para significar a vida mundana do homem 01 em suas relações com várias pessoas; o uso de vozes *over* e *off* para oferecer suporte aos pensamentos interiores da mulher 01; ou o uso sistemático de músicas e de algo entre efeito sonoro e música para conduzir a história de amor. Se fôssemos comparar o uso do som para representar com fidelidade os ambientes ao uso do som como recurso narrativo, o primeiro uso nos parece o preterido. Isso não significa que deixa de produzir sensações e sentimentos: isso é percebido muitas vezes na música, como no canto de Elza Soares. Porém, o recurso narrativo por meio do som é bem mais usado aqui do que em outros filmes deste *corpus*, como, por exemplo, *Brasil S/A*.

3.3. *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014)

*Brasil S/A*⁶⁶ (Marcelo Pedroso), lançado em 2014, é um filme que organiza em blocos várias temáticas da contemporaneidade, ecoando dilemas que remontam à própria constituição

⁶⁶ Segundo o IMDb, a sinopse do filme é: “*Brasil S/A* é fruto da reflexão sobre o Brasil de hoje. Nós, brasileiros, estamos acostumados a ver o país como periférico, subalterno, pobre e de terceiro mundo. Mas nos últimos anos o Brasil passou por uma transformação desenfreada que reconfigurou sua estrutura social arcaica. No entanto, essa modernização difícil e paradoxal esbarra em problemas que parecem ser historicamente determinados. No

do país. Algumas dessas temáticas são: (i) a modernização rural por meio do agronegócio, conforme evidenciam os vários ruídos de cena provenientes de máquinas e equipamentos que substituem os ruídos tradicionais de ferramentas manuais e movimentação de pessoas na lavoura; (ii) a urbanização, caracterizada pelo avanço da construção civil e das tecnologias em detrimento do uso natural dos recursos remanescentes, o que é percebido, por exemplo, por sons que transitam entre música e efeito sonoro, para simbolizar o avanço dessa urbanização, com edificações servindo de imagens de cobertura desses sons; (iii) a readequação do arcaico pela via tecnológica, como o neopentecostalismo, num momento musical que silencia os fiéis; e (iv) a violência paraestatal, encarnada pelo miliciano e simbolizada pelo som de tiro certo num indefeso.

As poucas personagens do filme são simbólicas, no sentido de McKee (2016)⁶⁷, ou seja, aparecem no filme para significar grandes questões ou mesmo temas, sem compromisso narrativo ou dramático; não têm qualquer protagonismo no curso dos acontecimentos. Algumas delas são figurações sem conteúdo narrativo (personagens planas) e apenas carregam a obrigação de representar o quadro, os objetivos simbólicos que o diretor deseja emprestar à cena. Aliás, boa parte delas são corpos sem voz. Uma dessas personagens simbólicas é um trabalhador rural da cana de açúcar, que aqui designamos de “Boia-fria”. Essa personagem desempenha o papel representativo da exploração do recurso humano e pode muito bem, como diz a sinopse, substituir todos os ciclos econômicos que tivemos na esteira do trabalho rural, ao longo desses 500 anos – não apenas por ser uma personagem negra, mas também por desembocar na lavoura de cana, que remonta à exploração colonial. Boia-fria tem algum arco, no entanto, porque inicia a jornada como trabalhador rural que ainda maneja o facão e o fogo para roçar a cana e depois muda (ou é mudado), após certo desconforto, para um resignado piloto de máquina de cortar cana, na esteira do agronegócio. Essa mudança, contudo, não se refere a um conflito interior, mas a um conflito genérico (simbólico) que veremos em todo o filme: homem versus máquina, ou modernização versus arcaísmo.

filme, perguntamos: que imagens podem captar esse novo país? E arriscamos algumas respostas, começando com a delirante fiação de fábulas de uma nação inebriada pelo seu próprio progresso. São imagens e sons que ecoam e, ao mesmo tempo, colidem com as grandes narrativas fundadoras da mentalidade nacional. Através dessas imagens entramos em conflito com a vocação messiânica de um Brasil eternamente predestinado a ser o país do futuro. Corpos, máquinas e paisagens se movem e estremeecem. Até o eclipse final” (BRASIL S/A, [2016]).

⁶⁷ Ou, como ensina Chion (1989, p. 4), “personagens esboçados de maneira bastante sumária (mais representando ideias: o Mal, a Lei)”.

A outra personagem importante é um catador de guaiamum⁶⁸ dos manguezais de Recife, designado aqui de “Jangadeiro”. O homem assiste ao desmatamento dos mangues, à intervenção da construção civil nos ecossistemas urbanos remanescentes e ao limiar do apocalipse “causado” por meio do próprio símbolo nacional, a bandeira. Mais uma vez, trata-se de uma personagem representativa da dissolução da tradição em prol da novidade. O comportamento de ambas as personagens parece ser mais caracterizado pelos ruídos de cena do que por sons vocais que poderiam emitir, mas não emitem, para evidenciar o que pensam. Quase sempre essas personagens apenas ouvem o som do entorno sem qualquer interação vocálica com o mundo.

O filme divide-se em exatos 17 blocos⁶⁹, parte vinculada à máquina (progresso), parte vinculada à ação humana pura (natural). Esses blocos ora aparecem em sequências similares (apenas máquinas), ora em sequências alternadas (máquinas e homens), provavelmente para dar ideia de contraste. Em qualquer caso, o som é utilizado de maneira a enfatizar o bloco que se vê, principalmente quando se utiliza a música; os elementos sonoros são, em geral, adequados às fontes que são vistas. É importante observar que este é o único filme do *corpus* cujos diálogos não foram decupados, pois não há diálogo propriamente dito.

O primeiro bloco, dentre esses 17, é o do navio cargueiro, o qual, aliás, abre o filme, singrando o mar, com som de vento e maresia. A buzina caracteriza bastante o momento de aproximação da proa. O navio traz as máquinas novas que serão utilizadas tanto na lavoura de cana quanto na escavação de óleo bruto. Essas máquinas seguirão, no segundo bloco, em cortejo escoltado por policiais rodoviários, para o campo. Em ambos os casos, nos dois blocos, a recepção das máquinas é bastante solene, como demonstra a música de acompanhamento, de natureza marcial.

O terceiro bloco mostra a rotina dos cortadores de cana, ainda no tempo do facão e da queimada que precede o corte. Trata-se da exibição de uma rotina que em breve será extinta, no próximo bloco, o quarto, caracterizado pela máquina de cortar cana – de cores verde e amarelo, por sinal. Ouvimos o som do vento nas folhagens e do motor de ônibus. Com exceção da música, tudo se encaixa numa representação sonora realista, e o som é sincrônico. Então, em um novo contraste do tipo progresso versus arcaico, vemos o quinto bloco, o desmatamento do mangue, promovido por uma motosserra, pela especulação imobiliária e

⁶⁸ Espécie de caranguejo.

⁶⁹ A decupagem completa do filme e a confecção de tabelas indicativas dos achados a seguir mencionados estão disponíveis no Apêndice. Esse trabalho constante do Apêndice é o detalhamento empírico de todos os dados qualitativos e quantitativos utilizados na análise aqui exposta. A consulta desse material é opcional.

pela construção de uma ponte. É um bloco repleto de barulho, como no som da motosserra. Há contraste frequente entre sons da natureza e de máquinas ou motores. Ainda, há um sincronismo relativo, com quebra da representação sonora realista. Esse tipo de música, muito comum não apenas neste filme, mas em outros do *corpus*, baseia-se em assincronismos e composições sonoras de sons emitidos por não humanos, em um regime que se aproxima de procedimentos da música concreta.

O sexto bloco, provavelmente o mais irônico, é o do “cegonha-drive”, meio de transporte de carros atolados em congestionamentos, em que o indivíduo continua a usufruir das facilidades do automóvel parado, como, por exemplo, relaxar no banco ao som de uma música ou simplesmente se maquiar enquanto ouve o som ambiente ao redor. De volta ao canal, segue o sétimo bloco, praticamente o clímax da história particular de Boia-fria, quando, em luta contra a máquina, separa o seu território do dela, numa ação que se mostrará inútil, pois ele próprio sucumbirá a ela, até com certo regozijo por parte da personagem. Estamos com cerca de trinta minutos de filme sem qualquer som vocálico.

O oitavo bloco segue a mesma linha do sétimo: sucede a catação de guaiamum enquanto se pode, porque um grande navio se aproxima, com aquele mesmo som de buzina do início, e outros rastros de progresso podem ser notados. O nono bloco desenvolve-se na forma do balé de Boia-fria, uma espécie de despedida em relação ao que virá. Ele baila lentamente com o facão, fazendo performances de trabalho. Essa cena em câmera lenta tem uma construção sonora interessante: novamente percebe-se uma aproximação com a ideia de música concreta. Há sons de facões com reverberação e outros ruídos extradiagéticos. Aproximando-se do terço final, o filme mostra o décimo bloco, que consiste na alternância entre Boia-fria e retroescavadeiras, numa luta sensorial. O décimo primeiro bloco retrata o incêndio do canal, ponto final do que é arcaico. Segue, então, o maracatu, décimo segundo bloco, uma espécie de resgate simbólico de todo um passado que ainda impregna os festejos populares, mas também uma espécie de utopia, em que a negritude do maracatu se apropria dos palácios. Essa alegoria na forma de maracatu toma um tempo considerável do filme e baseia-se em sons bem compassados. É como se a cena estivesse sendo apresentada para nós, pontuada por sons de sinos e, ao final, por uns fogos de artifício cuja compreensão não é muito clara. Apoteose?

O bloco de número 13 é bastante inusitado e se trata do balizamento das retroescavadeiras, numa espécie de jogo sexual entre máquinas e pessoas. Para tal empresa, o diretor põe uma mulher seminua para fazer a baliza, situação em que as máquinas respondem ao sinal da mulher com movimentos e “vozes” na forma de ruídos de seus motores e alavancas, num verdadeiro compasso entre as balizas e a resposta dos equipamentos. As

máquinas são excitadas pelos gestos e guiadas pelos mesmos trabalhadores que se ocupavam no canal tradicional, agora de uniforme azul, como se fossem astronautas. A partir daí, o filme entra em um trecho quase distópico⁷⁰, em que vemos uma nave espacial ser lançada com um ato neopentecostal dentro. Ouvimos mesmo os ruídos de motores propulsores de foguete. Os fiéis são silenciados por *The sound of silence* (Paul Simon e Art Garfunkel, 1965), possivelmente uma das cenas mais belas da cinematografia recente. Muitas pessoas ficam de olhos fechados, movendo os lábios, parecendo orar, mas não ouvimos a voz (assincronismo). Parece ser um culto evangélico. O rumor não é “natural”, e entram outros sons, notas sustentadas em instrumentos eletrônicos e, por último, som de chuva para concluir esse 14º bloco.

Nesse Brasil modernizado, em que qualquer cidadão de classe média possui um carro blindado, vemos o bloco 15, a *mise-en-scène* de flanelinhas. Nesse bloco, um miliciano tem por alvo um desses flanelinhas, que pula sobre um carro blindado e ousa fazer troça, ao som de música *rap*. Corta para retroescavadeiras que acham óleo cru na zona rural, para deleite dos trabalhadores rurais, no décimo sexto bloco. Trata-se da sonorização de outra dança das escavadeiras. Parece ser uma composição com os ruídos das escavadeiras, respirações e sons de animais. Ouvimos, ainda, a transmissão do lançamento da Apollo 11 (1969). Finalmente, no bloco 17, famílias ou pessoas solitárias completamente higienizadas em um ambiente asséptico (provavelmente um parque) são cremadas a partir do buraco da bandeira do Brasil, que tremula (ouvimos o tremular), desde o início do filme, num guindaste de topo de prédio da orla de Recife. Ao final, música marcial e som intenso (hiperbólico).

Uma busca a partir de meios tradicionais, como cadernos de cinema em jornais e sites dedicados à área, mostra que o filme foi, em geral, bem recebido pela crítica, embora a quantidade de textos a respeito da obra seja, aparentemente, muito menor em comparação a filmes que já analisamos. Talvez seja uma obra que ainda esteja aguardando os devidos créditos, não apenas pela visão profética do que vimos na realidade política brasileira até 2022, mas também em relação à linguagem singular, ao modo de colagem.

Cinética, por exemplo, faz uma crítica elogiosa, exaltando o simbolismo do filme, e o compara à arte-mural (ARTHUSO, 2014). *Isto É*, reproduzindo a coluna de crítica de *O Estado de S. Paulo*, explica que “o filme não conta propriamente uma história” e, reproduzindo uma afirmativa do diretor, diz que a obra “nasceu sem roteiro” e que

⁷⁰ Distopia é o contrário de utopia. Para uma análise rápida da distopia como gênero, ver Schargel (2022).

o filme chega aos cinemas em outra fase de transição da história do Brasil. Neste quadro, como o público vai receber a *pensata* de Marcelo Pedroso? Por mais que seja um filme de autor, não deixa de se inscrever num movimento que parece coletivo. O cinema pernambucano, no qual se inscreve Marcelo Pedroso, tem tentado dar conta das transformações urbanas provocadas pelo desenvolvimento urbano. Basta pensar nos filmes de Kleber Mendonça Filho – *O som ao redor* e *Aquarius*, que estreia em setembro. Ou nos de Gabriel Mascaro, que foi parceiro de Pedroso em *KFZ-1348*, antes de realizar *Ventos de agosto* e *Boi neon*. Antenado, o diretor investe numa outra linha – a do documentário em regime de adversidade (BRASIL..., 2016).

De fato, a nuance documental se apresenta em algumas cenas, como a de montagem do carro blindado, a procissão de tratores, as formas de trabalho na lavoura, o culto neopentecostal etc., mas com um trabalho muito próximo do poético, em relação ao ambiente sonoro: ouvir o filme sem imagens, como no procedimento de máscaras, nos faz pensar no investimento estético promovido pelo diretor, mas em caráter ficcional. Além disso, são exaustivas as insistentes referências à classe média urbana e aos espigões do Recife, algo que já vimos em *Boa sorte, meu amor* e, aliás, em vários filmes de Kleber Mendonça Filho. Aparentemente, *Brasil S/A* não participou de festivais estrangeiros⁷¹, e no Brasil, foi apenas nominado para a Janela Internacional do Recife. Em 2022, foi exibido na 11ª Mostra Ecofalante de Cinema⁷².

A equipe de som do filme conta com Pablo Lamar (desenho de som, som direto e editor de som), Roberto Espinoza (mixagem), Hernán Severino (*foley*), Sérgio Kor (operador de estúdio), Guga Rocha (som adicional) e Guma Farias e Rafael Travassos (som direto de imagens adicionais). Em entrevista cedida a nós, Pablo Lamar afirma que o som do filme é coerente com a nuance futurista⁷³ da obra. Para ele, o filme “pesou a mão” no som e nas músicas, e há uma “artificialidade onde o som vai aparecer mais”. Segundo diz, não é um “filme realista”, apoiado no diálogo. Uma das características mais importantes do som do filme, explica Pablo Lamar, é a interferência sistemática nos sons naturais, para ressaltar certos conceitos que o som em si poderia não transmitir. É o caso da buzina do navio, cujo

⁷¹ Importa lembrar que a canção *The sound of silence* (Paul Simon e Art Garfunkel, 1965) presente no filme não foi creditada.

⁷² A versão mais recente do site da Mostra Ecofalante de Cinema está disponível em: <https://ecofalante.org.br/>. Acesso em: 15 abr. 2023.

⁷³ Futurismo foi um movimento de vanguarda do início do século passado emplacado por Filippo Marinetti. O termo e suas derivações, porém, foram se vulgarizando, embora ainda guardando relação com a acepção original do *Manifesto futurista*, a exemplo do apego à velocidade, ao desenvolvimento tecnológico, à glorificação do futuro e das máquinas e, até mesmo, à guerra e à violência. A esse respeito, ver Chipp (1996).

som não apenas foi alterado, como também se aproximou, em termos de ritmo, da música de fundo que às vezes aparece. Ou seja, o som direto, asséptico ou não, é raro. Ou se trabalha em cima desse som, ou se cria o som artificial.

Em entrevista ao Canal Curta!, Marcelo Pedroso (MARCELO..., 2014) afirma que a película aborda o *ethos* brasileiro do ponto de vista do diretor. Haveria um imaginário nacional segundo o qual teríamos sido formados por três povos que se harmonizam num território gigantesco sob uma única unidade idiomática, sempre com uma ligação a um desejo de potência. Note que esse imaginário, no filme, segundo o diretor, é o objeto de crítica: “uma vocação messiânica do Brasil em se tornar uma nação grande”. Para ele, o escopo de atuação do filme, nesse sentido, “é muito grande”, ao tentar desorganizar esse *ethos*, com narrativas “meio cínicas em torno disso” (MARCELO..., 2014).

Parece que o diretor resume adequadamente a nuance do filme, porque, de fato, vemos e ouvimos em vários blocos tanto a falsa confluência de raças de um Brasil continental, quanto a euforia do projeto de modernização. Para promover essa impressão, o diretor lança mão de vários dispositivos que traduzem: o sonho da integração (a nuance integralista, com os momentos do verde e amarelo, a exemplo da bandeira na qual “ordem e progresso” foram pelo ar, das cores das fardas e das máquinas e do próprio verde do canavial); a primazia das máquinas com seus sons ora estridentes, ora aterrorizadores, e com a entrada em quadro quase sempre como um falo (o navio singrando o mar num zenital absoluto, a esbelteza dos edifícios, a ponta da máquina de cortar cana, as pás das retroescavadeiras, a dianteira dos veículos, as cabeças da nave neopentecostal e tantas outras imagens fálicas); a apropriação da vida urbana pelo automóvel e pelo edifício esbelto; e outros símbolos da ordem e do progresso num Brasil com fortes desigualdades de várias naturezas (flanelinhas, trabalhadores cooptados para o agronegócio, o fanatismo a mascarar as assimetrias sociais etc.).

Contudo, toda essa visão, traduzida em termos sonoros, pode ser ingênua, e ela talvez derive de uma má compreensão do próprio sentido de capitalismo. Não se pode esquecer que o Brasil é um país capitalista, cujo arranjo estrutural parece conviver bem com duas características básicas: a parceria vantajosa do moderno com o arcaico, seja em relações sociais, seja em relações econômicas, e o sentido desse modo de produção, que é necessariamente a geração de lucro. E isso não pode ser freado, a não ser por uma ruptura, como afirma Rosa de Luxemburgo (2021) a respeito de países, como o Brasil, da periferia do mundo, no seu estudo sobre o capitalismo do século XX.

Assim, o filme, ao mesmo tempo que critica severamente esses aspectos, parece ter uma visão nostálgica de um país em que os recursos naturais são explorados de forma natural (a

catação de guaiamum é clara nesse sentido, bem como a dança de Boia-fria ao “som” do facão) e em que as máquinas devem ser o inimigo, como nas revoltas operárias do século XIX, nas quais o movimento de trabalhadores, em vez de atacar os proprietários dos meios de produção, atacava ingenuamente máquinas (MARX, 2011)⁷⁴.

Pode-se admitir que o filme mostra um Brasil ainda por vir, por meio de uma distopia. Isso pode ser visto em muitos momentos, como por exemplo na rigidez geométrica de alguns planos, em que equipamentos e pessoas aparecem em linhas precisas na horizontal ou na diagonal, caracterizando um exército de máquinas, com seus ruídos infernais. A montagem acelerada de planos curtos, o *travelling* e o zenital ajudam nessa geometria, assim como os sons artificializados. Também vemos essa nuance distópica nos momentos mais futuristas, a exemplo dos astronautas da usina de cana (o som do toque nos controles não é o de botão de máquina, mas de botão de nave espacial), do cegonha-drive e da nave neopentecostal. Por fim, o filme insiste bastante em substituições, o que pode contribuir com a ideia distópica de um Brasil completamente tomado, por exemplo, pelo agronegócio e pela urbanização radical: os tratores e as motosserras substituem a mão de obra e o facão; o ônibus substitui o caminhão de boias-frias; o automóvel substitui o deslocamento a pé, por animais ou por ônibus; a farda e o emblema da empresa substituem o anonimato dos trapos e da propriedade unifamiliar (pequena propriedade rural); celular substitui rádio; ou navios imensos substituem embarcações menores como canoas e jangadas. Ainda, tudo isso se dá operando sem qualquer diálogo, como se a linguagem falada estivesse abafada pela atmosfera distópica, repleta de sons de máquinas e músicas triunfantes. Note que o filme não mostra quase nenhum momento de descanso, com exceção de dois: um em que um homem descansa, mas logo depois a máquina aparece na profundidade de campo, e um outro, que se trata de um plano cínico, em que uma mulher paramentada com tapa-olho e cobertor dorme no cegonha-drive, que se movimenta. Lembramos rapidamente de *24/7* (CRARY, 2016).

Diante desses aspectos, notamos três regularidades no filme que nos chamam a atenção:

- A alternância de situações de cena nas quais ora máquinas têm primazia, ora a pessoa humana. Ou seja, uma espécie de interação sensorial entre momentos tomados por máquinas e outros pela pessoa humana, como num embate;
- Como já havíamos notado, ausência de diálogos. Em vista disso, o filme, nos pouquíssimos momentos em que os lábios humanos emitem som verbalizado ou não,

⁷⁴ A descrição desse comportamento está no Capítulo 13 da citada obra (MARX, 2011).

tem, durante todos esses períodos, silêncio relativo a algum segmento sonoro (COSTA, 2013), como é o caso da cena na nave neopentecostal – aliás, uma cena metalinguística, pois o próprio silêncio de voz é objeto da música que ouvimos⁷⁵. Além disso, há uma quantidade importante de sons e músicas que não permitem que escutemos o que se passa na ação; e

- Existe uma intenção de rigidez geométrica no filme (na organização de atores e objetos em cena, na montagem, na captura do plano). Em qualquer caso, o plano sonoro é quase sempre adequado à situação, sem distorções acentuadas entre fonte e som: os planos sonoros normalmente são bem postos e os pontos de escuta estão em uma posição coerente. Isso não significa que, às vezes, a intensidade do som não esteja para além da representação sonora realística. É, contudo, uma proposta muito diferente da ambiguidade sonora do filme anterior, *Exilados do vulcão*.

As aparições de máquinas se dão 15 vezes ao longo do filme, contra sete aparições humanas. Em relação ao tempo, as máquinas, quase sempre sonoras, dominam trinta e sete minutos e trinta e três segundos de duração, enquanto humanos dominam vinte minutos e cinquenta e três segundos. Com isso, seja pela quantidade de aparições (15 contra sete), seja pelo tempo (trinta e sete minutos e trinta e três segundos contra vinte minutos e cinquenta e três segundos), as ações de máquinas predominam sobre as ações humanas, portanto o som dessas ações. A sequência mais longa da atuação de máquinas é a final, do parque, quando o guindaste do topo do edifício é girado para exterminar os transeuntes. Já a mais longa em relação à atuação humana é a do maracatu, quando ouvimos música, mas nenhum *hard effect*, geralmente associado a máquinas. Esses valores mostram a impressão que cada pessoa que assiste tem: não se trata apenas de uma luta desigual, mas da constatação de que a máquina vence, o que é caracterizado até mesmo pela música geralmente solene que acompanha a atuação ou desfile de máquinas, bem como pelas aparições de uma música que se aproxima da concreta. Isso completa a constatação da primeira regularidade.

No que se refere à segunda regularidade, escassez de diálogos, percebemos que esta se coaduna com os dois filmes que vimos até aqui: *Boa sorte, meu amor* e *Exilados do vulcão*. Cada um pelas razões estéticas que implementam, a baixa recorrência à interação verbal entre personagens é um fato. No caso do filme de Marcelo Pedroso, isso se radicaliza a ponto de a própria voz humana ser sufocada por uma música que evoca justamente o silêncio dos demais

⁷⁵ Ver nota 70.

elementos sonoros, num transe religioso. O fato é que em boa parte do filme o som de máquinas e a música tomam conta do ambiente sonoro, não sendo possível ouvir o que vem de fontes visíveis, como, por exemplo, no transporte dos tratores, ou quando o navio passa diante de Jangadeiro.

Por fim, em relação à rigidez geométrica, terceira regularidade, é possível notar, quanto aos planos e ângulos de câmera, uma preferência por aqueles que se conectam ao ambiente sonoro, para que notemos as fontes, obviamente quando estas estão em quadro. Assim, os ângulos de câmera são precisos e ajustados, com uma predileção pelos zenitais – os campeões (aparecem ao menos em 15 situações diferentes) –, mas não parecem se associar ao sentido usual de diminuição e aumento de algum aspecto (BORDWELL; THOMPSON, 2014).

No que se refere a movimentos de câmera, sem dúvida o *travelling* é o preponderante, seguido do *tilt* e da panorâmica, esta última com auxílio de um *cammate*. Em combinação com algum desses tipos, surgem cenas em que a geometria de coisas e pessoas dispõe-se segundo linhas retas rígidas e geralmente de forma simétrica, como no emparelhamento de ombros dos astronautas rurais, na performance da balizadora de máquinas e no giro de saias do maracatu, o qual lembra muito o baile imortalizado por Claude Chabrol no seu *Madame Bovary* (1991). Esse procedimento parece estar a serviço de uma tentativa de fazer um filme futurista, principalmente pelo acompanhamento sonoro e musical, sobretudo pelo musical. A música, por exemplo, no momento do balizamento, está em ritmo com o ruído das pás das máquinas e com as balizas da mulher.

Outro aspecto, ainda em relação a essa terceira regularidade, que opera em prol desse futurismo é a preocupação em evidenciar velocidades acima das usuais. Não é que as máquinas andem numa velocidade supersônica, o que acontece é que a montagem combinada com o *travelling*, por exemplo, e o som um pouco acima do natural dão essa sensação, como no deslocamento da máquina de cortar cana violentando o canavial com suas cortadeiras fáticas, ou quando essa mesma máquina se aproxima, agora em *close*, com a “boca” aberta, da câmera. Nesse mesmo sentido, a montagem recortada (em ao menos cinco momentos), dá a sensação de movimento e de grande quantidade, como no corte do manguezal pela motosserra (é apenas um homem, mas parece se tratar de muitos, devido ao volume sonoro). Mais uma vez, o som acrescenta valor à imagem, pois se a montagem imprime ritmo acelerado, o som alto sustenta preenchimento do espaço.

Selecionamos um trecho representativo dessas regularidades para análise, o qual contempla os tópicos acima abordados. Trata-se da sequência futurista em 00:37:48-00:47:28, na qual o filme transita de uma ação de máquinas para uma ação humana, ambas em um

futuro distópico: vemos, em plano aéreo, um policial rodoviário sobre uma moto, numa estrada. No lado direito da moto (plano aéreo), há uma bandeira do Brasil, a qual, de modo geral, está em muitos lugares nesse filme. Trata-se da mesma comitiva que conduz os tratores, no início da obra. A evolução ocorre toda sob a música *Marcha das máquinas* (Mateus Alves), original do filme, sem que possamos ouvir o ambiente sonoro. Vemos a escolta dos tratores de diferentes ângulos, sendo o plano aéreo o predominante. A sequência toma um tempo considerável e parece demonstrar a chegada ao destino. O cortejo alcança um anel rodoviário. Corta, sob a mesma música, agora em ritmo triunfante, para os trabalhadores da cana, vestidos com aquele traje futurista azul, com o qual Boia-fria apareceu em sequência anterior. Vemos apenas um plano próximo das botas. Eles vão marchando em câmera lenta sobre o solo nu. Estão perfeitamente dispostos no quadro. Corta para os trabalhadores numa linha diagonal, segurando os capacetes. Em plano americano, os cinco aparecem marchando em direção à câmera. Note que a performance é combinada com o ritmo da música. Boia-fria vai à frente. No macacão, há um emblema da bandeira do Brasil de um lado e do outro. Quando se aproximam da câmera, colocam os capacetes. Eles avançam sobre os tratores. Supostamente são aqueles tratores que vieram em cortejo e já estão prontos para uso na propriedade. As mãos enluvadas de Boia-fria se apoiam no braço do trator e ele ascende à máquina. Observe, também, o aspecto higienizado (luvas límpidas e farda nova, em contraste com o fardamento da época do corte a facão). A música continua.

A ação se dá toda em câmera lenta. A música cessa, e ouvimos Boia-fria fechar a portinhola do trator. Ele assume a cabine do veículo e manipula os botões para iniciar seu trabalho. Ouvimos sons de controle digital (efeitos sonoros), o que sugere a nuance futurista⁷⁶. Quando Boia-fria se prepara para dar a partida, segurando no volante, corta para uma mulher de biquíni entrando em quadro pela direita. Ela porta em cada mão uma baliza. O objetivo é fazer o balizamento das máquinas, como se faz com as aeronaves em solo. Enquanto a música segue apenas no BG, a mulher alinha-se no quadro, de frente. Ela calça sapatos altos. A performance é vista em plano inteiro. Corta para as retroscavadeiras perfeitamente alinhadas e em frente à mulher, como aeronaves na pista. Corta para a mulher em plano médio. Ela sorri. Quando mexe o braço esquerdo, ouvimos o som de um pássaro ao fundo. Tal artifício foi intencional⁷⁷, nas palavras de um dos entrevistados desta dissertação, Pablo Lamar. Aliás,

⁷⁶ Esses são exemplos de ruídos artificiais inseridos por Pablo Lamar. Os artificializados são, por exemplo, os de máquinas que têm a regularidade e intensidade alteradas, mas também a textura.

⁷⁷ Na mitologia grega (HOMERO, 2021), esse tipo de situação sonora é sinal de desgraça (mau agouro). Note que a espantosa beleza da personagem que faz o balizamento pode estar relacionada à divindade.

a intensidade sonora não é uma representação sonora realista, pelo menos do ponto de escuta. A mulher faz o balizamento e as máquinas obedecem, com movimentos correspondentes às direções. O som das máquinas é reproduzido junto com a música. A sequência se resume às indicações de balizamento dadas pela mulher e ao cumprimento destas pelas máquinas em planos alternados. A música persiste. Há, também, talvez implicitamente, uma espécie de excitação sentida pelas máquinas diante da mulher, sobretudo no momento de movimento das pás, como se fossem ereções fálicas. As máquinas se movimentam em perfeita simetria no quadro. Corta para o primeiro plano da mulher, ao que parece interessada no âmago da excitação das máquinas, quando estas ficam equilibradas apenas sobre um lado, apoiadas nas respectivas pás. O primeiro plano da roda de uma das máquinas permite ouvir o som da fonte. A mulher parece, também, excitar-se. A mulher agora aparece em *over the shoulder*, mas em perfil. Segue um *travelling* em torno da própria mulher. Um ruído futurista, como um chiado, toma conta da cena: mais um efeito sonoro. Trata-se de uma transmissão de rádio ou mesmo de TV de um veículo espacial, como aquelas feitas pela *National Aeronautics and Space Administration* (NASA) – provavelmente uma inserção de trecho do lançamento da Apollo 11 (1969). A pan termina e vemos que a mulher está armada. Ela posiciona a arma em combinação com um *tilt*. Ao mesmo tempo, a pá de cada máquina se levanta. A transmissão realiza uma contagem regressiva de lançamento. Plano geral em perfil. A mulher aponta a arma para cima, as máquinas estão com as pás levantadas ao máximo e a contagem do locutor se aproxima do número um. A mulher dispara a arma. Corta para tela preta.

Segundos depois, Boia-fria aparece pilotando uma retroescavadeira (00:44:20). O corpo dele trepida ao som da máquina, o que aumenta a sensação futurista. Ele está em plano médio. Aparentemente, o tiro foi de largada para a instituição de uma nova ordem na usina, a das máquinas. O som de máquinas continua e toma conta do ambiente. Corta para uma maquete de igreja em forma de nave espacial. O artefato sobe como um foguete. O som da nave é misturado ao som de botões eletrônicos. Tanto o som de propulsão quanto o de botões são efeitos sonoros, ou seja, criados artificialmente, como confirmou Pablo Lamar. O quadro fica todo embaçado, correspondendo à fumaça da nave. Parece ser uma metáfora para a cena seguinte, de ascensão do neopentecostalismo no Brasil. O som da nave diminui até deixar de ser ouvido. A tela ainda é toda branca quando começamos a ouvir a antológica canção *The sound of silence* (Paul Simon e Art Garfunkel, 1965), curiosamente não creditada.

Da tela branca proveniente da sequência anterior (igreja na forma de nave espacial), surge uma mulher em *fade*, que está em transe. A canção *The sound of silence* toma conta de toda a sequência. Não ouvimos voz alguma nem ruído algum, a não ser a canção. Fiéis

gesticulam e mexem os lábios, cantam e provavelmente gritam, mas tudo é abafado pela música. Embora quase todos os planos sejam próximos, percebemos que se trata de um só ambiente e que os fiéis estão organizados em fileiras. A sequência dá a entender que esses fiéis estão no interior daquela nave em forma de igreja. Ainda, sentimos aqui aquela nuance documental referida pela crítica. São primeiros planos de pessoas de todas as cores, jeitos e maneiras, todos em um transe promovido pelo espetáculo religioso de assombrosa fidelidade ao que costumamos ver nas igrejas, especialmente as neopentecostais. Há momentos de música e dança, quando os fiéis cantam e gesticulam. A montagem é meritória pelo fato de nos confundir: ora prestamos atenção à canção, que toca profundamente, ora prestamos atenção ao movimento de lábios dos fiéis, que tentamos ler, mas não dá tempo e, também, a canção distrai. Não fazemos, afinal, nem uma coisa nem outra. As mulheres em geral não possuem maquiagem, e os homens estão de cara muito limpa. A canção cessa enquanto uma mulher de óculos (00:47:27) ora com muita contrição, pondo as duas mãos à frente. O som da canção é substituído pelo som da cena externa que seguirá: a da bandeira furada de sempre.

O fato de o filme não ter personagens no sentido clássico (AMOUNT; MARIE, 2004; MCKEE, 2016), nem contar uma história, mas utilizar, como bem notou a reportagem da revista *IstoÉ* (BRASIL..., 2016), arte-mural e abusar de figuras vicárias⁷⁸, conta em favor de certo didatismo. Essa hipótese se encaixa numa das perspectivas do modelo de Casetti e Di Chio (1991) para certos filmes que objetivam – especialmente com o desenho sonoro, mas também com certas imagens – transmitir conhecimento a um público supostamente desinformado. Isso fica clara ao assistirmos às entrevistas de Marcelo Pedroso, quando ele discursa sobre o filme. Ele pressupõe que uma figura abstrata, dita “brasileiro” (espectador), tem uma visão ufanista do país, até mesmo integralista, e essa visão precisa ser corrigida pela adequada, que é a do filme, se for bem interpretada. Cremos que as duas sequências comentadas estão em favor dessa hipótese, correspondente a um filme de viés informativo ou didático.

Considerando os resultados que obtivemos sobre as regularidades analisadas, é plausível admitir que *Brasil S/A* é um filme que usa uma série de artifícios sonoros para manifestar duas

⁷⁸ Segundo Casetti e Di Chio (1991), figuras vicárias, ao contrário das figuras reais, são elementos utilizados no filme para simular uma relação comunicativa, que atua como modo de comunicação emissor/receptor. Por exemplo, o figurino azul dos trabalhadores rurais e a locução similar à usada pela NASA transmitem a informação de que se trata da partida de uma nave espacial. Nada ali (figuras reais) corresponde a um campo de lançamento, mas essas figuras vicárias distorcem o que vemos, por intermédio do som, e acreditamos na informação, porque temos um código correspondente à leitura de sons de lançamento, figurino de astronautas etc.

existências. De um lado, a existência de uma ideia dominante segundo a qual o Brasil está loteado (ou encontra-se prestes a estar) por potências terríveis que exploram a modernidade em detrimento da vida natural. E de outro lado, a existência de uma mentalidade nacional que insiste numa identidade ou integração que não existe, cindida por conflitos, desordem urbana, invasão do campo pelo agronegócio etc.

Para finalizar a análise de *Brasil S/A*, apreciamos, como sempre, a nossa unidade de análise, relativa à questão do som como elemento narrativo. De fato, por tudo o que vimos sobre a obra, o som participa de maneira pouco ativa do modo de contar a história, simplesmente porque o filme não parece ter uma história a ser contada, e esse foi o código linguístico escolhido pelo diretor (blocos repletos de simbolismos). O som aqui age de forma simbólica, para produzir sensações, sentimentos e representar ambientes, de modo a reforçar o didatismo que o diretor quer imprimir à sua tese. É certo que boa parte das vezes ele tem caráter desencadeador de situações de cena, como o efeito sonoro de partida da nave espacial ou a música durante o culto religioso. Essas, contudo, são situações que reforçam o quadro que o diretor quer mostrar, geralmente relacionado à sanha do progresso em favor da destruição das relações naturais. Isso fica bem claro nos disparos que o miliciano disfire contra o flanelinha: não parece implicar nada em termos narrativos, a não ser, talvez, algo naquela limitada cena daquele bloco. Apesar disso, há uma força estética e poética no som em vários momentos, como o do baile do maracatu ou na dança e contradança entre máquinas e a mulher de biquíni.

3.4. *Fome* (Cristiano Burlan, 2015)

*Fome*⁷⁹ (Cristiano Burlan), lançado em 2015, é um filme que mostra a deambulação, em pouco mais de três dias, de um ancião em situação de rua pelas vias da cidade de São Paulo. Nessa trajetória, podemos ter contato com sons esperados para as situações urbanas em que a personagem se encontra (como a do trânsito em diferentes momentos do dia), originados do tipo de via (avenidas, ruas, praças, calçadas), das poucas propriedades do ancião (especialmente o carrinho, que empurra o tempo todo por onde quer que vá ou esteja) e de equipamentos urbanos próprios da cidade grande.

⁷⁹ Segundo o IMDb, a sinopse do filme é a seguinte: “Nos caminhos da metrópole de São Paulo, um velho (Jean-Claude Bernardet) abandona seu passado e vagueia sem ser visto. Ele só carrega consigo uma carroça, alguns panos e os anos pesados. Depois de testemunhar a morte, é possível morrer de amor por alguém?” (FOME, [2022]).

A presença do som ambiente urbano (veículos, sons vocais não fonemáticos de transeuntes, BG muito atuante mesmo em espaços mais protegidos como parques, jardins e habitações), durante boa parte do filme, demonstra um esforço de descrever uma atmosfera sonora agressiva, possivelmente para significar opressão. O filme tenta mostrar a rotina de uma pessoa que habita a rua, talvez desconhecida para muitos, e passar a ideia de que quem vive na rua frui um tipo de cultura como outro qualquer.

Nessa deambulação, o protagonista, Joaquim (Jean-Claude Bernadet), encontra outras personagens, a maioria em condição similar, e outras que usam a rua apenas como passagem: um casal de classe média que lhe oferece comida, mas ele recusa; um ex-aluno (Joaquim foi professor universitário e, ao que parece, abandonou a carreira em prol das ruas); e, ponto mais importante da trajetória, uma estudante que está a fazer um trabalho de coleta de depoimento de pessoas em situação de rua. Em nenhum instante o som urbano para, tomado em diferentes planos sonoros, exceto algumas vezes, como perto do fim desse percurso, quando acontece uma dança de Joaquim em estilo épico, numa praça de São Paulo, ao som de uma música erudita.

Por se tratar de uma deambulação, é possível deduzir que o filme se divide em partes coerentes com os trechos de rua pelos quais Joaquim caminha, e que são aqui designados por “giros”⁸⁰. Assim, Joaquim e as personagens cumprem 18 giros por São Paulo, em locais não muito distantes uns dos outros, a maioria deles pela área central – basicamente República, Sé, Consolação e Higienópolis. Esses giros são acompanhados, com poucas variações, pelo ruído de trânsito (tráfego de veículos e pessoas), pelo ruído do carrinho movido por Joaquim, pelas vozes incompreensíveis de transeuntes e pelos ruídos de elementos urbanos, como sinos de catedrais. Eventualmente, há diálogos entre personagens, geralmente quando o ancião para em algum lugar, como na cena entre ex-aluno e ex-professor (Joaquim), numa praça. De fato, o filme abre com um rapidíssimo *fade*, para introduzir, em silêncio absoluto, o título. Logo depois, penetramos a atmosfera de Joaquim com o seu carrinho. Há momentos em que o carrinho é ouvido, outros não, e, ainda, há ocasiões em que esse objeto é um solista, como nesse começo, mesmo considerando o ruído do tráfego.

Boa parte do filme possui uma representação sonora realista, praticamente similar à realidade objetiva, o que o aproxima muito do gênero documentário. Na verdade, o filme faz um jogo entre ficção e documentário: ora o mundo é tal como o percebemos pelos ouvidos,

⁸⁰ A decupagem completa do filme e a confecção de tabelas indicativas dos achados a seguir mencionados estão disponíveis no Apêndice. Esse trabalho constante do Apêndice é o detalhamento empírico de todos os dados qualitativos e quantitativos utilizados na análise aqui exposta. A consulta desse material é opcional.

ora como está na mente de Joaquim, como nos momentos oníricos (por exemplo, quando ele repousa na escadaria de uma catedral ou quando faz uma dança numa praça), nos quais geralmente a música não diegética está presente. O uso da música como parte do ambiente acontece muito durante esses giros, como quando o ancião encontra um homem que se veste de mulher e quando encontra um companheiro que é conduzido dentro do carrinho, até a audição de uma música de rádio na noite paulistana.

As cenas de tráfego intenso e alguns cortes entre ambientes geram contraste: o som começa em volume bem alto e em planos que nos mostram os automóveis próximos; depois, volta para o nível anterior. Além disso, existe a presença, como já vimos em filmes do *corpus*, como *Boa sorte, meu amor* e *Exilados do vulcão*, de um tipo de som que trabalha em uma zona de indistinção entre música e efeito sonoro. Tal som geralmente está associado à paisagem concreta de edificações urbanas da cidade e normalmente aparece sem que haja a presença humana visível ou próxima, com no uso de grandes planos.

Note que até os primeiros dez minutos não há qualquer fala. Mas quando esta acontece, como nas entrevistas feitas pela estudante ou nos poucos diálogos entre personagens, há algumas características evidentes: as falas podem ser cobertas pelo alto volume do tráfego, como em entrevistas perto de muito trânsito, ou podem estar justapostas, ou seja, uma personagem não espera a outra terminar para falar. Por fim, há diálogos em que o desenvolvimento da fala e da textura parece corresponder a uma improvisação, na qual a conversa simplesmente perde a dinâmica, como no diálogo entre Joaquim e o ex-aluno; ou seja, nota-se nas vozes uma informalidade, com falas nitidamente improvisadas, em cima de temas, cheias de hesitações naturais, mas que às vezes não funcionam muito bem. O uso de falas justapostas, com perdas de inteligibilidade, como emanações improvisadas etc., segundo Chion (2016), não é comum no cinema sonoro tardio, embora seja comum na vida como ela é. Segundo o autor, isso também ocorria com regularidade no início do cinema sonoro. Contudo, o aperfeiçoamento da técnica do diálogo, na ficção, para cumprir uma “função dramática, psicológica, informativa e afetiva” (CHION, 2016, p. 134), determinou o uso do que ele chama de “fala-teatro”, em que há distinção de falas entre personagens, condicionamento da encenação como um todo, audição na íntegra etc.

Uma busca a partir de meios tradicionais, como cadernos de cinema em jornais e sites dedicados ao cinema, mostra que o filme foi, em geral, bem recebido pela crítica, embora a quantidade de textos a respeito da obra seja, aparentemente, muito menor do que de outros filmes que já analisamos aqui. Entretanto, essas poucas críticas existentes, embora falem do recebimento do prêmio de melhor som, não fazem qualquer menção ao som do filme.

Por exemplo, Gabriel Carneiro (2016) em *Revista de cinema* explica o processo de produção do diretor, na tetralogia em que está incluído o filme *Fome*, informando que Cristiano Burlan não trabalha com roteiro, mas sim com indicações e improvisações. O planejamento vai, no máximo, até *storyboard*, e ele sempre opta pela iluminação natural por economia de recursos (CARNEIRO, 2016). Apesar de não dizer, pode-se inferir que o diretor privilegia o som direto. Críticos como Robledo Milani (2015), de *Papo de Cinema*, ou Fabrício Duque (2015), de *Vertentes do Cinema*, vão pela mesma linha de observar a nuance crítica do filme, que se dá por, ao mesmo tempo, mostrar uma dentre tantas agruras da realidade social brasileira, mas também o drama heroico encarnado pelo protagonista, no sentido de que a personagem representa pessoas em condições análogas às dele como tão portadoras de qualidades quanto pessoas que têm acesso ao que Joaquim não tem: afeto, satisfação, objetivos de vida, sonhos etc. No entanto, como dito, nenhum deles aborda a questão do som; toda a análise se realiza pelo que é visto na tela. E justamente o que poucos desses críticos viram é o que pode chamar mais atenção no som desse filme: o fato de a voz portadora da mensagem, ou seja, do discurso do protagonista, ter sotaque francês, o que é relativamente incomum. Para quem não conhece Jean-Claude Bernadet, o fato de ouvir uma personagem sem eira nem beira, perambulando pelas ruas, na condição de pedinte, com um sotaque estrangeiro soa estranho e ficamos nos perguntando o que podem as pessoas deduzir disso antes da cena em que Joaquim se revela um ex-professor universitário. Talvez resida aí o interesse sonoro, uma vez que o sotaque, como já mostrou Chris Marker em *Carta da Sibéria* (1957), é relevante em um filme.

As opções estéticas do realizador são evidentes e parecem se aproximar suficientemente do *cinéma vérité* (RAMOS, 2008): a cidade de São Paulo real e audível, com equipamentos urbanos, trânsito de pessoas e de veículos, clima e outros participa ativamente do filme em quase todos os momentos. Primeiro de tudo, não há uma preocupação com continuidades⁸¹. Na cena, por exemplo, em que Joaquim faz uma performance diante do sinal, em seu vai-e-vem ao ponto de apoio, na calçada, percebemos que uma das cenas que passa deveria estar num momento posterior a outra, por continuidade de imagem e, até, de som. O realizador aproveita os ruídos ao redor, e alguns diálogos soam ininteligíveis. Esses momentos são poucos, mas existem. Além disso, para reforçar a escolha estética, não há preocupação em isolar as cenas externas; transeuntes olham para a câmera o tempo todo. Há um momento,

⁸¹ A questão das condições de produção para esse filme é importante e pode ser relevante para que sejam compreendidas algumas dessas situações, mas isso não elimina a hipótese de uma escolha estética prévia do realizador.

inclusive, em que uma pessoa para e faz um sinal, temendo atrapalhar a filmagem. Em muitos momentos, o trabalho é feito sem maiores preocupações com a manutenção da diegese. Isso pode dar uma nuance documental ao filme, principalmente quando ouvimos os burburinhos de pessoas em BG e ruídos da cidade que abafam a voz. Ou seja, o código linguístico escolhido pelo diretor dispensou qualquer logística para o trabalho de cena, de modo que a deambulação do protagonista foi o que provavelmente puxou o aparato fílmico. Por fim, ainda em relação às opções estéticas, nem sempre a fonte que vemos teve o som correspondente adicionado, como é o caso do carrinho. Pelo fato de pertencer ao protagonista e de ser um objeto circulante, no cinema verossimilhante o carrinho quase sempre emitiria ruído, e ouviríamos, em muitas situações, passos de Joaquim. Como não é esse o cinema proposto pelo filme, nem sempre o diretor adiciona ou mesmo consegue captar o som. Em entrevista, ele admite que tenta fazer um embate entre o som documental e o ficcional (CURTA!..., 2016).

A equipe de som do filme, a menor do *corpus*, conta com Cláudio Gonçalves e Fábio Bessa (som direto), Bil Silvestre (desenho de som e mixagem) e Letícia Santinon (assistente de som direto). Em entrevista cedida a nós, um dos integrantes da equipe, Fábio Bessa, informa que captar o som de *Fome* foi desafiador, porque não havia roteiro nem um planejamento sistemático: saíam pela noite de São Paulo (cerca de 10 diárias) gravando longos planos-sequências. Essa situação acarretava estar no limite da captação, pelo medo de a sombra da equipe ser projetada na imagem e pela própria dificuldade em manipular os equipamentos. Segundo o técnico, “não houve uma grande discussão sobre o conceito do som. Na captação, eu fiz o que pude. Não sei como foram as conversas deles nessa etapa [de mixagem], porque não participei dela, mas sei que ao som que gravamos [*in loco*] foram adicionadas muitas coisas. Eu não imaginaria que sairia daquele jeito pelo que escutei no *set*”. Depreende-se, portanto que houve não apenas um trabalho de limpeza do som direto, como também de adição sonora. Certamente, o ruído do carrinho de supermercado, de propriedade do protagonista, é um deles. Para Fábio Bessa, “o prêmio tem a ver com a ideia dessa gravação em meio à cidade, com sons muito característicos dela. É uma trilha sonora [banda sonora] que envolve o ouvinte bem no meio da confusão e que de certa forma faz a cidade ser um personagem indiferente ao do Bernardet no filme”. Note que além do prêmio de melhor som no FBCB, o filme foi contemplado com o prêmio da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (2015)⁸².

⁸² Ver *Fome* ([2016]).

Em entrevista ao programa *Rádio Câmara*⁸³, cujo objeto de discussão é a trilha musical de *Fome*, o diretor explica que, dos filmes que fez, apenas em um deles utilizou “leis de incentivo”. Os demais sempre utilizaram o apoio de “parceiros”, mas recusa classificar seus filmes como de guerrilha e afirma tratar-se de um filme comercial. Certamente é o caso de *Fome*, como podemos ver nos créditos. O diretor explica que o filme, além de caracterizar a sensação de passar fome, como ele próprio passou, quando viveu na Europa, dá significado ao sotaque de Jean-Claude Bernadet, que, aliás, ainda segundo o diretor, se julga um *performer*. Por isso, acrescenta, o filme termina sendo mais coreografia do que atuação.

Diante desses aspectos, notamos três regularidades no filme que nos chamam a atenção:

- A ambiência sonora urbana como marca do filme, com intenção de tornar, em boa parte dos momentos, a audição dos ruídos tal como ela acontece na vida real, com exceção de poucos momentos de música não diegética. Nos 18 giros realizados por Joaquim e outras personagens, o som típico de cidade grande é encontrado. O ambiente urbano superpõe falas e ruídos em uma textura às vezes difícil de separar, o que pode ser considerando um dominante do filme, no sentido de Chion (2016). Para efeitos de comparação de dominantes (sons distintos versus sons misturados), em *A febre*, que veremos adiante, os elementos sonoros são muito mais distintos do que em *Fome*;
- Boa parte das vezes não existe uma preocupação da direção em tornar as falas inteligíveis e distintas, quando essas existem. Esse procedimento segue mais ou menos o das imagens, que são tomadas sem preocupação de quebrar a diegese, como num documentário: com raras exceções, acontecem como se dá naturalmente na realidade. Além disso, parece que as personagens conservam as características vocálicas que possuem na realidade, sem uma preocupação de adequar a voz ao perfil da personagem. É o caso do protagonista de *Fome*: mesmo quando ele se exalta, nível, tom e timbre da voz se mantêm mais ou menos constantes em boa parte das sequências, em relação ao intenso e variável ruído urbano da cidade de São Paulo. Isso mostra como a cidade oprime a personagem, quando o som ambiente disputa e, geralmente, ganha em textura e altura em comparação à constância da voz do protagonista. Quem já viu Jean-Claude Bernadet em debates (calmo ou exaltado) verifica que ele é exatamente assim; e

⁸³ Disponível em arquivos de áudio em Cristiano... (2015).

- Como nos demais filmes que vimos até aqui, há uma escassez de diálogos, e, dentre os 15 existentes, oito são multilaterais e sete, unilaterais, o que demonstra uma quantidade grande de silêncios de vozes.

Começando com a primeira regularidade, relativa à exploração intensiva dos ruídos da cidade de São Paulo, verificamos que, em torno de 15 dentre os 18 giros realizados pelas personagens, o som ambiente da cidade está presente de forma bem audível. Isso não significa que esses ruídos impeçam a aparição de outros sons, os quais parecem ter sido elevados em relação ao do trânsito, de forma que os ouçamos. Por exemplo, no primeiro giro (sequência de abertura), já referido antes, Joaquim empurra um carrinho de supermercado ladeira acima. Primeiro ouvimos barulho de trânsito. Alguns segundos depois, o som do carrinho, o qual, no filme, se tornará uma das sonoridades predominantes, quando puxado pelo ancião. Misturado ao som do carrinho, ouvimos seus passos. Tanto o som do objeto quanto o dos passos estão elevados e não disputam com o som dos carros, o que supõe ter sido melhorado na pós-produção. Ouvimos rapidamente o ancião soltar um arquejo. O carrinho ameaça virar. O homem o destrava e segue. No BG, há um som de sirene. O ancião alcança a rua principal, no topo, quando ouvimos de forma mais intensa o som dos veículos. Joaquim solta outro arquejo, agora de alívio por ter chegado ao topo. Corta para o título do filme. Nesse caso, o ruído de trânsito é muito alto, mas sons como o do carrinho, praticamente um solo, e de um arquejo são ouvidos.

Num outro giro, Joaquim percorre o entorno da Catedral Metropolitana de São Paulo, viaduto Santa Ifigênia e Pateo do Collegio (praça Padre Manoel da Nóbrega). Nem sempre ouvimos o som do carrinho, apenas quando a direção quer. Ouvimos vozes no BG quase inaudíveis. O ancião arqueja. Ele segue pela grama. Dessa vez ouvimos os seus passos na grama. A música reaparece no BG. O homem se abaixa à beira de um espelho d'água ao lado da Catedral. Ouvimos o atrito de seu corpo na grama. Ele mexe na água com a mão esquerda. O som da água é audível enquanto ele lava as mãos e faz uma concha com elas para beber. É perceptível que ele não bebe água alguma, o que parece algo um pouco forçado, como numa das últimas cenas, em que Joaquim bebe água de uma poça (provavelmente nenhum morador de rua faz isso). No BG, ouvimos o som da descarga de um ônibus parando. Mais barulho de água, quando o ancião remexe no espelho. Novamente bebe da água. Podemos ouvir uma vez mais o som de música diegética no BG. Uma voz muito longe, em BG, fala algo ininteligível.

Em outro giro, na escadaria da Catedral Metropolitana de São Paulo, ouvimos badalos de sino, num trecho onírico de Joaquim. Logo depois, os três giros seguintes correspondem a

depoimentos tomados pela estudante. Aqui percebemos a presença da segunda regularidade: em todos os depoimentos não há uma preocupação em se evitar o som do entorno, mas é bem possível que, pelas palavras do entrevistado, em alguns casos o som das vozes tenha sido melhorado na mixagem. Isso fica claro, por exemplo, no trecho sob o viaduto, porque a voz do vendedor aparece em plano sonoro próximo, enquanto ambos estão afastados. Trata-se do efeito de escala, citado por Chion (2016), em que a personagem está distante, mas a voz próxima. Mesmo assim, algumas vezes o ruído de tráfego atrapalha a inteligibilidade da fala. Outras vezes, ainda, burburinhos e alguns sons não vocálicos tiram a atenção do espectador sobre o que está sendo falado.

Voltando à primeira regularidade, há pelo menos três giros nos quais ouvimos uma música não diegética, que embala momentos oníricos ou performáticos de Joaquim: (i) o da escadaria da Catedral, que já mencionamos; (ii) o do sonho de Joaquim, quando ele parece estar num buraco, aparentemente uma escavação de alguma edificação a ser feita; e ao final, (iii) o das proximidades da Praça da República, quando dança ao som de Chopin. Cada um desses momentos é precedido ou sucedido pelo mesmo ruído de tráfego. Trata-se, portanto, somente de momentos de suspensão do ruído de cena para que a música entre. No caso da primeira sequência onírica (00:15:24-00:15:54), por exemplo, Joaquim está dormindo na escadaria da catedral. Câmera em plano aéreo. Ouvimos um ruído de fundo (o mesmo do trânsito) misturado a badaladas de sino e um vento em assobio. Toda a ambiência parece ser diegética interior. A câmera recupera a vertical e vemos uma pessoa se aproximar. Ouvimos em BG alguns passos. O som de sino continua. A câmera se afasta em *travelling*. O som de sino diminui rapidamente. Corta para uma rua sob um viaduto.

Em relação, novamente, à segunda regularidade, em vários desses giros de Joaquim observamos que a direção não tem a menor preocupação em separar a ficção da realidade captada pelo microfone, o que puxa o filme para uma representação sonora do documentário. Não percebemos uma logística de *set* para isolar a atuação das personagens em relação ao ambiente ao redor. Além dos ruídos urbanos, invariavelmente ouvimos vozes incidentais, como a de um pastor que grita “Glória a Deus” enquanto Joaquim se movimenta indiferente. São sons ora vocalizados ora não, que vazam para a diegese, muitas vezes inclusive atrapalhando a perfeita audição das vozes ficcionais, como no caso do depoimento que a estudante colhe de uma senhora negra (em primeiro plano) que vive resignadamente nas ruas. Apesar de o BG estar relativamente atenuado em relação ao volume vocálico da senhora, burburinhos, conversas de fundo e alguns gritos – um deles chega a assustar – quebram, de certa forma, a coesão ficcional de cena. O depoimento na calçada é ainda mais intensivo nessa

característica: enquanto o homem fala, ouvimos o som de trânsito fora de quadro (buzinas e veículos). Diferentemente do homem vendedor da cena anterior no sopé do viaduto, este da calçada fala sobre as agruras de viver na rua. Em um dado momento, ouvimos uma voz fora de plano. Claramente alguém diz: “ah, não, querem se aproveitar, né, das crianças”. Em seguida, corta para outro depoimento. Essa frase, no entanto, tira a nossa atenção, porque desejamos saber o que ela tem a ver com a história, pelo menos quando se assiste ao filme pela primeira vez. Isso é muito diferente de uma ambiência ficcional preparada, posta para tornar o universo crível, como descrevem Bordwell e Thompson (2014) a respeito da coesão dramática favorecida às vezes com mais intensidade pelo som do que pela imagem, mas talvez faça sentido no código linguístico escolhido pelo realizador.

Num outro caso, a estudante colhe o depoimento de um morador de rua no sopé de um viaduto, o vendedor já citado. Apenas o homem fala, no caso, da situação vantajosa de morar ali e vender suas mercadorias. Porém, o ruído de cena é muito elevado, embora a voz seja audível. Às vezes ambos os sons disputam espaço, como em muitos documentários. Outra vez, quando corta para uma rua cheia de camelôs, na qual uma multidão se movimenta, o som ganha uma textura mais encorpada, com vozes no BG, som do carrinho (alto), assobio e eventualmente passos⁸⁴. Nesse meio-tempo, um homem entra em quadro, ao que parece incidentalmente, aproxima-se do ancião e, apontando para o carrinho, afirma: “Ó a Mercedes aí”. Nesse exato momento, parece que o ambiente sonoro é puro som direto, porque o som ganha uma textura mais acentuada, menos tratada do que antes da aparição do homem.

Ainda em relação a essa segunda regularidade, outros trechos em que as falas se justapõem, sem uma distinção de começo e término de uma e outra, são o diálogo entre a estudante e Joaquim e entre este e o ex-aluno, respectivamente em 00:28:44-00:36:27 e em 00:57:01-01:00:53/01:00:59-01:06:23. Um dos poucos casos em que não ocorre justaposição de falas e há absoluta clareza de audição é no interior do carro, quando a estudante pega carona com o professor, em 00:22:41-00:27:52. Nesse trecho, provavelmente houve edição e mixagem para limitar os ruídos e introduzir o diálogo gravado. Nos outros casos, parece que não.

⁸⁴ Note que a oscilação entre ficção e documentário não significa coerência, ou seja, que os trechos supostamente ficcionais possuem uma estética sonora não documental e vice-versa. É possível encontrar momentos em que a nuança documental funciona com pleno cuidado do som ficcional, mais preparado, como no trecho mencionado da entrevista sob o viaduto, e momentos em que é possível encontrar a nuança ficcional sem o cuidado que geralmente tal estética requer, como em vários momentos de movimentação do carrinho pela cidade. Isso reforça a hipótese segundo a qual a escolha estética e as condições econômicas andaram juntas.

Segundo Aumont e Marie (2019), a análise dos diálogos falados faz parte da compreensão discursiva e estética do filme de ficção. Por isso mesmo, quando assistimos ao trecho antológico de *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931), de Fritz Lang, em que o protagonista passeia pelas ruas assobiando e o cego fala algo, notamos que há toda uma ambiência preparada intencionalmente para dar significado à cena e para que tanto o assobio quanto a fala sejam audíveis, um por vez. Porém, em *Fome*, não há invariavelmente ambientes preparados para a execução de diálogos, de modo que as inserções de ruídos se devem ao puro acaso, enquanto os giros acontecem. Essa característica associa muito bem o filme a um universo entre o documentário e a ficção.

Por fim, o caso mais claro de falta de inteligibilidade nas vozes é o do quarto diálogo, que acontece num cruzamento de São Paulo, com Joaquim falando através do vidro com um motorista, o que leva a crer que se trata de uma cena realmente improvisada, acontecida na realidade. Aliás, toda a sequência do cruzamento parece improvisada e mostra certo amadorismo na atuação de Jean-Claude Bernadet, o que não se pode condenar, porque é simplesmente uma performance, acontecida na realidade. Vemos claramente que tanto o ator quanto as pessoas abordadas estão constrangidas e percebem a presença dos artefatos de filmagem, os quais, naturalmente, têm dificuldade de operar, sobretudo o artefato sonoro, no caso de vozes provenientes do interior de veículos, onde sabemos não haver microfones.

A terceira regularidade é algo que já aparecia nos três filmes anteriores de nossa pesquisa, embora aqui o faça com menos intensidade. A escassez de diálogos é bem clara: de fato, juntando os dois tipos (unilaterais e multilaterais), há uma hora, dois minutos e quarenta e três segundos sem qualquer diálogo (60,20% do tempo de filme). Ainda assim, no pouco tempo de diálogos (trinta e cinco minutos e quarenta e nove segundos), há oito minutos e trinta e um segundos de diálogos unilaterais, ou seja, sem interação entre as pessoas (geralmente só uma pessoa fala enquanto a outra ouve). Importa observar que, mesmo quando os diálogos são multilaterais, às vezes eles não operam como naquele sentido referido por Aumont e Marie (2019), segundo o qual, na ficção, os diálogos são desenhados com propósito de enunciação, por isso são criados não apenas no roteiro, mas na produção também, e são geralmente compostos com “ruídos e ambiências” que assumem papel agregador a essa enunciação. Veja-se esse diálogo: Joaquim fala com motoristas num cruzamento: “Ô, seu burguês, cinco reais não é nada pra você, vai”; “Vai dar nada, nem um sorriso? Sorriso é de graça, viu?; “O carro tá sujo, burguês. Tem de limpar esse carro”. A quarta fala é, em parte, ininteligível, devido ao ruído intenso de trânsito: “pode ser atacado [...]. Atacado pelos sem-terra, atacado pelos mendigos, e aí não sobra nada de você”. Último diálogo: “Dá um sorriso

pelo menos. Não custa nada”. O mesmo acontece quando uma mulher chama Joaquim para dar a ele uma esmola. Ao final, ele agradece. “Aqui, aqui. Não, lá”, diz a mulher. “Ah, obrigado”, responde Joaquim. “[...] reais”. O valor da nota é ininteligível, até porque as vozes dos dois ficam justapostas.

Trata-se de mera improvisação, um diálogo que parece acontecer por acaso, sem que a produção o tenha criado, como, aliás, admite o próprio diretor, como vimos anteriormente nas entrevistas. Então nos perguntamos: que sentido tem diálogos como esse na ficção proposta, a não ser no trecho de documentário que aconteceu? Não parece haver sentido dramaturgico, mas tão somente o objetivo de mostrar a situação de rua de Joaquim e as humilhações pelas quais passa. Evidentemente, nem sempre é assim, como no diálogo realmente bem construído entre Joaquim e o homem vestido de mulher (em 01:08:33-01:09:28/01:10:39-01:11:00). Mesmo assim, há certa letargia entre as personagens, como em muitos diálogos multilaterais de *Boa sorte, meu amor*: enquanto o homem canta, Joaquim começa a fazer perguntas. Só depois de algum tempo, após interromper a canção, o homem interage.

Diante da demonstração dessas regularidades, selecionamos um trecho representativo para análise, o qual contempla esses tópicos anteriormente abordados. Trata-se dos três giros compreendidos entre 00:28:09 e 00:48:53: o diálogo no banco de jardim, o sonho de Joaquim e Joaquim no cruzamento.

Noite. Ouvimos em BG som de trânsito, sendo este uma amostra adequada da primeira regularidade. Com variações apenas dependentes do plano sonoro, durante todo o filme, quando não há música, som de trânsito é o ruído principal. Joaquim com o carrinho entra em quadro. Entretanto, só ouvimos o som do carrinho um pouco depois de parte dele estar em quadro. Joaquim estaciona o objeto e senta-se em um banco de jardim. Um garoto passa ao fundo enquanto o ancião forra a mureta com um papelão que retira do carrinho. A movimentação do papelão não é ouvida.

Corta para a jovem estudante entrevistando Joaquim. “Mas cê quer saber o quê?”, começa Joaquim. Daí em diante, há um diálogo entre os dois, no qual às vezes não há pausa de fala entre um interlocutor e outro, exatamente como acontece na vida real. No meio do diálogo, Joaquim canta uma canção francesa *a cappella*. Quando o homem se prepara para cantar, ouvimos latido de um cão. Em BG, continua o ruído de carros. A canção suscita uma discussão sobre ida à guerra com a possibilidade de não voltar. Joaquim fala mais do que a entrevistadora, que se limita a tentar cantar a canção e a fazer algumas perguntas. Apenas no final ela fala um pouco mais. Fica evidente que a produção buscou um local da cidade onde se pudesse empreender o diálogo sem a interferência frenética do ruído de trânsito. Lembremos

que, conforme as entrevistas anteriores, não houve um roteiro prévio e o filme em si é uma deambulação da produção pela cidade junto com Jean-Claude Bernadet.

Num momento, a entrevistadora saca um caderno da bolsa, mas não conseguimos ouvir a manipulação dos objetos, exceto o elástico do caderno, no final, o que mostra, nesse e em outros momentos, a despreocupação da pós-produção em corrigir a captação direta com sons adicionais, com exceção do carrinho. Além do som das vozes, há o som de BG, que está alto. Aparentemente boa parte do som que ouvimos é o direto, sem adições artificiais. O diálogo termina quando Joaquim recusa um jantar na casa da entrevistadora, que se despede, agradecendo a entrevista. O ancião se deita na mureta, cobre-se e dorme. Som de trânsito no BG. Em 00:36:44, começa uma música instrumental. Corta para mais uma sequência onírica de Joaquim.

Uma música extradiegética abre a cena, um réquiem em ré menor (*Lacrimosa*, Wolfgang Amadeus Mozart, 1791). Trata-se de um sonho, em que Joaquim se encontra em um buraco e tenta sair. Aqui temos um trecho de efetiva ficção do filme, mostrando que a obra opera no limiar ficção-documentário. Nada ouvimos a não ser a música. Na primeira tentativa de sair do buraco, o ancião escorrega. Depois, procura no local por um lado mais apropriado à escalada, consegue sair e fica vagando pelo terreno baldio. A cena é bastante longa e dura o tempo do primeiro movimento da melodia. Curiosamente, é um dos poucos momentos em que Joaquim não está com o seu carrinho.

Corta, então, para outra cena, o último dos três giros aqui selecionados. O ancião está num jardim de uma calçada. Ouvimos o som do trânsito no cruzamento. O homem dá comida aos pombos, e quando estes esvoaçam, conseguimos ouvir o bater de asas. Nesse trecho, o carrinho não se movimenta; está estacionado na calçada. Joaquim ajeita as coisas no carrinho, mas não ouvimos nada a não ser o trânsito. A seguir, transeuntes passam e olham ora para Joaquim, ora para a câmera. Esse fenômeno dura todo o trecho. Tal como no som, aqui, pela imagem, existe uma despreocupação com a manutenção da ilusão fílmica. Também não ouvimos passos em momento algum, que poderiam ter sido adicionados na pós-produção. Joaquim vai até o sinal fechado e começa a fazer mágica amadora com uma bolinha. Ouvimos, no BG, vozes ininteligíveis. Toda essa sequência é espontânea, ao que parece, e concluímos isso pela dificuldade de se compreender alguns sons, que poderiam ser melhorados depois, com exceção de alguns diálogos, mas não existiu essa preocupação. Após isso, Joaquim vai até os carros parados em busca de dinheiro. O sinal abre. O ancião tem de voltar para a calçada.

Numa outra parte do cruzamento, Joaquim faz exibição e fala com um homem que está num carro com o vidro fechado. Uma mulher, fora de quadro, chama Joaquim. Só alguns segundos depois ele percebe e vai receber o dinheiro. O tempo todo notamos que os planos sonoros obedecem à posição ora do microfone direcional, ora do microfone de lapela preso em Joaquim. O protagonista repete pela terceira vez uma investida e vai a outro sinal fechado tentar recolher dinheiro. Novamente ele fala com alguém dentro do carro. O quarto diálogo é, em parte, ininteligível, e no sexto e último o ancião pede para o motorista sorrir. O trânsito volta a fluir e ele retorna à calçada. Alguns insultos que Joaquim tenta proferir contra os motoristas aparentam extrema cautela, talvez para evitar revides e não arruinar a cena. O ancião aparece, na penumbra, chupando um picolé que achou no lixo. Depois, próximo ao carrinho, bebe água⁸⁵.

Continuamos a ouvir apenas o som do trânsito. Joaquim pega um rádio portátil e começa a escutar uma locução ininteligível. Depois, ele tenta ajeitar o rádio na alça do carrinho, o qual, após isso, Joaquim começa a mover, e ouvimos o som característico. A locução continua até que ouvimos uma voz da cena seguinte: “Ô, francês”. Corta para uma avenida. Portanto, para concluir, do diálogo com a estudante no primeiro giro, no início desse trecho selecionado, até o que se inicia no final do terceiro giro, após o corte para a avenida, o tempo é considerável, mostrando a raridade de diálogos.

Considerando os resultados que obtivemos sobre as regularidades analisadas, é razoável admitir que *Fome* é um filme caracterizado pela representação sonora realista, e, provavelmente, dentre os filmes que vimos até aqui, o mais fiel. Às vezes, o som e o comportamento dos diálogos parecem ocorrer de forma tal como presenciamos na vida como ela é. Apesar disso, existem muitas cenas de caráter ficcional que se tornam forçadas, amadoras e com sons confusos (por exemplo, ora ouvimos o carrinho, ora não; às vezes o ruído de cena é alto e disputa com as vozes). Esse procedimento pode ser mero cálculo do realizador, com o objetivo mesmo de causar estranhamento, de modo a explorar a ampla possibilidade artística da dicotomia real/ficcional.

Nessa perspectiva, como os sons que aparecem nas cenas se devem às fontes naturais onde são captados, não podemos associá-los a uma construção estética prévia, pensada como

⁸⁵ Não se pode deixar de observar que é estranho o fato de, durante todo o filme, exceto nesse trecho em que bebe água, Joaquim não usar quase nada do carrinho. Ficamos nos perguntando que objetivos tem aquele objeto circulante senão os de representar a situação de rua e de ser fonte de um som às vezes solista para chamar a atenção. Quase nada Joaquim tira do carrinho para efetivamente usar. Outra curiosidade é o fato de o diretor fazer Joaquim beber água suja em alguns momentos (uma vez numa poça, outra vez numa fonte artificial), sendo apenas no cruzamento, a partir de uma garrafa que saca do carrinho, que ele bebe água limpa.

um projeto fílmico para promover um discurso com significados, a não ser o geral, já dado, que é a cultura das pessoas em situação de rua. Disso já sabemos. Mas o que o som nos sugere para além disso, se ele não teve, por assim dizer, um desenho rigoroso? Note que, no caso de documentário, a análise sonora de certa forma possui outra natureza, que está mais relacionada com a retórica do que com a estética e a poética, como nos ensinam Nichols (2016) e Ramos (2008). No caso de *Fome*, por outro lado, boa parte do som se deve à própria estética e poética sonora da cidade concreta, com interferências aleatórias do microfone conforme seja possível a captação de som pela cidade. Evidentemente, no entanto, não deixa de ser uma opção estética.

Para encerrar a análise de *Fome*, debruçamo-nos, como de costume, sobre a nossa unidade de análise, relativa à questão do som como elemento narrativo. De fato, por tudo o que vimos aqui, o som participa de maneira muito ativa do modo de descrever as ambiências e de afetar o espectador por meio de signos, como o cenário urbano e a rotina de pessoas em situação de rua. Mais do que isso: o ponto de escuta sonoro é quase sempre das próprias pessoas em situação de rua ou de pessoas que com elas interagem por São Paulo. No caso de *Fome*, esse som é dado gratuitamente pela própria cidade, pois a produção simplesmente deambula com Jean-Claude Bernadet por locais ruidosos da metrópole. Contudo, para além disso, ou seja, se o som ajuda ou não a contar a história, é uma questão difícil de conjecturar, porque, como já foi dito várias vezes, o filme não tem um roteiro – sequer tem um planejamento (PARO, 2016). Tudo foi feito de improviso, então não temos como admitir que o som é – até por ser natural e, às vezes, aleatório – a todo tempo tributário de uma ação narrativa. O que podemos fazer é separar momentos.

Aparentemente, nos trechos em que ouvimos música não diegética e mesmo naqueles momentos oníricos em que Joaquim viaja em sua imaginação, sim, a música opera com o objetivo de narrar parte da história da personagem, especialmente sua expressão interior na forma de angústia (como no sonho que se dá num buraco), sentido épico (no final, quando baila sob uma música de Chopin) ou ao descansar e ouvir sinos. Também é narrativo aquele som que trabalha em uma zona de indistinção entre música e efeito sonoro, para significar a concretude da cidade de São Paulo. Adicionalmente, alguns diálogos, como o encetado entre Joaquim e a estudante, possuem caráter narrativo, pois passamos a conhecer melhor as personagens. Portanto, a questão narrativa do som é ambígua, justamente como é ambíguo o filme, ao operar entre ficção e documentário.

3.5. *Rifle* (Davi Pretto, 2016)

*Rifle*⁸⁶ (Davi Pretto), lançado em 2016, é um filme que narra o êxodo rural de Dione, empregado do caseiro Evaristo, o qual toma conta de um pasto nos pampas gaúchos. Acostumado ao cotidiano da vida pastoril, Dione é surpreendido pela chegada de forasteiros que adquirem as propriedades da região para a plantação de soja e por jovens que invadem as cercanias com seus veículos para encontros recreativos ao som de música sertaneja. Os ruídos desses veículos invasores, que chegam a trabalhar em regime de representação sonora hiper-realista, são a marca desse filme.

As terras onde trabalha são, enfim, vendidas, e Dione vai para a cidade à procura da irmã, Vitória. Nessa trajetória campo-cidade, o protagonista despeja toda a sua revolta ao atirar com um rifle em veículos que o perturbam. Percebemos que essa transição campo-cidade opera uma transição sonora também, em termos de volume (aumenta). A cena final é dedicada ao ponto alto da ira, quando o protagonista destrói uma caminhonete com golpes de algum instrumento metálico que encontra nas imediações da boate em que a irmã trabalha. Há aí uma verdadeira sinfonia de estragos, com pancadas audíveis sob um fundo preto. O filme é baseado em um conto (*El Niño*), nunca publicado, de um dos roteiristas (Richard Tavares) (MERTEN, 2017).

O filme divide-se em duas partes. A primeira retrata o mundo de Dione, o campo (até 01:11:39). Nessa primeira metade, o protagonista tem contato com os seus antagonistas, que são basicamente o pessoal do agronegócio e jovens que buscam diversão com seus carros barulhentos, e percebe que terminará sendo expulso do ambiente. A segunda parte, bem delimitada pela confluência de sons ensurdecedores de motos e carros num anel rodoviário que liga o campo à cidade, começa em 01:11:40 e retrata a vida urbana, na qual Dione é levado a se instalar, depois de achar a irmã. Apesar de o filme fazer referência a um movimento antigo – a migração de pessoas completamente desprovidas de propriedade (a não ser sua própria força de trabalho) e, em geral, renda, do campo para a cidade –, mas ainda muito comum, mesmo num país essencialmente urbano⁸⁷, toca também em questões muito contemporâneas, as quais, como um todo, povoam nossa história desde os tempos em que o Brasil começou a se modernizar (FURTADO, 2007). Essas questões são: a concentração de

⁸⁶ Segundo o IMDb, a sinopse do filme é a seguinte: “Dione é um jovem misterioso que vive com uma família em um lugar rural e remoto. O sossego da região é perturbado quando um rico proprietário de terras tenta comprar a pequena propriedade onde moram Dione e a família” (RIFLE, [2016b]).

⁸⁷ Dados da última Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) mostram que 84,72% da população vive em áreas urbanas. Entretanto, a área territorial urbana é menor do que 1% da área total do país (IBGE, 2015).

terras por meio de grilagem de terra de terceiros e incorporação pela compra e outros meios com o objetivo de instaurar a monocultura do agronegócio; a pauperização da população campesina; a figura de sem-terra; a penetração da cultura citadina na vida campestre (no caso do filme, música sertaneja, veículos, TV e celular); a precarização do trabalhador rural pela hierarquia de mando; a ausência do Estado em locais de fronteira; quebra do estereótipo racial do gaúcho (sempre branco e vencedor) etc.

Se nos permitirmos apreciar a nossa historiografia voltada às questões rurais e urbanas, veremos a mesma história que perdura há pelo menos dois séculos, sendo uma das primeiras nesse sentido a migração em massa de pessoas escravizadas do campo para a cidade sem qualquer indenização (POCHMANN, 2001). O filme, também, mostra o mesmo padrão hierárquico: o sem-terra explorado; depois o caseiro explorado; finalmente, o plantador de soja que chega para uniformizar a exploração com base na destruição da pequena propriedade rural, na ocupação da terra supostamente ociosa etc. Isso é mostrado por um desfile de máquinas ruidosas nas cercanias da propriedade a ser comprada. A personagem Mariano possivelmente é o melhor exemplo dessa base histórica em nossos dias.

Em entrevista, o diretor Davi Pretto (2017) afirma que buscou incluir personagens reais locais e locações próximas à fronteira do extremo sul do Brasil, mais especificamente Vacaiquá (cidade mencionada por Mariano, no filme), a partir da qual “não tem nada, só campo” e “estradas de chão” (provavelmente quis se referir a paisagens ermas e silêncios de vozes). Numa outra entrevista (ENTREVISTA..., 2017), o diretor afirma que o filme “não procura o realismo”, tendo muita falsificação da realidade na *mise-en-scène*. Embora tenha “flertes com o realismo, a narrativa não passa por aí”, ressalta. Davi Pretto afirma que um dos objetivos do filme era o de retratar o gaúcho de uma forma menos estereotipada. Para ele, a realidade do pampa gaúcho é lacunar, por exemplo, pela ausência da polícia. A “presença da consequência não existe”, e o filme busca retratar esse universo de transição (fronteiriço), tendo impacto tanto no som quanto nos enquadramentos (ENTREVISTA..., 2017).

Uma busca a partir de meios tradicionais, como cadernos de cinema em jornais e sites dedicados ao cinema, mostra que o filme foi, em geral, bem recebido pela crítica e participou do Festival Internacional de Cinema de Berlim. Uma das críticas mais recentes é a da *Folha*: embora não desabone o filme, acha que se tivesse havido mais diálogos, a obra “voaria mais alto”, e a “sinceridade dos intérpretes [...] não resolve o incômodo” (ORMOND, 2017). Para o crítico do jornal, a escolha de não atores não é novidade no cinema brasileiro, mas trata-se de um problema quando se torna uma estratégia que inviabiliza a fruição do filme.

A equipe de som da obra conta com Marcos Lopes (som direto e desenho de som), Tiago Bello (desenho e mixagem de som), Ivan Lemos (microfonista e *foley*), Sérgio Kalil (*foley*) e Rita Zart (coordenação de som). Um dos integrantes da equipe, em entrevista para esta dissertação, Tiago Bello, define o filme como um “*western* fantástico no pampa gaúcho” e faz referência à construção sonora da “música de cerca”⁸⁸, a qual, de fato, é muito presente no filme, conduzindo inclusive os créditos finais. A equipe sonora se envolveu no roteiro desde o início (em torno de 2014), segundo o realizador. Há uma opção intencional no sentido de ir retirando os ruídos de animais com o passar do filme, deixando apenas o vento, para que penetrássemos na loucura da personagem, até, enfim, chegar ao ruído da cidade. Por fim, Tiago explica que fez os veículos e máquinas serem “monstros”, com “motores hiper-realistas”.

O filme, de fato, pouco a pouco nos faz penetrar no drama psicológico do protagonista. Parece, aliás, que o som tem por objetivo auxiliar nesse propósito, mas carrega também um contundente apelo narrativo e estético: muitas vezes nos deparamos com as mesmas imagens, às vezes os mesmos tipos de plano. As variações sonoras, porém, permitem acrescentar um valor audiovisual diferente às mesmas coisas, seja quando na mesma via um carro soa com um motor diferente, seja quando na mesma paisagem pampeira ouvimos a música de cerca, seja quando nas mesmas choupanas o silêncio de vozes e de boa parte dos elementos de cena tem um ritmo diferente, embora longo, geralmente entre falas. A propósito, no caso de *Rifle*, não é uma boa ideia assistir ao filme sem o som, pois, mais do que *Boa sorte, meu amor*, por exemplo, é preciso ter muita pachorra: absolutamente nada acontece, mesmo quando uma personagem se move.

Nessa toada, em primeiro lugar, quando comparamos o ambiente do campo ao da cidade, como bem observou um dos realizadores, existe uma mudança nas características de textura do ambiente sonoro – nível, tom e timbre, no sentido de Bordwell e Thompson (2014). Veja, no campo ouvimos diálogos nos quais a interação entre personagens é muito lenta ou quase inexistente, ou seja, a interlocução tem uma letargia muito grande e as pessoas falam baixo. Na cidade, por outro lado, a letargia praticamente desaparece, como demonstram os dois únicos diálogos desse trecho: Vitória com uma conhecida e Dione com a irmã.

Ainda sobre os contrastes, notamos gradiente crescente do volume de som do campo para a cidade em relação aos *hard effects*: no campo já começa elevado e na cidade aumenta

⁸⁸ Adotaremos, para a trilha musical concebida por Davi Pretto, Marcos Lopes e Tiago Bello a partir da captação e tratamento do som extraído de uma cerca de arame pela fricção com um arco de violino, o mesmo nome que eles designam em entrevistas: “música de cerca”.

mais, no caso de veículos. Quanto ao vento, diminui bastante. Esse reconhecimento de situações bem-marcadas a ponto de haver clareza para uma divisão do filme em duas partes decorre daquilo que Casetti e Di Chio (1991) se referem como códigos audiovisuais: eles operam de forma a imprimir leis de funcionamento para determinados trechos específicos do filme, com o objetivo de suscitar significados. Aqui temos esses códigos funcionando de acordo com a perspectiva do campo e da cidade e, algumas vezes, da cidade penetrando no campo, a exemplo do ruído dos veículos, como veremos.

Em muitos casos, o ponto de escuta não é coerente com o plano da imagem (fonte). Às vezes, o protagonista está muito longe da fonte sonora, especialmente quando se trata de veículos, e o som ouvido parece estar a centímetros de distância. Outro dado curioso nessa dinâmica de planos sonoros é o fato de o ronco do motor se apossar de boa parte do BG e mesmo dos outros sons que o próprio veículo possui. E tal como os veículos, o vento, quando se manifesta, o faz em volume elevado, e temos de convir que não deve existir lugar nos pampas onde venta por tanto tempo e com a mesma regularidade, além, claro, da mesma altura. Trata-se de uma impregnação do vento às vezes injustificável para o escopo narrativo. Ou seja, provavelmente o som direto do vento foi captado e mantido com as mesmas características daquele que escutamos no próprio dispositivo de captação, na locação, e adicionado em longos trechos da *timeline* conforme as escolhas da direção indicavam. Aliás, um dos realizadores confirma tal hipótese.

Ainda em relação à contradição entre a imagem que vemos para localizar os planos sonoros da cena e o que efetivamente ouvimos, algumas vezes cenas rodadas no mesmo local ressaltam fontes sonoras de maneiras diferentes. Por exemplo, na primeira cena em que vemos o lugar habitual de Dione, numa mata fechada, logo no começo do filme, o som da corredeira próxima é abafado pelo BG de insetos e pássaros. Já na cena seguinte no mesmo lugar, a corredeira tem amplo volume sonoro. Note que a vazão de água aparente é a mesma tanto num caso quanto no outro, bem como são iguais os respectivos pontos de escuta. Às vezes, a personagem é somente um ponto no horizonte, mas ouvimos os passos. O mesmo acontece quando Dione desmaia na profundidade de campo: nós ouvimos o tombo. Ainda que se considerasse o ponto de escuta na personagem, soaria estranho, porque, tendo desmaiado, Dione não ouviria o próprio tombo. É certo, porém, que se não fosse esse efeito sonoro talvez a queda não fosse percebida, sobretudo em uma tela doméstica.

A quantidade de cenas muito escuras, nas quais praticamente não vemos as pessoas nem as coisas, faz o som ganhar certo protagonismo (sons de insetos e de vento em geral), criando a ilusão de que a personagem está fora de quadro, mas não é verdade. Em pelo menos duas

ocasiões (uma no campo e outra na cidade), vemos o protagonista surgir da escuridão, e não de fora para dentro do quadro, como esperaríamos. Talvez isso tenha relação com a qualidade de mistério que o diretor quis imprimir na personagem, no sentido de não lhe conferir raízes familiares, origens etc. Mas na verdade Dione é, de certa forma, um mitômano. A personagem tenta passar a ideia de que é sozinho no mundo e sem história, mas logo sabemos que serviu na artilharia, algo comum aos jovens da fronteira, e tem mãe e irmã. Além disso, ele mente a Mariano e a um interlocutor por ocasião da manipulação de insumos agrícolas. Por fim, o fato de namorar a filha do caseiro demonstra, em cenas nas quais geralmente toca um sertanejo pela TV, também, não ser tão sozinho.

O silêncio prolongado de vozes e de alguns elementos de cena, sob as mais variadas formas, é muito abundante e acontece de três formas combinadas com a narrativa e a poética do filme, parecendo conferir uma nuance de desolação da situação da personagem e de resignação pela chegada inexorável da monocultura industrial: (i) entre diálogos; (ii) no início e no final das cenas; e (iii) continuamente numa mesma cena. Em qualquer caso, é impossível não lembrar os filmes de Béla Tarr, como *O cavalo de Turim* (2011), do qual parece ser a cópia fiel. A respeito do uso narrativo do silêncio, Costa (2013) já observou se tratar de um recurso não tão novo no cinema brasileiro. O que pode estar havendo é um uso mais habitual no cinema contemporâneo (IKEDA, 2012).

Em relação aos diálogos, qualquer que seja o tipo, pelo menos na primeira parte do filme (campo), é notável a baixa interação entre interlocutores, baixo ritmo de troca de planos e pouca centralidade da voz em relação ao som ambiente. Os diálogos são, em geral, com exceção do trecho citadino, preenchidos com uma frase aqui, outra acolá, predominando sons de insetos e pássaros no BG, quando não o vento. Não há nenhum diálogo em plano/contraplano. Note que em *Boa sorte, meu amor*, filme similar em relação à dinâmica presença/ausência de diálogos, ainda há ao menos uma cena em plano/contraplano. Nas cenas de diálogos de *Rifle*, porém, as personagens geralmente estão sempre em quadro, mormente de perfil. Trata-se de diálogos letárgicos em que o tempo de reação do interlocutor não é o mesmo que vemos normalmente na realidade. Agora, se o objetivo de tal dinâmica é passar a ideia de que no campo as pessoas são sempre quietas, tranquilas, discretas etc., tal estereótipo parece não corresponder à contemporaneidade do campo.

Ainda em relação a vozes, notamos uma dificuldade considerável de inteligibilidade de algumas delas, especialmente de Mariano e Evaristo, mas, às vezes, de Dione também: trata-se de um caso em que provavelmente se misturam o regionalismo e as condições de captação, podendo, ainda, decorrer de mera escolha estética da direção. Para se compreender bem o que

essas personagens falam, é preciso ouvir mais de uma vez e ajustar adequadamente a escuta com equipamentos que provavelmente boa parte das pessoas não tem em casa.

No que se refere aos recursos estilísticos que a poética do filme utiliza, um dos que mais chama a atenção, não pela abundância, mas pela escassez de uso, é a elipse temporal dentro de uma mesma sequência⁸⁹. Existem cenas em *Rifle*, como por exemplo a chegada de Evaristo da viagem (00:26:44-00:27:22) ou a chegada das garotas em casa via ônibus escolar (00:26:44-00:27:22), em que o espectador é obrigado a acompanhar todo o deslocamento das personagens sem cortes e geralmente sem qualquer fala: o tempo da ação fílmica se iguala ao tempo da ação de filmar. Outro momento representativo da escassez de elipses é a longa sequência em *travelling* (00:41:46-00:53:47), em que passeamos diante das personagens como se estivéssemos num vagão de trem apreciando a paisagem lá fora – nem mesmo o ponto no qual Evaristo olha involuntariamente para a câmera foi cortado. Num tipo de cinema em que a pós-produção opera para manter a continuidade e a ilusão, como o descrito por Opolski (2018), esse “descuido” ou ocasionaria a regravação da sequência ou faria com que ela fosse cortada, com algum enchimento para prosseguir depois, mas não parece ser esse tipo de cinema que o filme propõe, pelo menos em boa parte da obra. Um dos poucos momentos de elipse temporal se dá por ocasião do reencontro entre Dione e Vitória na boate: provavelmente os irmãos se falaram e ela pediu a Dione para aguardar lá fora, mas isso faz parte da elipse, pois o filme corta justamente para a espera do homem, quando a irmão chega, logo depois.

Tendo em vista esse cenário, notamos quatro regularidades no filme que nos chamam a atenção:

- A representação sonora hiper-realista do vento do sul e de veículos. Trata-se do filme, em todo o *corpus*, em que mais aparecem veículos, os quais têm o som de motor elevado quase à máxima intensidade. O vento, por seu turno, é persistente e intenso, ainda que a ambiência, às vezes, fique estática;
- Os trechos de silêncio (normalmente de voz ou promovido por meio da derrubada do som predecessor) são de longa duração e de alta repetição, com raros diálogos – e mesmo nesses a interlocução é demorada e, às vezes, quase inexistente;

⁸⁹ Esse recurso é muito utilizado na cinematografia clássica para imprimir ritmo e verossimilhança à narrativa (MARTIN, 2009).

- A existência de dois tipos de diálogos bem marcados, os quais já foram definidos anteriormente: o diálogo unilateral e o diálogo multilateral. Em qualquer caso, a letargia entre as falas é considerável, bem como o tempo de reação à fala do interlocutor; e
- A introdução de música de cerca em trechos dramáticos do filme, a qual se manifesta de forma extradiegética ou diegética subjetiva, conforme o caso.

Começando pela representação sonora hiper-realista, foi necessário⁹⁰ demonstrar não apenas como Dione ou os participantes da cena se comportam em relação aos veículos, mas também contar as aparições (18) de seus mais variados tipos, ora isoladamente, ora em conjunto, a saber: motos, veículos de passeio, caminhonetes, ônibus e tratores ou veículos agrícolas. O tempo total em que veículos ocupam a película é de dezoito minutos e doze segundos (20% de tempo do filme), pouco mais de um curta-metragem – nos padrões da Agência Nacional do Cinema (Ancine) – de som de motor hiper-realista.

Observamos que, no caso da maioria dos veículos, quer estejam em plano próximo, quer não, o volume de som é muito alto em relação ao que o plano da imagem corresponde. Além disso, boa parte dos outros sons do carro é obviamente atenuada pelo som do motor. Esse procedimento é evitado apenas em veículos que não perturbam Dione (ônibus escolares e tratores usados no trabalho). O comportamento do protagonista em relação aos carros acompanha a evolução de seu drama interior. De início, o ataque é episódico, basicamente devido à invasão de estranhos com seus carros para tocar música no mato. Depois, especialmente a partir do trecho em que chegam as colheitadeiras (00:22:40-00:26:43), o comportamento assume o grau de insanidade, porque Dione começa a atacar a esmo com seu rifle os carros que passam na estrada. Obviamente, nesses momentos o filme mostra apenas os carros que o deixam perturbado.

Em relação ao vento do sul, por sua vez, raras são as cenas do campo em que ele não aparece com aquela sonoridade habitual que escutamos ao ser captado com microfones profissionais. A preocupação do diretor não é a de captar eventuais assobios do vento, mas sim o som da massa de ar que impacta a membrana do microfone, som o qual geralmente é atenuado na pós-produção ou mesmo eliminado. O som desse vento chega até nós com uma repetição constante e um volume alto. Em relação ao vento do sul, há dois tipos: o minuano e

⁹⁰ A decupagem completa do filme e a confecção de tabelas indicativas dos achados a seguir mencionados estão disponíveis no Apêndice. Esse trabalho constante do Apêndice é o detalhamento empírico de todos os dados qualitativos e quantitativos utilizados na análise aqui exposta. A consulta desse material é opcional.

o pampeiro. O vento pampeiro tem ímpeto, passa pelos pampas argentinos, chegando ao Rio Grande do Sul pelo sudoeste, e é acompanhado de instabilidade atmosférica e considerável queda de temperatura. Pelas imagens e mesmo pelo som do vento, percebemos que não se trata do pampeiro, pois as roupas das pessoas e a relação dos objetos com o vento (em geral ficam estáticos ou se movem pouco) não correspondem a essas características. O vento minuano, por sua vez, sopra durante o inverno, e ocasionalmente no outono ou na primavera, no sentido oeste (o filme se passa na região de Don Pedrito, fronteira com o Uruguai). É extremamente frio e seco, mais do que o pampeiro, ocorrendo sob a atmosfera límpida. Note que o minuano se origina do pampeiro. Pela localização da ação do filme, poder-se-ia imaginar que se trata do minuano, mas pelas imagens (há um momento em que chove e outro com trovões) parece não ser o caso. Assim, o hiper-realismo se manifesta pelo som, e certa nuance de irrealidade – ou fantasia, para falar como os realizadores – manifesta-se pela imagem, uma vez que a única característica apropriada é a constância: ambos os ventos são persistentes e de repetição igual, quando ocorrem (ESPARTEL, 1947).

Os trechos sem diálogo correspondem a quarenta e oito minutos e dez segundos, ou seja, 55% do filme. Nesses trechos não iremos encontrar, em momento algum, o silêncio total, mas o silêncio relativo a algum elemento sonoro, consistente com a ausência total da voz humana e com a presença de outros elementos sonoros, especialmente o BG, em diferentes níveis de duração, repetição e intensidade, que dão a sensação de silêncio, especialmente quando operados posteriormente a um som hiper-realista, quando volta certa calma. Esses momentos possuem extensa duração silenciosa, mas podem ser perturbados novamente por sons em alto volume, muitos dos quais de representação hiper-realista. Buscamos identificar, em cada trecho decupado, que objeto ou coisa perturba a quietude, quando há (ou seja, o silêncio é somente relativo aos elementos ou coisas que têm certo nível de quietude). Na maioria dos casos, o veículo é o objeto que mais corta esse silêncio, seguido de música e de vento.

Demonstra-se, também, que não há aqui o procedimento designado por Chion (2016) de suspensão do som diegético (sons iniciais presentes que, ao final, desaparecem, mas a imagem permanece), como víamos, por exemplo, em alguns trechos de silêncio de *Boa sorte, meu amor*. Pelo contrário, o som persiste o tempo todo com as imagens, ora correspondendo às fontes, ora não, mas sempre com som. Esse é um importante fator a ser ressaltado porque sugere que o filme busca reiterar o significado de alguns sons que não precisavam necessariamente prosseguir, pois no início já cumpriram seu valor semântico. Exemplo disso

é o vento, que poderia ser parado nos primeiros minutos, mas normalmente prossegue por quase todo o trecho, quando ocorre.

Os diálogos repetem a sistemática de filmes como *Boa sorte, meu amor*, já analisado. Existem 22 diálogos, dos quais 12 são unilaterais e dez, multilaterais. Trechos sem diálogos tomam quarenta e oito minutos e dez segundos (55%) do filme e aqueles com diálogos, quarenta minutos e cinco segundos (45%). Mais uma vez nesse *corpus*, os diálogos unilaterais estão em maioria, embora em termos de tempo de duração os multilaterais se sobressaiam. Um detalhe interessante é que em pouco ou nada os multilaterais se diferenciam, neste filme, dos unilaterais, porque a interação entre interlocutores é pouca, há muito espaço sem fala entre as vozes e nem sempre as personagens reagem em planos diferentes (conversam no mesmo plano). Os diálogos multilaterais só ganham força como tais nas cenas da cidade (segunda parte do filme).

Um dado importante em relação aos diálogos é o fato de, apesar de seus assuntos não serem desenvolvidos nem aprofundados, possuírem uma construção discursiva que permite ao espectador acompanhar o curso da conversa, restando aos trechos sem diálogos o encargo de cuidar da parte essencialmente dramática. Ou seja, as poucas frases trocadas entre Dione e seus interlocutores dão conta basicamente da venda das terras com a consequente perda de emprego, bem como dão conta da apresentação do perfil da personagem (uma pessoa sem laços profundos com uma família ou alguém) aos espectadores. Já os trechos sem diálogos e com extensos momentos de silêncio de voz parecem cuidar do drama psicológico, especialmente da loucura que assoma à cabeça de Dione em sua perseguição a carros, mostrando suas raízes profundas com a vida campestre e a desolação de um pedaço de país. Esses dois elementos juntos demonstram que um filme vococêntrico nem sempre é necessário para a construção de personagens complexas e para dar coesão a uma história.

Em relação à última regularidade desse filme, a música de cerca, a decupagem mostra que ela aparece em ocasiões muito específicas. Na primeira vez, o volume é muito baixo, quase imperceptível, aparecendo por apenas alguns segundos (00:22:22-00:22:28). Nas demais vezes, a música de cerca aumenta o volume, chegando ao máximo nos créditos. Segundo os realizadores, essa música foi composta por meio da captação do som obtido pela fricção da corda do violino com o arame da cerca. Depois, foi aplicado tratamento em estúdio para receber harmonia e textura adequados, bem como mixagem musical. A música parece representar o infortúnio pessoal do protagonista em relação à expulsão do campo, mas também um símbolo que está sempre por trás dos conflitos agrários do país, não apenas no Sul, mas também no Norte e Centro-Oeste: a cerca. Só sabemos que se trata de um som

extraído do arame de uma cerca porque assistimos ao *making-of* da composição e porque os realizadores comentaram sobre a composição nas entrevistas, mas isso não fica claro quando a música é ouvida. Parece uma composição com algum tipo de instrumento, talvez sintético, que desconhecemos.

Diante da demonstração dessas regularidades, selecionamos um trecho representativo para análise, o qual contempla os tópicos ora abordados sobre elas. Trata-se da sequência em 00:41:46-00:53:47, na qual passeamos em um *travelling* horizontal pelas instalações da fazenda onde Dione trabalha. A sequência do *travelling* começa exatamente em 00:42:52, mas antes é precedida pelo desfile de tratores que chegam ao campo escoltados por uma caminhonete (00:41:46), possivelmente a do emissário de Aparício (Raul Silveira), que termina comprando as terras. Dione aprecia a situação. O ponto de escuta de Dione não conseguiria ouvir as máquinas naquele volume, pois a choupana é bem recuada em relação à estrada onde passam as máquinas. O *travelling* da sequência parte de dentro da choupana, onde vemos tralhas penduradas, mas sem ter muita ideia do que são. Ouvimos ainda o som dos motores anteriores (baixo) e vemos, na parede, o reflexo de folhas balançando.

Quando esse som dos motores cessa, aparecem no BG sons de insetos e estalos de objetos, bem como rangidos e alguns passos. O *travelling* continua. Ainda não temos nada a não ser parede. Ouvimos passos (curiosamente, fora de quadro, os passos não entram pela esquerda, mas estão centralizados). Alguém passa em meio corpo na frente da câmera. Parece ser Dione, que atravessa apressado após o desfile de tratores. Em 00:43:15, vemos a namorada de Dione lendo na profundidade do quarto e o sofá puído. Alguns segundos depois, ouvimos, pela direita, vozes indistinguíveis ao longe, vindas de fora da casa, onde a câmera ainda está. A sequência alcança a área externa. Esperaríamos aumento do BG de insetos, mas este se mantém. O som de vento começa. Percebemos que as vozes pertencem a uma mulher falando na penumbra. A câmera passa já ao final – ou seja, é uma personagem que se acusmatiza. A mulher, que notamos ser a esposa de Evaristo, aparece de perfil; depois, sua outra filha aparece coçando o olho. O vento balança as árvores. Evaristo está sentado numa cadeira de praia a fumar. Todos olham na direção direita da lateral. Em 00:44:21, Evaristo olha discretamente para trás para falar algo, possivelmente à filha, e num átimo olha para a câmera (00:44:22). Enfim, o *travelling* alcança Dione, que está sentado de viés para a câmera e de frente para Evaristo. A câmera estaciona em Dione, que mexe a cabeça.

Antes mesmo de confirmarmos que no trecho comentado está presente pelo menos a regularidade mais notável do filme, a longa ausência de diálogos, devemos perguntar: qual o sentido dessa sequência? Isso é verdadeiramente intrigante, porque nela absolutamente nada

acontece, além de ser paradoxal: enquanto Dione passa veloz pelo trecho e alcança seu lugar do lado de fora, o espectador tem de ir lentamente olhando todos os detalhes de parte da casa e de parte do quintal. Nessa trajetória, compreendemos que a namorada de Dione está usando aquele momento para estudar, enquanto os demais ou fazem a cesta ou aguardam o sono. Já Dione deve estar refletindo sobre o que vira: o desfile de tratores.

Ali, naquela posição, ele toma uma decisão: sair dali de arma em punho, atirando em máquinas, porque logo depois ele começa a migração para a cidade e sua jornada de atirador. Além de ser uma sequência típica pela falta de diálogos, ela o é também pelo fato de não promover elipses, nem mesmo quando Evaristo olha para a câmera. É bem possível que a sequência signifique o ponto de virada, pois ali não apenas Dione toma sua decisão, respondendo à provocação de Evaristo (“tu é quem sabe o que vais fazer”), mas também há a consagração do ajuste de rumos de cada personagem: o casal provavelmente se recolherá ao descanso, com eventual indenização pela venda das terras; a namorada de Dione dará prosseguimento aos estudos rumo à cidade, sendo esta a libertação de uma vida que detesta; a outra filha, algo entre uma coisa e outra; e finalmente Dione, que terá o destino que já sabemos. O significado estético é provavelmente o da vida em perspectiva, o que o *travelling* em silêncio de voz, nesse caso, faz muito bem, além de esboçar todo o quadro familiar de uma só vez. Também pode ser o significado de uma vida a ser passada a limpo. Meras hipóteses a respeito de um processo muito semelhante ao presente em obras como as de Béla Tarr, em que o ritmo do filme imita, por assim dizer, o ritmo tedioso da existência com lentidão e silêncios (BENEDYKT, 2016). Por derradeiro, tentar remontar *Rifle* numa dinâmica em que trechos como esse, em que o tempo do filme praticamente se iguala ao tempo natural, são cortados é um exercício interessante para mostrar o quanto o silêncio relativo a algum elemento sonoro ou mesmo absoluto pode contribuir com a narrativa proposta.

Considerando os resultados que obtivemos sobre as regularidades analisadas, é plausível admitir que *Rifle* se trata de um filme que alterna momentos sonoros intensos para significar o drama do protagonista e momentos silenciosos, geralmente de vozes, para significar o quanto aspectos telúricos podem fazer parte da identidade de uma pessoa. De qualquer modo, a maioria das regularidades mostra que a obra segue a linha dos filmes anteriores, de uso parcimonioso de diálogos (não centralidade) e investimento importante nos ganhos narrativos e estéticos do silêncio, principalmente o de voz.

Para fechar a análise de *Rifle*, apresentamos, como é usual, a nossa unidade de análise, relativa à verificação do som como elemento narrativo. De fato, por tudo o que vimos aqui, o som participa de maneira ativa do modo de contar a história. Talvez de todo o *corpus* visto até

este filme, na ordem cronológica, *Rifle* seja o que mais conscientemente faz isso. Primeiro de tudo, o filme atende aos principais critérios de roteiro e de planejamento listados por Paro (2016) para que a narrativa tenha o apoio efetivo do som, e isso é uma condição importante. De fato, como comprovam os depoimentos e a consulta à crítica, o filme foi previamente planejado para cumprir um desenho sonoro não apenas que permitisse transmitir sensações, sentimentos e a descrição de ambiente, o que já faz muito bem, segundo a linha estética que escolheu (geralmente hiper-realista, conforme demonstrado), mas também para contar a história de Dione e sua migração do campo para a cidade. Essa atuação do som faz inclusive a personagem se tornar universal, porque esse tipo de trajetória é muito comum em diferentes lugares do mundo e tem uma tradição muito antiga, geralmente associada a situações de perdas e de exploração.

O som aqui age não apenas de forma simbólica, como, por exemplo, em *Brasil S/A*. A partir dele, podemos compreender o interior de Dione, seus pensamentos e até seu perfil psicológico. O som também conduz a história, especialmente nos momentos em que os diálogos são escassos, pois a atmosfera de ruídos relativos a certos elementos ou de sonoridades próprias dos locais permite vincular a ação das personagens à história. Isso é fácil de notar, por exemplo, quando do encontro entre Mariano e Dione, que culmina na morte daquele em frente a uma árvore. A riqueza narrativa do som é considerável e é tributária de um trabalho rigoroso até mesmo da construção musical, como na colocação do vento e na colocação da música de cerca.

3.6. *Era uma vez Brasília* (Adirley Queirós, 2017)

*Era uma vez Brasília*⁹¹ (Adirley Queirós), lançado em 2017, é um filme de ficção científica que mostra as aventuras, pelo Distrito Federal (DF), de vingadores do *impeachment* da então presidenta Dilma Rousseff. Com base em três personagens principais (vingadores) – Marquim (cadeirante e líder da revolta), WA (cai acidentalmente no Sol Nascente dentro de uma nave espacial) e Andréia (assassina de um homem que a assediou sexualmente) – associados a territórios específicos do DF (Sol Nascente, Ceilândia e Plano Piloto), o filme empreende uma sistemática cacofonia⁹², na qual se destaca o som da morte, interrompida por

⁹¹ Segundo o IMDb, a sinopse é a seguinte: “Uma reflexão distópica sobre o atual [2014] clima político brasileiro a partir da destituição da presidente Dilma Rousseff, por meio de dois personagens renegados [Marquim e Andréia] à espera de redenção na cidade de Brasília” (ERA..., [2017b]).

⁹² Ver, no final do Capítulo 2 (“Terminologias e categorias adotadas com base nos autores revisados”), a estratégia bem conhecida, em cinema, de promover silêncio mediante contrastes sonoros, especialmente do volume (CHION, 2016).

alguns silêncios relativos a esses mesmos elementos cacofônicos, para atacar as instituições e seus representantes.

O filme todo se passa à noite e o som se diversifica basicamente em duas categorias: (i) sons da realidade palpável, às vezes em representação sonora hiper-realista, devido à intensidade e disparidade entre fonte e percepção, como vozes, sons noturnos (latidos, uivos, sopros de vento, ruídos de fundo etc.), sons urbanos (vindos de metrô, veículos de todo tipo, tiros etc.), sons provocados pelas personagens (passos, movimentação de coisas, como cadeira de rodas, respiração, atrito da indumentária com o corpo etc.), silêncios geralmente de voz e outros; e (ii) sons inventados (efeitos sonoros), correspondentes à camada de ficção científica, como microfonia, sons da nave espacial, burburinho de vozes de contato com a Terra ou com o espaço, som do apito inca, sons que trabalham em uma zona de indistinção entre música e efeito sonoro e outros.

O fato de ser uma ficção científica (única do *corpus*) amplia consideravelmente a capacidade inventiva do som no âmbito narrativo e estético, como é comum no gênero (BORDWELL, 2013; MCKEE, 2016). E é o que de fato ocorre, até mais do que em filmes do mesmo gênero, como *Branco sai, preto fica* (2014), do mesmo diretor, *O homem do futuro* (2011), filme de Cláudio Torres, que, aliás, venceu o prêmio de melhor som do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, e *A máquina* (2005), de João Falcão, apenas para nos limitarmos aos mais recentes. De fato, o gênero não apenas impulsiona os sons que ouvimos na realidade palpável, como também cria um universo sonoro geralmente crível no âmbito da história. No caso do filme em apreço, boa parte da sonoridade noturna da periferia do DF é amalgamada a sons de um invasor espacial para suscitar possivelmente não apenas beleza estética, mas também crítica social, como é comum nos filmes de Queirós (NAGIB, 2006).

O filme começa com o encontro entre Marquim e Andréia numa passarela que serve de refúgio para reflexão de Andréia (*point*). Ali, ouvimos alguns sons que serão persistentes em todo o filme, como o som do metrô (ocorre com muita regularidade), sons noturnos em BG, ranger da cadeira de rodas etc. A cena funciona como apresentação de personagens, mas também como explicação sobre o que virá do espaço para a redenção das personagens da trama. Trata-se de uma das poucas cenas com presença de diálogos multilaterais, os quais são raros no filme, que é dominado por sons que não diálogos, como se comprovará adiante.

Ainda na abertura, WA, tripulante da nave espacial que foi preso e enviado para o espaço após uma tentativa de matar Juscelino Kubistchek em 1959, aparece diante do Congresso Nacional ouvindo a locução (voz *over*) da votação do *impeachment*. Vozes *over* (parlamentares, Eduardo Cunha, Dilma e Michel Temer) acontecem durante toda a trama até o

desfecho, determinado pelo ataque final das personagens às personalidades envolvidas com o golpe de Estado de 2014. A voz *over* de Temer se incumbe de explicitar o clímax. Em dado momento, Andréia e Marquim encontram WA, depois que este cai do espaço em Ceilândia, por conta do som inesperado de um tombo da nave contra o chão. Supostos perseguidores do trio são caçados de carro (na ficção, uma nave) pelas ruas de Ceilândia, entre tiros e ruídos de animais como lobos, cães e pássaros em BG. Perto do final, uma luta intergaláctica é organizada, sob a performance musical de uma mulher em um palco. A batalha é interrompida por Marquim, que, a partir dali, assume a liderança do movimento. As personagens são dotadas de um apito que solta um som de ataque a Brasília, para imitar o comportamento de povos originários que faziam guerra por meio de instrumentos musicais (ataques sonoros). Tal suposição é exposta por um dos integrantes da equipe sonora, Guile Martins, em entrevista cedida para esta dissertação. Ele afirma que a inspiração do instrumento vem de povos antigos e que criou o som do apito exatamente com esse objetivo.

O filme termina com o encontro entre as três personagens principais na passarela (*point* de Andréia), precedido por sons espaciais e atravessado pelo som do metrô (recorrente), bem como um som que trabalha em uma zona de indistinção entre música e efeito sonoro. Nos créditos finais ouvimos sirenes, tiros, bombas, helicópteros, crepitação de chamas, vozes de multidão e outros sons, parecendo corresponder a uma guerra instalada no Distrito Federal. Mais além, no final dos créditos, volta o som que trabalha em uma zona de indistinção entre música e efeito sonoro, dando a sensação de música agourenta.

O filme possui alguns sons dominantes, ou seja, sons que predominam durante as sequências⁹³, as quais podem ser alternadas, contínuas ou paralelas, porque a trama gira ora com acontecimentos simultâneos, ora com acontecimentos que não seguem uma narrativa linear. No entanto, quando comparamos as sequências entre si, verificamos que há dois desses sons que são majoritários (maior regularidade de aparição): vozes *over* e *hard effects*, geralmente provenientes de metrô. Ironicamente, não são esses os sons mais frequentes na periferia do DF nem os que a representam, a qual, de modo geral, não é tão barulhenta na vida real como se imagina⁹⁴. Aliás, para que se ouça o som do metrô como ouvimos no filme,

⁹³ A decupagem completa do filme e a confecção de tabelas indicativas dos achados a seguir mencionados estão disponíveis no Apêndice. Esse trabalho constante do Apêndice é o detalhamento empírico de todos os dados qualitativos e quantitativos utilizados na análise aqui exposta. A consulta desse material é opcional.

⁹⁴ A aplicação de legislação contra a perturbação do sossego, no DF, é relativamente mais exitosa do que em outros locais do Brasil. Além disso, a existência de muita vegetação no espaço urbano (barreiras termoacústicas) e de imensas áreas vazias amortece o barulho. Em comparação com Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo, o DF perde em barulho (MONITORAMENTO..., 2018).

dependerá do lugar onde a pessoa está no DF. Também não ouvimos helicópteros a todo instante.

Uma busca a partir de meios tradicionais, como cadernos de cinema em jornais e sites dedicados ao cinema, mostra que o filme teve, em geral, avaliação mediana pela crítica, e boa parte dos textos celebra o trabalho que promove em relação ao som por meio do qual supostamente a periferia aparece. Apesar disso, as avaliações de alguns internautas em sites de crítica de cinema foram baixas. De fato, o IMDb, por exemplo, dá nota 4,9/10 (216 avaliações)⁹⁵, enquanto o Mubi, conhecido *streaming*, avalia com nota 5,3/10 (589 avaliações)⁹⁶. Ivone Pinto (2017), por exemplo, da Abraccine, aponta dificuldades de entender o enredo, devido à confusão de tempos cronológicos, e afirma que a pretensão de matar JK não se harmoniza com a de exterminar Temer, concluindo que o “recurso que tem sido o grande aliado dos filmes de pouco dinheiro, é o som. No caso [de] *Era uma vez...* [...] o som, mais do que as imagens, faz a narrativa, mas não resolve a inconsistência das ideias”. Em outra crítica, Duque (2017) concorda com Ivone ao afirmar que, de fato, há muitas cenas gratuitas, com o objetivo de preencher a duração da obra, mas há outras “incrivelmente icônicas”, como a do churrasco dentro de uma nave, e o próprio som, o qual é, nas palavras do diretor, “um ato político. Tem a potência sonora de descrever o espaço e a geografia. Está ao redor da sala inteira. Filme de baixo orçamento acontece todo pelo desenho sonoro”. Em uma última crítica aqui comentada, Moraes (2017) destaca muito os aspectos sonoros do filme, a ponto de não se ater à narrativa, evidenciando muito também o aspecto estético, o que mostra, indiretamente, concordância com as duas críticas anteriores, quando afirmam que o filme se apoia no som como, por assim dizer, um arrimo narrativo: “Os ruídos dizem tudo em boa parte de ‘Era uma Vez Brasília’, terceiro longa de Adirley Queirós”.

Além de o uso do som ser um recurso deliberado para fazer o filme caminhar, inclusive de modo metalinguístico (som da morte), é possível perceber sua nuança panfletária, a qual normalmente é potencializada pelo som, como notamos em passeatas com megafones, trios elétricos em eventos políticos e sociais, gritos e vozes nos discursos em eventos de todo tipo, ouvidos a quilômetros de distância. No caso do filme, o panfleto decorre do uso regular da voz *over*, quer do adversário, quer do aliado, para explicar o que a narrativa não parece conseguir. Embora de gêneros diferentes ou para outros propósitos, filmes como *Estômago*

⁹⁵ A página para o filme *Era uma Vez Brasília* no IMDb está disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt7173890/>. Acesso em: 17 abr. 2023.

⁹⁶ A página para o filme *Era uma Vez Brasília* no Mubi está disponível em: <https://mubi.com/pt/films/era-uma-vez-brasil>. Acesso em: 17 abr. 2023.

(2007), de Marcos Jorge, ou *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans (filme esse participante do FBCB de 2017), fazem exatamente o mesmo. A propósito, além do prêmio de melhor som no FBCB, *Era uma vez Brasília* foi contemplado com o prêmio de menção especial do Festival de Locarno.

A equipe de som do filme é integrada por Francisco Craesmeyer e Elder Patrick (som), Guile Martins (edição de som), Daniel Turine (finalização de som) e Fernando Henna (mixagem). Em entrevista cedida para esta dissertação, Guile Martins explica que não é um profissional que gosta de “mexer muito no som direto” durante o processo de pós-produção. No caso do filme em análise, ele buscou manter o som típico das locações, como, por exemplo, no ambiente da passarela (*point* de Andréia). Mas manter não significa não destruir: tudo pode ser desfeito e reconstruído, para se aproximar do ambiente real. Parece que essa correção que ele próprio faz em sua fala explica a clareza dos poucos diálogos que ouvimos em ambientes próximos dos quais há muitos ruídos. Para ele, há um som certo para cada cena e, para que se alcance isso, é preciso experimentar na pós-produção para preencher a cena em questão. O fato é que, em resumo, ele busca utilizar sons que capta diretamente, ainda que não exatamente no momento de filmagem. Ele ressalta também que é importante “escolher o que vai ter um destaque na história” em matéria de som e, ainda, onde “não haverá som”. De fato, essas escolhas são evidentes, pois existem longos momentos de silêncios relativos a algum elemento sonoro, bem como sons predominantes em todo o filme, como já foi dito anteriormente. Há, ainda, um som dominante por sequência ou cena. Martins acrescenta que o processo de composição sonora foi todo experimental, até mesmo a mixagem, a qual não se limitou a um polimento sonoro, mas foi também uma proposta, inclusive com criação de novos sons. Quando questionado sobre os uivos existentes em algumas cenas noturnas, o editor de som afirma que o diretor costumava ouvir pessoas uivando em Ceilândia, por isso acrescentou esses sons (uivos humanos). Daniel Turini, outro entrevistado, reforça o fato de que o som é “o espaço primordial” da ficção científica, sendo, pois, o filme operado em um regime que apenas corrobora a constatação. Tal afirmação, porém, é posta à prova a seguir, quando nos debruçamos sobre as regularidades do filme, as quais desafiam o propósito sonoro no código linguístico escolhido para o filme.

Adirley Queirós é, possivelmente, talvez atrás de Kleber Mendonça Filho, um dos diretores que mais analisa seus próprios filmes por meio de entrevistas e depoimentos. Portanto, não é difícil achar impressões que ele tem sobre a obra, diferentemente de quase todos os outros diretores dos filmes deste *corpus*. Em uma delas, talvez a mais sucinta, o diretor discorre com mais vigor sobre a natureza de *Era uma vez Brasília*. Trata-se de uma

participação no evento Fronteira Festival (COMENTÁRIOS..., 2018). Para ele, o filme decorre de um acompanhamento feito, durante cerca de seis meses, de todo o processo de golpe de Estado e se propõe a contar essa história a partir de “um espaço periférico”. O filme é compreendido do lado dos perdedores, doravante imobilizados, daí os espaços semelhantes a prisões (carros, nave espacial, passarela, grades etc.). Ele informa que o filme não tem uma linha narrativa e, em sua visão, é um documentário (“etnografia da ficção”). “Se o filme tem um roteiro, então é melhor fazer um livro, e não um filme”, afirma. *Era uma vez Brasília* abandona a narrativa e o conteúdo para investir na forma, na estética, explica o diretor, que pouco se importa com contexto. Sobre o som, nenhuma palavra explícita, assim como em quase todos os seus depoimentos (COMENTÁRIOS..., 2018).

A primeira coisa que nos chama a atenção no filme é que há cenas inteiras, e até sequências, nas quais absolutamente nada acontece em termos narrativos, a não ser a performance sonora, geralmente do ambiente em torno da personagem. Esse estado cacofônico vai desde cacoetes sonoros, como o hábito de, logo após o corte, alguém acender o cigarro e ouvirmos o som do isqueiro ou mesmo uma explosão, à passagem repetitiva do metrô em todo o filme, com as personagens simplesmente paradas a ouvir o som diegético. Como foi dito antes, o filme é dividido em sequências que permitem organizar a coleção de sons que ocupa cada uma delas. Além disso, tais sequências favorecem a compreensão linear do filme, que acontece em ordem truncada, porque quando elas são definidas fica mais fácil de observar que se trata de um filme relativamente simples, que se resume da seguinte maneira, em relação à ordem dos acontecimentos: (i) acontece um golpe de Estado no Brasil; (ii) três personagens principais (WA, Marquim e Andréia) se encontram e formam um pequeno exército; e (iii) as instituições e personalidades do poder são atacadas em uma revolta. Essas três etapas são repletas de persistentes sons que podem ser resumidos, embora obviamente variem em intensidade e textura, aos seguintes: (i) *hard effects* de máquinas (metrô, naves ou carros, helicópteros, armas etc.); (ii) ruídos de várias naturezas, ora em primeiro plano, ora em BG (passos, sons de insetos, latidos, uivos, aves agourentas, crepitação etc.); (iii) vozes (burburinhos, raros diálogos, vozes indistinguíveis de multidões, muitas vozes *over* e *off*); (iv) efeitos sonoros associados a transmissões e à manipulação de naves (na verdade, uma lata velha na forma de um carro); (v) música diegética ativada por personagens, como *Leva eu sodade* (Nilo Amaro); e (vi) algo que trabalha em uma zona de indistinção entre música e efeito sonoro. Note que esses sons algumas vezes trabalham em regime sonoro hiper-realista, quer pela intensidade, quer pela posição da fonte (às vezes a

fonte está na mais longínqua profundidade de campo e ouvimos o som como se a fonte estivesse em primeiro plano).

De fato, na sequência “passarela de Andréia” (1ª sequência de 11), há sete momentos em que WA, Andréia e Marquim, ora sozinhos, ora com ao menos um deles, aparecem no local, e nessas aparições ouvimos quase sempre o ruído do metrô, porque a passarela é uma passagem de nível em relação ao trilho. Nos primeiros momentos há diálogos, depois meras reflexões (o lugar é um *point* em que as personagens apenas ficam ouvindo o som diegético) e, finalmente, a audição da voz *over* de Michel Temer, na parte final, na qual a tela negra de encerramento do filme segue e ouvimos uma cacofonia formada por explosões e vários outros sons de guerra (crepitação, ambulância, carro-patrolha, vozes, tiros etc.), como já comentado anteriormente. Mais para o final, ainda, aparecem sons de helicóptero e latidos.

Na sequência “apresentação de WA” (2ª), a personagem aparece acendendo um cigarro, em plano perfil, com a cúpula do edifício da Câmara dos Deputados na profundidade de campo. Ouvimos som de veículos que passam ao fundo e ruído do isqueiro. O volume do som dos veículos, que passam em sequência, é muito alto, e só quando cessa é que ouvimos as baforadas de WA. Ele, a seguir, toma uma arma feita de material de borracha e a aponta para a Câmara dos Deputados. Ouvimos o som da manipulação. Ouvimos um tiro que sai dessa arma. Logo depois, sons de pássaros de rapina. WA deixa o quadro. Ficamos a ouvir pássaros que soltam som fora de quadro. Só depois ouvimos passos, provavelmente de WA correndo.

Em “vozes do *impeachment* de Dilma Roussef” (3ª sequência), inaugura-se a longa sucessão de vozes *over* e de vozes *off* do filme. Na primeira parte da sequência, a cúpula em profundidade de campo é focada (estava desfocada). Breve silêncio de elementos de cena. Passamos a ouvir, em voz *over*, parte do discurso da então presidenta Dilma Roussef perante o Senado Federal. Note que se o diretor desejava que a voz de Dilma viesse da edificação, focou a Casa errada, pois ela discursou perante o Congresso Nacional, logo, no plenário do Senado, que é a cúpula ao lado. Enquanto ouvimos a voz, não ouvimos mais nada. WA passa correndo em frente à câmera, segue tela preta, depois os créditos iniciais. A voz segue, e, logo após o título, o filme corta para uma cena em que WA aparece de costas, dentro de sua nave espacial, na qual ouvimos um longo espetáculo de barulhos para corresponder ao que acreditamos ser uma nave formada por lataria velha. Na segunda parte, vemos e ouvimos um helicóptero. Volta a narrativa do *impeachment*. Note que essa cena é o ponto de vista de WA da nave, ouvindo e vendo os acontecimentos a partir dela (na cena anterior, ele primeiro ouve, fora de quadro, o *off* do helicóptero sobrevoando a região). O filme não é linear. Tanto que a locução de Dilma que precede a que ocorre na cena atual já é o momento da defesa, enquanto

a dessa cena é a votação de admissão do processo de *impeachment*. Ou seja, em termos cronológicos (lineares), essa cena deveria vir antes. São várias vozes *over* que se seguem, correspondentes à votação na Câmara dos Deputados, sob a presidência de Eduardo Cunha. Enquanto as vozes ecoam, ouvimos, já no solo, som de patrulhas. Depois que a cena corta para Marquim, absolutamente nada acontece a não ser as vozes e o barulho do helicóptero.

A sequência que designamos “nave de WA” (4ª) é possivelmente a passagem que poderíamos chamar de memorável, devido às situações inusitadas: WA faz, na nave, tudo o que se faz normalmente em solo terrestre. A nave está parada. Pancillax está de arma em punho. Ouvimos uma música *rap* e vemos, na profundidade de campo, pessoas caminhando. Em outra cena, WA aparece de arma em punho, a mesma que ele próprio usou no início do filme e que Pancillax usava. Ouvimos uma polifonia, senão uma cacofonia: sons que trabalham em uma zona de indistinção entre música e efeito sonoro, burburinhos de transmissão, som de balanço da nave e de manipulação de objetos e até cães latindo. O latido desses cães está reverberado. O banco da nave atual está em um trilho, cujo ruído podemos ouvir. O vai e vem de WA nesse trilho, ora para o fundo da nave, ora para o volante, tem um compasso com o som ambiente, pontuado por um som que trabalha em uma zona de indistinção entre música e efeito sonoro (como se fosse tambores). Nessa sequência, a não ser pelos movimentos limitados de WA e o *off*, nada acontece, sem contar, também, a cacofonia do ambiente. Algum tempo depois, WA reaparece em cena. O ambiente sonoro é o mesmo, a diferença é a posição da câmera: antes estava da dianteira para a traseira, e agora isso se inverteu. WA faz exercícios em algumas posições no limitado espaço da nave, depois ataca com as mãos o retrato de JK, tentando vazar os seus olhos. Dá vários murros na carroceria da aeronave. Ouvimos o som de cada um deles. Depois, WA aparece fumando e pilotando a nave. Os sons agora parecem menos cacofônicos do que na parte anterior, talvez pelo fato de a nave ter ganhado algum rumo. Ouvimos um som parecido com o do interior de um fusca misturado com o som de geringonça. Na cena seguinte, WA está diante de uma churrasqueira. Ouvimos WA cuspir cachaça no fogo. Também ouvimos o som do ventilador. Sons pontuais também aparecem (ruído de grilo). WA começa a manipular objetos: abana o fogo com um papel e põe carne para assar (contrafilé). Ouvimos claramente o barulho do sal grosso. A cena se demora em todo o trabalho de preparar e assar a carne. Após a refeição, o filme corta para uma cena na qual WA manipula seringas de insulina. Ouvimos os objetos sendo mexidos, como pegar a seringa na caixa, uma seringa encostando na outra etc. Corta para uma cena em

que WA ouve uma música diegética (00:39:26), *Leva eu sodade*⁹⁷. Depois, enquanto ele cochila, ouvimos um apito, ruído de grades se movimentando e outros sons, como o de seu próprio arquejo. Entretanto, nada acontece.

Na sequência “prisioneiros no metrô” (5^a), percebemos acontecer o que reiteramos nessa análise: há uma profusão de cenas que simplesmente sucedem para ser “ouvidas”. Ou, para falar como a crítica, preencher o tempo. Essa sequência de prisioneiros, que acontece duas vezes no filme, só serve para mostrar o transporte desses detentos e soar o ruído do metrô e alguns outros ruídos associados, referentes à saída das pessoas. Do ponto de vista narrativo, uma das cenas parece relacionar-se com o transporte de Corina, prisioneira citada por Andréia, e ligar-se a outra cena que corta para uma externa, na passarela de Andréia, em que vemos o trem passar. Portanto, são passagens simbólicas. Algo parecido acontece com a sequência seguinte, “desmanche do Sol Nascente” (6^a): em meio a uma profusão de sons (crepitação de chamas, latidos, transmissões, veículos etc.), a cena se presta para anunciar a queda da nave de WA e sua chegada à Terra (essa cena, se o filme fosse linear, deveria ser a primeira).

Nos momentos em que o filme ganha algum sentido narrativo – e este sentido, evidentemente, não parece ser objeto do código estabelecido para o filme – ainda assim os diálogos são escassos e o ambiente sonoro ajuda muito pouco na narrativa, a não ser a montar o ambiente de ficção científica, para permitir possivelmente o resultado político e sensorial ao final da obra. De fato, a sequência seguinte, “Andréia em casa” (7^a), composta por dois momentos, conta um pouco da história dessa personagem e sobre o seu perfil. Na cena, ouvimos a chegada de uma patrulha que faz a vigilância da mulher enquanto cumpridora de pena por assassinato. Também vemos que ela tem três filhos: dois deles pisam pelo corredor do cortiço, e ouvimos suas vozes em interação com a mãe. O terceiro filho é um adolescente que está lavando pratos. O som é bastante adequado às fontes e à cena, exceto o do metrô, que passa na profundidade de campo e parece estar a passar dentro da habitação. A cena é um recorte do cotidiano de Andréia, que foi mãe muito jovem e se recente das dificuldades de cuidar dos filhos quando estava presa.

A sequência “quarto de Marquim” (8^a) desenha-se de modo similar a outras que já vimos, em que as personagens não fazem nada a não ser barulho e ouvem sons do entorno. O

⁹⁷ O filme não credita a música: enquanto a ouvimos, o BG permanece, sendo o som do ventilador o mais proeminente. Aparentemente, quem a performa se trata do grupo Nilo Amaro e seus cantores de ébano (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vzly4ca1zIs>. Acesso em: 18 abr. 2023), mas também pode se tratar de *Os uirapurus* (Disponível em: <https://youtu.be/wB-sOHD3ljM>. Acesso em: 18 abr. 2023).

som em questão corresponde a ruído de celas. Também aparecem ruídos de helicóptero, locução de TV e uma música rápida em BG. Uma sombra toma o quarto. Quando passa, volta o som de helicóptero. No DF, acontece muito de haver patrulhamento por helicóptero, e é possível que seja esse o caso aqui. Esse som se dá inteiramente fora de quadro, naturalmente. Sombra novamente. Tudo escuro. Pode ser a ronda do helicóptero. Latidos. Corta para uma cama embutida, em forma de grade. Novamente, ouve-se a locução de TV. Som de movimento de Marquim com a cadeira de rodas. Ele desarma a cama e a estende. Ouvimos o ruído das ferragens. Cães ladram em BG. Às vezes, ouvimos estrondos. Roupas de cama são jogadas sobre ela, e escutamos o ruído correspondente. Marquim sai da cadeira e se senta na cama. Ouvimos o tombo. Ele se deita. O quarto fica em lusco-fusco. Continuamos a escutar sons de celas. Eventualmente, há sons de veículos em BG. Adentra, de repente, uma voz. Trata-se do adiantamento sonoro (antecipação) da sequência seguinte, “show de *rap*” (9^a), que parece fazer referência a *Branco sai, preto fica*, filme no qual o mesmo ator que faz Marquim atua como sobrevivente de uma chacina ocorrida num show parecido. Isso contraria a fala do diretor, que afirma que um filme não tem nada a ver com o outro (COMENTÁRIOS..., 2018). Nessa sequência, a música assume o ambiente por um bom tempo, até que, no final da cena, seu volume é diminuído e começamos a ouvir sons de celas, enquanto vemos parte do corpo de Marquim.

As duas últimas sequências, “chamado para a guerra” (10^a) e “sequência final” (11^a), encaminham o desfecho da história. A primeira, “chamado para a guerra”, trata-se de uma sucessão de acontecimentos que culmina com uma performance de luta interrompida por Marquim. Na primeira cena desta sequência, Marquim está parado num túnel. Ouvimos inicialmente um ruído em BG (provavelmente um dos poucos momentos mais silenciosos do filme). Depois, Marquim toca o som da morte através do apito em forma de caveira. O som é grave. Ele está chamando pessoas, as quais assomam ao fundo. Ouvimos insetos em BG. Os passos na profundidade de campo são ouvidos. Quando as pessoas começam a se aproximar do túnel, ouvimos um som alto e grave, como se fosse o de um trem, justamente, num túnel: é Marquim assoprando novamente o apito. Esse som não impede outros menores, como o de passos. O som de movimentação das pessoas aumenta com a aproximação, enquanto ouvimos o som da morte. Há um som entre música e efeito sonoro misturado ao som da morte. Marquim se vira e segue com as pessoas. Quando ele começa a ir em direção à saída de quadro, ouvimos o som da cadeira de rodas devidamente reverberado. Corta para a próxima cena. Estamos em um espaço onde há uma espécie de palco. Parece um lugar abandonado que serviu de arena para shows. Ouvimos uma locução vinda de uma mulher que está em cima da

grade, no alto. Ouvimos também carros passando na profundidade de campo, e eles vão chegando à cena. Marquim está no meio dessas grades, centralizado. Os carros, cada vez mais barulhentos, vão chegando. A mulher continua no microfone com a transmissão. Os carros aceleram cada vez mais enquanto estacionam. Há um introito feito por um rufar de tambores: lutadores vão entrando na parte de baixo da arena, em cujo topo se encontra a mulher de microfone. Enquanto os tambores rufam, cada guerreiro faz uma performance ridícula. Marquim está de lado observando. Alguns dão um soco no solo. Ouvimos os movimentos e eventuais ruídos que fazem em seus gestos enquanto os tambores continuam a rufar. Também escutamos eventualmente gritos desses guerreiros em sua *mise-en-scène*. Cães são ouvidos em BG, e cada som realizado pelos guerreiros é reverberado. Alguns deles ensaiam breve luta de demonstração. Quando falam algo, é em idioma desconhecido. A apresentação não parece ter sido ensaiada. Depois que cada guerreiro se apresenta, a mulher se levanta em seu palco. Ouvimos o beijo que solta para os guerreiros, e ela dá boas-vindas a eles. É o 27º Torneio Intergaláctico da Ceilândia. Algum tempo depois, Marquim manda a todos descansar. Ouvimos a corrente da mulher balançando. Som de vento e de roca. Nada acontece. Marquim faz um discurso. Insetos discretamente sonorizam em BG. Há um momento em que a voz não parece sair da boca de Marquim, que está imóvel, mas de um *off*. Logo após isso, aquele som sinistro, entre música e efeito sonoro, aparece. Ouvimos o motor de um carro sendo acionado.

Em “sequência final”, Marquim fuma em um carro em movimento. Além do motor da geringonça, ouvimos uma composição sonora difícil de distinguir (parece água borbulhando). Há, também, som de ferragens e de transmissão. Marquim empreende uma transmissão com um fone: “oi”, ele se comunica com Pancillax. Acontece que Pancillax está no mesmo carro, na traseira. Quem dirige é WA. Corta para o mesmo local, com Marquim de capacete. Som de vibração de lataria. Marquim recomeça a transmissão. Quem fala agora é WA, explicando sobre os planos. Corta para uma rua do Sol Nascente. Um carro dobra a esquina e se aproxima. Ouvimos latidos. Marquim começa a falar (*off*). Depois do diálogo *off*, escutamos adicionalmente uivos. O carro estaciona. Ouvimos o motor e latidos. Corta para o interior do carro, onde se encontram as personagens do filme. Nada acontece a não ser a movimentação de WA, Marquim e Pancillax no veículo (Andréia está fora de quadro). O carro arranca. Pelo formato da nave (carro) e pelas personagens, bem como pela locação que o veículo percorre, percebemos que o filme está a voltar ao começo – ou seja, àqueles primeiros 15 minutos nos quais, em algum momento, WA aparece conversando com Pancillax, e este pergunta qual o planeta de WA. Andréia passa a arma para Pancillax. Corta para uma cena em que ouvimos uma voz *over* diegética. É o pronunciamento de Michel Temer. Enquanto a voz segue,

ouvimos ruídos de fundo. As personagens ouvem o pronunciamento. Corta para as personagens no terreno baldio do Sol Nascente, o mesmo visto antes, de desmonte de carros, onde a nave de Marquim havia caído. A voz de Temer continua. WA atira num carro, que explode e pega fogo. Latidos. Crepitação de chamas. Som de vidro partindo. Os quatro ficam apreciando o consumo do carro pelas chamas. É possível que o veículo seja aquele que foi perseguido. Mais latidos. Começamos a ouvir o som da morte, uma antecipação da cena seguinte. Corta para Marquim apitando. Pancillax segue apitando, depois outro, e assim por diante, com todos os lutadores em coro (som da morte). O som é uma mistura, e, às vezes, alternância, de gritos sombrios com buzina de navio. Cada pessoa que está em primeiro plano tem também o som do apito intensificado. Corta para um plano conjunto com todos apitando. Corta para o alvo, o Congresso Nacional.

Além da cacofonia presente nessas sequências e da profusão sonora demonstrada na necessidade de se detalhar cada som, conforme os parágrafos precedentes, muito mais do que em outros filmes desse *corpus*, há que se notar em *Era uma vez Brasília* a existência de nada menos que dez passagens de metrô, que tomam um tempo considerável e geralmente perturbam as personagens, que, normalmente, ficam paradas a apreciar o som da máquina, sobretudo Andréia. Quando o espectador assiste a um filme como esse de maneira desinteressada, ou seja, sem qualquer fim analítico, é possível que não perceba o império sonoro do metrô na obra. Mas quando o analista mede e faz os quantitativos, verifica que o filme é, em parte, feito por passagens de metrô e, com menos intensidade, de helicópteros. Além dessa característica, mesmo para o espectador desatento é fácil de perceber a falta de diálogos: quando não há voz *over* ou *off*, as pessoas praticamente ficam em silêncio, sem fazer nada a não ser barulho, como já foi dito.

Diante desses aspectos, notamos três regularidades no filme que nos chamam a atenção:

- Os sons estão no filme apenas por serem sons, ou seja, todas as sequências são povoadas ou enchidas de cacofonia e profusão sonora, durante as quais as personagens ou ficam paradas escutando ou agindo para promover barulho;
- O filme tem pouquíssimos diálogos multilaterais. Em lugar disso, o som de cena toma conta; e
- O som dominante e mais lembrado é o do metrô, que fica o tempo todo para um lado e para o outro nas diferentes localidades em que o filme acontece, ocupando o papel quer no quadro, quer fora dele.

Começando com a primeira regularidade, o filme, como vimos anteriormente, divide-se em exatas 11 sequências, cuja análise leva à conclusão de que se constituem todas de dois momentos que coexistem. Esses momentos têm seu ambiente preenchido pela direção com sons que tentam ora simular uma situação própria do filme – a existência de um tripulante de outro planeta com suas naves espaciais (WA, a personagem que originalmente foi designada para matar JK e que termina atacando Michel Temer e sua turma) –, ora a realidade tal como a percebemos, com alguns trechos em regime sonoro hiper-realista, especialmente quando se trata de máquinas se movendo de um lado para o outro. Os dois momentos, juntos, estabelecem uma ficção científica em cujo universo devemos acreditar. Em qualquer caso, o que percebemos é uma cacofonia provocada pelas personagens ou pelas estruturas presentes no universo, as quais têm mais primazia do que as próprias personagens. Por exemplo, em “passarela de Andréia”, local onde o filme começa e termina, as personagens ficam paradas em frente à passarela ou imóveis na estrutura de aço, ouvindo vozes ou sons de metrô, helicópteros e ruídos de guerra (estrondos, explosões etc.), exceto nos momentos raros de diálogos. Apenas essa sequência conta com vinte minutos e cinquenta e um segundos de filme, ou seja, 21,5% da película é dedicado a uma passarela na qual as personagens não agem, mas ficam como “quadros”, ouvindo o som do entorno. As poucas sequências, dentre essas 11, em que começamos a ver esboçada uma história⁹⁸ são “Andréia em casa”, quando sabemos mais sobre Andréia e seus objetivos, e “Sequência final”, quando as personagens se mobilizam para concluir a narrativa. Outras como “Prisioneiros no metrô”, “Nave de W4” etc. funcionam como a mais pura *mise-en-scène* de parafernalias misturada ou alternada com vozes *over* e *off*.

Em relação à segunda regularidade, ausência de diálogos multilaterais, demonstrou-se que o filme possui 21 diálogos. Desses, apenas nove são diálogos efetivos, realizados entre duas pessoas ou mais para estabelecer uma conversa (diálogos multilaterais). Ainda assim, em muitos deles as pessoas demoram a interagir ou mesmo não respondem à interação, como é o caso dos diálogos entre Adriana e Marquim e entre WA e Adriana, nos quais ou a interação é lenta ou não há resposta à pergunta que o outro faz. O restante (12 ou 57% dos diálogos) limita-se a diálogos unilaterais, todos compostos por vozes *over* ou *off*, nos quais as personagens apenas escutam as vozes ou nós tratamos de escutá-las.

⁹⁸ Evidentemente que o fato de não haver propriamente uma história é uma escolha do filme, e não é mesmo necessário existir, no âmbito do código instaurado pela direção. Mas esse fato não impede a constatação.

O diálogo multilateral mais longo (quatro minutos e cinquenta segundos) se dá logo no começo do filme, o qual é brevemente interrompido pela cena de passagem de um metrô da linha Samambaia, cujo objetivo é desconhecido, a não ser o de dar repouso entre as cenas de diálogos ou simplesmente mostrar o som do metrô. Marquim pede um cigarro e o faz respeitosamente, temendo que Andréia entenda ser um assédio. Comenta sobre o frio. Marquim afirma que vai até ali todo dia. Um e outro comentam que veem coisas através da passarela que ninguém acredita. Andréia, então, conta a sua história: foi presa após assassinar um homem com um taco de sinuca em reação ao fato de o homem ter passado a mão em suas nádegas. O diálogo é interrompido pelo som de metrô, o que marca a passagem de assunto, pois é quando Andréia faz referência a uma pessoa chamada Corina, que teria matado um político conhecido. Os detalhes do assassinato são narrados por Andréia. O diálogo é novamente cortado pela presença e som do metrô, o que mais uma vez marca mudança de assunto, que é quando Andréia relata a existência de um guerreiro intergaláctico (WA). Já o diálogo unilateral mais extenso (quatro minutos e trinta segundos) se trata das vozes *over* da votação de admissão do *impeachment* de Dilma. Parlamentares da Câmara dos Deputados discursam e declaram seu voto. Nessa narração, todos dizem sim e normalmente são parlamentares da bancada do Paraná.

O filme possui catorze minutos de diálogos multilaterais e dezessete minutos e quarenta e três segundos de diálogos unilaterais (praticamente vozes *over* ou *off*). Consequentemente, menos de um terço do filme corresponde a vozes humanas, sendo o restante silêncio relativo a outro elemento sonoro (ausência de vozes, tendo como som o ambiente). Considerando que somente os multilaterais contam como diálogos efetivos, mais de 80% do filme é composto por som não vocálico. O fato é que está comprovado, pois, que se trata de um filme repleto de sons que não vozes.

Por fim, quanto à terceira regularidade, é notável como o som do metrô, mais até do que as imagens, domina o filme de Adirley Queirós. Parece uma obsessão sonora. Como dissemos, há nada menos do que dez passagens de metrô, fora as passagens instantâneas (quando passa muito rápido ou se confunde com outros sons e não pode ser contabilizado com precisão): (i) linha Samambaia (00:03:11); (ii) transportando presos (00:11:57); (iii) passando enquanto Marquim olha através da passarela de Andréia (00:28:28); (iv) passando na profundidade de campo, perto do desmanche do Sol Nascente (00:50:10); (v) tendo Andréia como passageira (00:51:31); (vi) enquanto WA aprecia o som na passarela de Andréia (00:52:09); (vii) passando em frente à casa de Andréia (00:56:06); (viii) exibindo presos na plataforma (01:02:24); (ix) passando ao fundo da passarela de Andréia (01:04:17); e (x)

passando em frente à passarela de Andréia (01:30:14). Isso corresponde a ao menos sete minutos de passagens de metrô, na maioria das vezes como interlúdio entre cenas sem qualquer sentido narrativo claro. Quando assistimos ao filme muitas vezes, percebemos que aquele mesmo metrô que passava numa cena lá atrás é o que passa agora, porque o filme não segue uma linha cronológica, mas num primeiro momento fica sem sentido a não ser o estético.

Diante da demonstração dessas regularidades, selecionamos um trecho representativo para análise, o qual contempla os tópicos ora abordados. Trata-se de um momento no qual WA pilota sua nave até o instante em que ouve vozes do *impeachment* (00:18:48-00:28:22).

WA está com a mesma arma com a qual o vimos em sua primeira aparição. Sons não identificados (veículos e objetos viajando em torno da nave de WA? Latidos reverberados?), ao que parece do espaço sideral, misturados a sons similares ao de soldagem rasgam o ambiente. Presume-se que a nave esteja vagando no espaço sideral e que em torno dela passem objetos de alta velocidade. Pelo menos é essa a sensação que os sons causam. A nave continua balançando. Ouvimos aquele som parecido com um latido reverberado. WA puxa o fone. Atrás da personagem, vemos um desenho da figura de JK e imediatamente associamos a uma das sinopses do filme, segundo a qual WA foi contratado para matá-lo. Na cena seguinte, percebemos um ventilador, que ouvimos bem. A “música” dos tambores, em BG, continua, mas com outra textura. WA agora aparece dormindo. Um som difícil de compreender aparece. Parece uma conversa entre alienígenas. Há burburinhos de transmissão ao fundo. Quando ouvimos um ruído de rádio, WA pega o aparelho e começa a falar. O contato não é promissor, pois a personagem parece ouvir somente uma linha cruzada, além de ruídos. Corta para WA acendendo um cigarro. Ouvimos “tic”. Passamos a ouvir uma voz *over* de um locutor de rádio. Locução muito antiga. Trata-se provavelmente da inauguração de Brasília⁹⁹, porque contígua à locução segue um discurso de JK. Essa narração é cortada por ruído de cena muito intenso. Há um momento em que não conseguimos ouvir o discurso. Enquanto JK fala, a cacofonia de costume (ranger de algo com textura metálica, tombos, ruídos isolados reverberados, chiados e, até, ao que parece, latidos) continua alta e em bom som. Corta para WA acendendo o isqueiro (trata-se de um pequeno maçarico). Depois, ele pega a arma e aponta para a foto de JK. WA retorna ao banco da nave e fica deslizando no trilho. Começa a fazer musculação nas grades. Ouvimos o atrito de sua indumentária de borracha e, às vezes, sons não vocálicos. O som predominante agora é o ranger de alguma coisa. WA faz exercícios

⁹⁹ Trata-se da transmissão feita pela Rádio Nacional AM Brasília 980 em 21 de abril de 1960.

em algumas posições no limitado espaço da nave. Depois ataca com as mãos o retrato de JK, tentando vazar os seus olhos. Dá vários murros na carroceria da aeronave. Ouvimos o som de cada um deles. Observe que várias ações da personagem dentro da nave parecem ser realizadas apenas para fazer ruído, porque não cumprem um objetivo de cena em uma primeira interpretação. Também é possível que sirvam para objetivos retóricos (ironia, parábola, alegoria etc.). Como não houve roteiro, pode-se admitir a hipótese de que o diretor tenha mandado o ator fazer esses movimentos no exato momento em que a filmagem acontecia. Ouvimos o som de um helicóptero fora de quadro. WA parece olhar por uma espécie de visor da nave, no chão, quando ouvimos vozes de torcidas, som de helicóptero e uma voz mais definida. Corta para a cena externa de um helicóptero. Percebemos que WA estava a ouvir e a olhar, de cima, o que acontecia durante a votação do *impeachment* de Dilma. O que nos perguntamos nessa sequência é: se até ali a nave estava relativamente bem, permitindo até que WA pudesse ouvir a sessão de *impeachment*, por que mais adiante a nave cai de repente na periferia?¹⁰⁰

Considerando os resultados que obtivemos sobre as regularidades analisadas, é razoável admitir que *Era uma vez Brasília* é uma ficção científica que explora, em caráter supérfluo, os sons do universo que constitui. Percebemos que as personagens vagam de uma cena a outra sem uma lógica bem definida e com algumas incoerências em relação ao próprio gênero: se é ficção científica, por que há tanta inserção de fatos que reputamos como reais? Se o diretor desejava pôr em relevo a cultura sonora que há na periferia, como a proveniente de músicas, de ruídos urbanos, do vai e vem de pessoas e de máquinas etc., o resultado é bastante desorganizado, porque não é plausível alguém sobreviver num ambiente como o do filme. Mais do que isso: parece transformar a cultura sonora da periferia em feiura, a menos que se possa entender o som do filme pelo lado da opressão, isto é, ressaltar o quanto a periferia sofre com a cacofonia urbana. A quantidade considerável de vozes *over* ou *off* parece encobrir o que a trama não consegue entregar, porque algumas são muito longas, passam de uma cena a outra e apenas servem como alimento de revolta para as personagens. Um exercício interessante nesse filme é ouvi-lo sem som nesses momentos: as personagens simplesmente ficam paradas, como se estivessem inativadas, o que nos dá a impressão de que apenas estão ali para ouvir as coisas.

¹⁰⁰ Muitas perguntas correlatas poderiam ser feitas de modo a questionar a razão de ser de cenas como essa e a espantosa quantidade de sons que as preenche.

Para encerrar a análise de *Era uma vez Brasília*, versamos, como de costume, sobre a nossa unidade de análise, relativa à questão do som como elemento narrativo. De fato, por tudo o que vimos aqui, o som participa de maneira muito ativa do modo de descrever as ambiências, até mesmo de forma ostensiva. Às vezes, enquanto a personagem se faz presente, deixamos de prestar atenção ao que ela faz ou pensa, para nos perguntar: que espécie de som é esse, de onde ele vem e para que se presta? A camada sonora exuberante parece intencional. Personagens, às vezes, estão na cena justamente para fazer ruídos, e, em alguns momentos, máquinas trabalham em regime sonoro hiper-realista. Em muitos momentos ouvimos várias vezes sons cujo sentido não é claro, mesmo considerando o código estabelecido pelo realizador, como o som de metrô. Além disso, em boa parte do tempo as personagens não fazem nada a não ser, ao que parece, ouvir a cacofonia e as vozes, as quais invariavelmente não movem a narrativa para frente, a não ser em alguns clichês como antecipações, como, por exemplo, o próprio som do metrô. Muitos sons foram pensados quase certamente no exato momento em que se realizava a película. O filme é, como disse o diretor, a forma pela qual a periferia viu o golpe, já que não tinha tempo, pelo fato de estar no trabalho ou fazendo outras coisas, de se fazer presente nas manifestações contra a ruptura? (COMENTÁRIOS..., 2018). Só sabemos que é isso porque o diretor diz. Trata-se, a nosso ver, de uma obra sonora, sem intenção narrativa, cujo resultado mesmo se impõe ao final. Por essas razões, temos fortes indícios de que o som tem pouquíssimo caráter narrativo em *Era uma vez Brasília*.

3.7. A sombra do pai (Gabriela Amaral Almeida, 2018)

*A sombra do pai*¹⁰¹ (Gabriela Amaral Almeida), lançado em 2018, é um filme do gênero drama. A diretora e as empresas de produção e distribuição¹⁰² classificam a obra em vários subgêneros do drama, como terror, horror, suspense e fantasia. Os fatos de a diretora insistir que construiu a personagem Jorge (o pai) como o “seu” Frankenstein e de as referências que disse ter, na infância ou na adolescência, em entrevistas sobre o filme (ALMEIDA, G., 2018b, 2019; ALMEIDA; MACHADO, 2019), a respeito de magia e bruxaria, embora pareçam memórias mais voltadas ao sincretismo religioso usual no país, corroboram um fato último: de que o objetivo da diretora foi o de usar a gramática dos subgêneros terror e horror

¹⁰¹ Segundo o IMDb, a sinopse é a seguinte: “Quando uma criança é obrigada a se tornar o adulto da casa porque o pai está doente e a mãe falecida, há uma inversão na ordem natural das coisas. A infância torna-se uma saga. E a paternidade frustrada se transforma em convicção” (A SOMBRA..., [2018?]).

¹⁰² A página para o filme *A sombra do Pai* no site Pandora Filmes está disponível em: <http://www.pandorafilmes.com.br/filmes/sombra-do-pai/>. Acesso em: 18 abr. 2023.

(predominantes) e suspense (suporte), com alguma nuance de fantasia. Isso é o que se depreende tanto do desenho sonoro quanto da evolução da narrativa, como veremos.

O filme narra a história de Dalva, uma criança que perdeu a mãe em um acidente. Depois do acontecimento, Dalva é criada pela tia (Cristina) e pelo pai (Jorge), que trabalha como operário da construção civil. Após casar-se, Cristina sai de casa. Estranhos acontecimentos passam a ocorrer na solidão doméstica de Dalva e no trabalho do pai, culminando na ressuscitação da mãe de Dalva e na transformação do pai em um morto-vivo. O som tenta costurar a tessitura dramática clássica nos momentos de suspense e de terror clássicos, como a música crescendo até o acontecimento terrível, o silêncio antecessor de um som assustador, a música sinistra em BG enquanto o medo se desenvolve e tantos outros recursos sonoros quase clichês que o cinema desses subgêneros consagrou (BORDWELL, 2005, 2013; BORDWELL; THOMPSON, 2014; OPOLSKI; BELTRÃO; CARREIRO, 2019).

O filme discute algumas questões evidentes da contemporaneidade, como o papel da mulher numa sociedade ainda dominada por homens. De fato, com a morte da mulher, Jorge se vê desfalcado da mão de obra feminina voltada para o lar, especialmente em relação à criação de filhos. Além disso, Jorge não possui mais uma ajuda importante na renda, tanto pela falta da mulher, quanto pela saída da irmã. Essa nuance social é dada por vários momentos sonoros, como aqueles de choros soluçantes, o ruído perturbador da obra civil, a agressividade paterna expressa pelo grito e voz elevada e a solidão de Dalva, fruída por meio de filmes B de terror assistidos pela TV.

A outra questão importante em relação à qual o som opera é a constituição psicológica e cultural do homem e da própria masculinidade. Jorge não tem qualquer inteligência emocional, ao que não sabe lidar com emoções – o constrangimento pelo abraço inesperado de Almir, o colega de trabalho suicida, explicita isso bem –, nem reúne as competências mínimas para lidar com o lar, especialmente em relação ao trato com a filha, como percebemos nos duradouros silêncios de Jorge enquanto Dalva ou Cristina falam, bem como no desconforto dos convivas nos momentos de celebração. Por exemplo, os sons que ouvimos durante o aniversário de Dalva, como o toque do brinquedo que ela ganha, o estouro de uma bexiga etc. tornam-se acontecimentos patéticos. Para além do próprio machismo que lhe é intrínseco, trata-se, aqui, de despreparo completo em relação ao manejo de situações inesperadas ou práticas – a frase da irmã a respeito dos homens o diz muito bem (“homens, né?”), assim como a maturidade de Dalva perante as infantilidades do pai.

Outro aspecto importante em matéria não imanente em que o som se evidencia é a questão específica de Jorge em sua jornada de operário. A degradação moral e física ao longo

da trama de personagens como ele não é novidade – isso está presente em *Arábia* (2017), *Eles não usam black-tie* (1981), *Peões* (2004), *Sócrates* (2019) e tantos outros –, o que, em geral, corresponde ao estereótipo do trabalhador urbano pouco qualificado no capitalismo brasileiro de segunda mão. A questão aqui reside, talvez, na conjugação de desgraças em uma única pessoa, o que é potencializado pela alternância, geralmente por um corte sonoro entre os ambientes, entre o silêncio sepulcral da casa de Dalva (ausência de vozes e ruídos muito baixos e espaçados no tempo) e a zoada da obra. Quase nunca saímos desses dois ambientes, mediados por um som cortante entre eles. É num desses ambientes, também, que Jorge se transforma em um morto-vivo, metáfora perfeita para a condição desse tipo de trabalhador. Tal constatação é dada pelo silêncio do tombo “imortal” de Jorge (não ouvimos o som do impacto do corpo contra o solo), quando despenca de um andar e sobrevive, bem como pela ferida que nunca cicatriza.

Uma busca a partir de meios tradicionais, como cadernos de cinema em jornais e sites dedicados ao cinema, mostra que o filme foi, em geral, bem recebido pela crítica. A quantidade de textos a respeito da obra é relativamente grande, o que pode ser explicado pelo pouco tempo decorrido desde o lançamento. Naief Haddad (2019), por exemplo, da *Folha de S.Paulo*, elogia a concisão da diretora ao fazer um filme sem ornamentação, a qual poderia pôr em risco a crescente tensão do filme. Para ele, a obra, com toque de terror, suspense e fantasia, faz referência a diretores como George Romero e José Mojica Martins. Acrescenta, ainda, que Jorge, operário-zumbi, diz muito sobre as relações trabalhistas no Brasil (HADDAD, 2019).

Mário Abbade (2019), de *O Globo*, fez uma crítica menos elogiosa. Enquanto Haddad (2019) sentiu medo, o crítico de Rio Show afirmou se tratar apenas de um filme de amor de uma criança por seus pais, isto é, um melodrama, mesmo com a nuance macabra. Quanto à fantasia, ele acha que entra para sugerir temas como abandono, refúgio diante de uma realidade insuportável e “a esperança de que o sobrenatural possa consertar o que parece impossível” (ABBADÉ, 2019).

Em *Mulher no Cinema*, Letícia Mendes (2019) acha que “a sacada de seu [da diretora] trabalho é justamente encaixar elementos grotescos, fantasiosos e bizarros no cotidiano de uma criança pobre que se vê obrigada a assumir logo a responsabilidade do adulto”, de modo que “o apelo que Gabriela faz ao sobrenatural parece ser uma saída viável dessa realidade”.

A oscilação da crítica entre o funcionamento ou não de uma camada dramática de terror/horror, suspense e fantasia, de fato, é uma das maiores questões desse filme. Realmente os elementos desses gêneros estão presentes por meio do trabalho sonoro, mas nem sempre

fica claro que eles operam para os fins que normalmente esperamos em filmes desses subgêneros, confirmados pela bibliografia de estilos do cinema (BORDWELL, 2005, 2013; BORDWELL; THOMPSON, 2014; OPOLSKI; BELTRÃO; CARREIRO, 2019), porque o que ressaí é o melodrama em muitos momentos. Esse jogo pode ter sido, evidentemente, uma estratégia da diretora, afinal trata-se, de todo modo, do universo de uma criança, geralmente povoado por festinhas de aniversário e festejos juninos.

Ora, trazendo aqui o discurso da diretora e de integrante da equipe de som, a qual foi entrevistada por nós, observamos que Gabriela Amaral Almeida pouco fala do som, exceto quando se refere ao uso da música, que se justifica pelo fato de, para ela, o horror necessitar de “uma condução sonora mais clara” (ALMEIDA, G., 2018a). As entrevistas se concentram mais na discussão dos subgêneros usados. Gabriela Cunha, responsável pelo som direto e a quem entrevistamos, explica que o roteiro foi pensado com elementos sonoros, não apenas imagens. Esse é o quinto filme do *corpus* que planeja desde o roteiro o desenho sonoro do filme, ao lado de *Boa sorte, meu amor*, *Brasil S/A*, *Rifle* e *A febre*, sobre o qual falaremos a seguir. Ela tentou fazer uma captação de som “limpa” e tirar o excesso de volume na pós-produção, exceto, obviamente, em cenas sem diálogos, onde deixou os ruídos operarem, pois “são os ruídos que estão contando a narrativa naquele momento sem diálogo”. Ela não o considera um “filme falado”. É certo, afirma a profissional, que há diálogos, mas também há muitos momentos só de ruídos, como na construção. A propósito, a equipe de som do filme é constituída por Gabriela Cunha (som direto), Guilherme Shinji (microfonista), Rafael Alves Ribeiro (assistente de som direto), Andressa Clain (assistente de som direto adicional), Daniel Turini e Fernando Henna (desenho de som e mixagem), Henrique Chiurciu (edição de ambientes e efeitos), Sérgio Abdalla (pré-mixagem) e Cauê Shimoda (edição de diálogos). Além do prêmio de melhor som no FBCB, a obra foi contemplada com o prêmio de melhor filme do Fantasia Film Festival, Imagine Film Festival e Rio Fantastik Festival. No Brooklyn Horror Film Festival, houve ainda premiação para Nina Medeiros (melhor atriz).

De fato, correspondendo aos prêmios, o filme imprime uma atmosfera similar aos subgêneros que causam medo não tanto pelas imagens iniciais de uma exumação ou devido ao aspecto mórbido da garota, mas sim, por exemplo, pelo som inesperado de uma marreta rompendo uma gaveta de defunto. Pensamos ser na construção civil, mas é numa exumação. Alguns sons perseguem o ouvinte durante o filme inteiro, como latidos e, com o aumento da tensão dramática, uivos (talvez para emular o uivo de lobos de filmes americanos de terror, especialmente os de lobisomem). Esses latidos e uivos que simulam os lobos dos filmes americanos de terror – o Brasil não tem lobos das espécies do norte, deve-se notar – chegam

ao paroxismo quando a garota destrói a árvore cujo significado na história parece o de ser a manifestação do sobrenatural. Também são comuns sons de vedações que abrem ou fecham alguma coisa: portões e portas que se abrem, fecham e sofrem pancadas, tampas e gavetas de armários, frasco, caixão de defunto e tampa de sepultura. Por fim, o coro de cigarras e grilos, definitivamente persistente. Todos esses sons, embora não tenham timbre único, estão coerentes com a sensação de incompatibilidade com o real ou natural. Foi, aliás, como Hollywood consagrou esse tipo de som a depender do gênero, que ativa nossas estruturas mentais para associar ao ambiente que a diretora pretende (BORDWELL, 2013). Portanto, a combinação sucessiva de portas e portões batendo e rangendo, latidos, uivos e cantos de cigarras na noite é adicionada para esse fim. A questão é saber se passa realmente uma atmosfera de terror e suspense ou se, pelo uso abusivo, a recepção termina se acostumando e não faz mais a associação.

Em algumas cenas, temos a impressão de que a produção quis nos fazer achar que as personagens, ao adentrarem à casa de Dalva, chegam a um cemitério. Aliás, a locação parece ter sido escolhida para dar um aspecto de cova, pois há um precipício no fundo, onde a garota faz seus experimentos macabros, e uma frente degradada, que lembra a entrada do mundo dos mortos. A casa, portanto, é uma passagem da catacumba para a superfície e é cercada por ruídos sinistros. Já os silêncios de vozes e de elementos de cena geralmente são singrados por latidos e uivos ou por alguma ação que tenta causar medo, como uma martelada, uma mão que aparece sucedida por um som macabro, coisas que caem ou se quebram (um capacete, uma louça) etc. Outro uso muito comum de silêncio e ruído, e pode-se mostrar que atinge praticamente o filme inteiro nas passagens em que é pretendido mostrar os subgêneros, é o de lançar mão de clichês de filmes de terror, suspense e fantasia. Citemos alguns desses clichês sonoros: (i) sirene que encerra uma aula enquanto todos estão distraídos, inclusive o espectador; (ii) martelada que rompe a sepultura (serve para enunciar o subgênero e criar a ligação dos mortos com os vivos por meio dos objetos exumados); (iii) uso metalinguístico de outras obras de terror; (iv) corte para um plano em que um som repentino e intenso (geralmente grave) singra o silêncio; (v) marteladas, pás arrastando algo; (vi) queda de corpos como se fossem sacos de cimento indo ao chão (o suicídio do colega de Jorge); (vii) situações de suspense após as quais nada acontece, com o único objetivo de manter o medo operando; (viii) entradas e saídas de mãos acompanhadas de ruído intenso e cortante (corte seco terminado em sopro sonoro); (ix) a música que conduz, em BG, o suspense; (x) planos estáticos sucessivos (personagens ausentes) promovidos por sonoridades sinistras ou com algum som crescendo; (xi) vozes com invocação de espíritos, rituais de magia ou bruxaria,

vodu ou presença de zumbis, como na cena em que a perversa amiga de Dalva faz um ritual contra a própria irmã pequena, ou quando uma benzedeira aparece no quintal de Dalva, ou ainda quando da invocação de espíritos por Dalva; e, por fim, (xii) créditos finais associados a uma música mais festiva após uma jornada de horror.

Ora, mas não é apenas de clichês dramáticos que vive esse filme, há ainda clichês melodramáticos: a perseguição da garota pelo pai mudo e a reunião familiar ao final (redenção), situações comoventes ou patéticas (posição fetal de Jorge para chorar e as lágrimas de Dalva no momento da consumação do vodu), a mãe que amamenta pela seiva da árvore, a anábase da mãe de Dalva sucedida por uma música melodramática, o esperado abraço de Dalva na tia após o banho restaurador justamente quando ouvimos a água se esvaír pelo ralo da banheira, a festa de aniversário de Dalva e a festa junina, essas movidas a música de certa forma romântica.

Um dos poucos momentos de medo, de verdadeiro terror, é o de aparição da mão valorizada pelo sopro sonoro, que é, em geral, um clichê muito eficiente, como em *It: A Coisa* (2017), de Andy Muschietti, mas também em *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, e todas as sucessões de filmes com serras elétricas etc. Em qualquer caso, estamos a ver no filme o que Chion (2016) discute no capítulo dedicado à reciprocidade do valor acrescentado, que percebemos especialmente em filmes com atmosferas terríficas:

Um mesmo som pode, segundo o contexto dramático e visual, contar coisas muito diferentes, uma vez que, para o espectador de cinema, mais do que realismo acústico, é, sobretudo, o critério de sincronismo, e secundariamente o de verossimilhança (verossimilhança que tem mais a ver não com realismo, mas com a convenção), que o levará a colar um som a um acontecimento ou a um fenômeno (CHION, 2016, p. 24-25).

Esse é o caso, por exemplo, do tombo do corpo do colega de Jorge: em outro contexto, poderia ter sido apenas uma explosão ou o estrondo de algum material, mas ali associamos ao corpo do operário, porque o contexto narrativo já induzia a isso. No caso de *A sombra do pai*, a diretora maneja adequadamente essa reciprocidade de que nos fala o autor.

À parte o trabalho desses elementos sonoros no âmbito do gênero e do estilo que a diretora quis imprimir na história, é necessário ressaltar a participação desses elementos, também, nos momentos em que o diálogo está ausente. De fato, os cortes sistemáticos do filme da casa de Jorge para o trabalho na construção civil, com praticamente nenhum momento de lazer – a exceção é o fatídico passeio num parque, em que o filme emula a

famosa cena de *Frankenstein* (1931), de James Whale, com a garota, em um lago –, fazem os ruídos da construção civil e os silêncios da casa assombrada de Dalva se tornarem mais evidentes do que se poderia admitir na realidade palpável. Não há um momento em cenas da construção em que não ouçamos barulho de obra, como concretagem, soldagem, arrasto de materiais, movimento de elevador de carga etc., exceto quando Jorge aparece num final de semana, o que, por contraste com os dias de trabalho, percebemos o silêncio relativo aos ruídos de cena daquele lugar. E não há um momento na casa de Dalva, com exceção do patético aniversário, em que o tédio sonoro não domine, naturalmente com pontuações na forma de uivos, latidos e ruído de portas, como já dissemos.

Assim, os diálogos terminam sendo momentos de pouco desenvolvimento narrativo, servindo mais para explicar certos pontos da história, como aquele estabelecido entre uma agente social e Cristina, quando conhecemos praticamente a história de pai, filha, mãe e tia. Os diálogos não são ornamentais, são lacônicos. Geralmente demoram de um para o outro e, quando acontecem, são rápidos e se definem naquele momento, sem uma continuidade durante o filme, ou seja, os diálogos não permitem “deixas” para as próximas cenas.

Como é costume metodológico nesta dissertação, sempre buscamos decupar¹⁰³ o filme de uma forma adequada ao esquema sonoro que imaginamos operar na obra. No caso de *A sombra do pai*, a melhor forma é uma combinação de situações dramáticas, no sentido de Mckee (2016), com situações operadas pela reciprocidade entre som e imagem (CHION, 2016) nos momentos narrativos decisivos, de forma a promover a dramaticidade dos subgêneros escolhidos pela autora a fim de contar a história. Diante desses aspectos, notamos duas regularidades no filme que nos chamam a atenção:

- Sons que imprimem uma atmosfera dos subgêneros terror, horror, suspense ou fantasia alternados com sons que promovem um universo melodramático ou romântico, esses geralmente associados às personagens de Dalva e de Cristina; e
- Apesar de o tempo fílmico em diálogos superar o de alguns filmes do *corpus*, ainda não é uma obra que se concentra em torno de diálogos.

Quanto à primeira regularidade, a decupagem demonstra haver cerca de 20 situações sonoras pontuais que marcam a elevação da tensão do filme em favor da atmosfera dos

¹⁰³ A decupagem completa do filme e a confecção de tabelas indicativas dos achados a seguir mencionados estão disponíveis no Apêndice. Esse trabalho constante do Apêndice é o detalhamento empírico de todos os dados qualitativos e quantitativos utilizados na análise aqui exposta. A consulta desse material é opcional.

subgêneros citados, especialmente o terror ou horror e o suspense. Até os dois terços iniciais do filme (cerca de sessenta minutos), essas situações são mais espaçadas. No terço final (a partir de cerca de sessenta minutos), o espaço temporal entre uma e outra diminui. Como é muito comum nesses filmes, a marcação sonora acontece em um momento de calma, para que o efeito sonoro, o ruído ou a música, conforme o caso, operem de forma clara e geralmente sincronizada com a imagem dramática. Pode acontecer, também, de que esse som não traga nada de anormal ou pode ser sucedido por um relaxamento. Tais elementos, nesse filme, causam mais susto do que medo propriamente. Vejamos alguns exemplos.

Logo no início, enquanto Dalva e Cristina estão no fundo da casa (mais tarde será a catacumba da mãe, da qual emergirá), toca uma sirene. Na verdade, não é nada, senão a visita de uma agente social. A fonte é muito distante dos ouvidos das duas, mesmo assim o toque é intenso. Mais adiante, uma martelada, combinada com um corte seco, arreventa uma placa de cimento. Nós nos assustamos de fato. Trata-se do primeiro evento macabro do filme, que é a exumação do cadáver da mãe de Dalva para resgate de seus pertences, como dentes, cabelos e outros.

Quando o filme passa dos 30 minutos, aparece melhor o efeito de suspense ou de sinistro da música. Por exemplo, quando a mão da mãe de Dalva entra em quadro, há uma música de suspense. Mais adiante, num dos momentos mais assustadores, inclusive para a personagem, um som que trabalha em uma zona de indistinção entre música e efeito sonoro aparece concomitantemente a uma mão enluvada que toca o ombro direito de Jorge exatamente quando ele observa o soldador, supostamente uma entidade fantástica que faz parte do filme (pode ser um zumbi ou uma entidade diabólica). Jorge se assusta e insulta o colega. Não era nada, senão um recado que este trazia para Jorge. A linha dramática, aqui, está perto do clímax. Para aumentar mais a tensão, acontece o tombo do suicida um pouco depois de Jorge ter percebido a presença do soldador, que ele irá mentalmente associar à morte de Almir, como também imaginamos. Em 01:03:40, acontece a situação mais assustadora: uma mão enluvada avança de dentro do armário que pertencia a Almir ao mesmo tempo que um sopro estrondoso acompanha o movimento. Lembramos imediatamente, como já dito, de *It: A Coisa*. O clímax do filme é alcançado quando Jorge, quase um zumbi, adentra pela lateral da casa e confronta Dalva. Há um diálogo duro entre os dois sobre a anábase da mãe, que a filha executará. A música dramática toca, crescendo na discussão. Tudo para, exceto as falas, para que ouçamos a música que conduz a ação das personagens. No exato momento em que Dalva chama o pai de monstro, a música atinge o pico sonoro de intensidade e dramaticidade. A partir daí, embora aconteçam situações mais ou menos assustadoras, a

tensão cai consideravelmente, chegando à sensação de certo romantismo gótico, por assim dizer, com a ressuscitação da mãe, a transformação cabal de Jorge em zumbi e, por fim, a família reunida como tanto Dalva queria. De fato, a música de acompanhamento desse reencontro macabro vai até os créditos finais, quando acaba e passa a um samba-canção bastante descontraído, *Deixa eu dizer* (de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza, 1972), em sua versão de 1973, interpretada na voz da cantora Cláudia¹⁰⁴.

Ora, mas o que acontece entre esses picos dramáticos propiciados pelo som? Toda uma camada romântica e melodramática concentrada em dois universos: (i) o de Dalva, que percebemos pelos sons do universo infantil; e (ii) o de Cristina, que notamos no seu envolvimento com Elton. Jorge é o anti-herói e age como encarnação da maldade que atenta contra a vida das duas. De fato, sem que tenhamos chegado a um terço do filme (trinta minutos), enquanto Cristina ajeita Dalva, irrompe a voz de Amelinha (00:23:22) para uma festa junina. Apesar do ritmo divertido e festivo, até mesmo saudosista, Dalva não deixa de padecer, neste caso *bullying*, por parte de um garoto. A música toma conta de toda a sequência enquanto ouvimos ruídos de chuvinha de São João, crepitação de fogueira e pipocos de fogos. Numa outra situação, mais adiante, a nuance melodramática surge no som de discoteca do aniversário de Dalva, com efeito sonoro de um coelhinho que ganha de presente, posto para andar por Elton. A atmosfera termina sendo patética, sem palmas de parabéns ou ao menos um abraço, diante da frieza de Jorge. Evidentemente, pontuações de susto acontecem, como o estouro de uma bexiga graças a Elton, marido de Cristina, que na narrativa assume o papel de bobo. As demais situações infantis se dão quando Dalva está com Abigail, a amiga perversa: ela clama várias vezes, como numa prece macabra, por ciúme da irmã, pela recuperação da atenção da mãe. Assim, a irmã passa a ser vítima de um ritual de vodu com base em exortações. E então, ouvimos o choro de dor do bebê, mais um momento melodramático que nos faz sentir piedade.

Já quanto ao lado de Cristina, o som opera sob a mesma camada romântica, nas idas e vindas da mulher em seu romance com Elton, que já a abandonou uma vez, no início do filme. Volta, depois acaba, depois, finalmente, graças a Dalva, termina em casamento. O ritual realizado por Cristina com o santo tem ruídos de cena especialmente adequados a esse elemento da tradição popular, com o rito de “prender homem” por meio de um santo. Depois, esses mesmos ruídos se invertem, quando o ritual não dá certo, e ouvimos santo espatifado, choros e lamentações.

¹⁰⁴ Atualmente Cláudia.

No que se refere à segunda regularidade, *A sombra do pai* mantém a linha dos filmes deste *corpus*. Mesmo tendo diálogos, esses possuem duas características: (i) enquanto uma pessoa fala, as demais se calam e demoram um tempo considerável para interagir ou permanecem caladas; e, às vezes, (ii) nem respondem ou interagem, como no diálogo com lapsos de frase de Jorge para Dalva num tenso domingo no parque. Além disso, a distância entre um diálogo e outro é muito longínqua no tempo, e os diálogos não funcionam como parte essencial da narrativa, pois seus assuntos não se interconectam com outros, dos demais diálogos. De fato, para concordar com Gabriela Cunha, responsável pelo som direto, em *A sombra do pai* os ruídos e silêncios geralmente de voz têm seu próprio papel independentemente de diálogos. Realmente, do ponto de vista quantitativo, há 51 diálogos no filme, sendo 33 multilaterais (64,7%) e 18 unilaterais (35,3%). Mas essa quantidade engana, porque em termos de tempo, não atingem nem um terço do total da película, o que é perceptível por pura sensibilidade em comparação a filmes em que conversas predominam: há trinta e dois minutos e quarenta e cinco segundos apenas em diálogos (35,7%). Desse tempo, vinte e seis minutos e cinquenta e seis segundos são de diálogos propriamente ditos (multilaterais), ou 29,5% do filme, e cinco minutos e quarenta e nove segundos de unilaterais, em que apenas uma pessoa fala e a outra fica muda (ou 6,3% do filme). Essa característica faz de *A sombra do pai* um filme com menos diálogos (ligeiramente) do que *Rifle* ou *A febre*, mas com caracteres similares em termos de tipo e natureza dos diálogos. Isso é surpreendente, porque a história de Dalva, com os preenchimentos de momentos melodramáticos e românticos, tinha tudo para ser mais vococêntrica, como percebemos inclusive em filmes que a diretora cita e em muitos filmes desses subgêneros de Hollywood. E isso é corroborado pelos fatos. Os diálogos mais longos não são nos trechos dos subgêneros do drama, mas naqueles em que fundamos a hipótese de serem mais melodramáticos ou românticos: o maior diálogo ocorre quando Dalva e Abigail “brincam” de vodu em um quarto rosa e repleto de bonecas. O mais curto, por sua vez, é quando Dalva cumprimenta o pai e este não responde, numa cena antecedida e sucedida por amplo silêncio relativo aos ruídos que observamos na casa de Dalva.

Diante da demonstração dessas regularidades, selecionamos um trecho representativo para análise, o qual contempla os tópicos ora abordados. Trata-se de um momento no qual a tensão é movida pela nuance do suspense e do horror com preenchimentos melodramáticos ou românticos, até atingir a mão que sai do armário de Almir (00:46:41-01:03:40).

Ouvimos um tombo no cômodo de baixo da casa. Provavelmente Jorge caiu bêbado. Dalva se levanta bruscamente e larga a TV ligada. Passos da garota. Quando ela some na

escada, corta para o ruído do interruptor. Jorge está no chão. Ouvimos a TV em BG. Corta para o corredor de um hospital. Voz de criança em BG. Passos da enfermeira. Ruídos de cena são poucos. Corta para Jorge recostado na cama do hospital. Cristina está em pé e começa a falar. Ouvimos as vozes e um leve ruído em BG. Respiração das personagens e toque em roupas são bem audíveis. Também há burburinho de vozes muito ao longe. Passos. Mãos da enfermeira entram em quadro, o que é quase um cacoete nesse filme. Passos da enfermeira saindo após manipular o soro. Cristina sai após um diálogo áspero com Jorge.

O silêncio de voz, naturalmente, permite que ouçamos melhor ruídos de cena. Corta para o carro de Elton acelerando para sair. Tinha deixado Jorge e Dalva na porta de casa. A garota pega a mão do pai e o conduz numa cena bastante comovente. Passos e, ao que parece, vento. O portão abre. Esse portão da casa de Dalva tem uma reverberação particular, como o de casas mal-assombradas. Latidos. Corta para Dalva dando um comprimido ao pai, o que é igualmente comovedor. Ruído grave de fundo. Cães latindo. Ruído do copo. Ouvimos Jorge engolir a água. Corta para a mão da garota arrastando uns papéis sobre a mesa (ouvimos o atrito). Corta para ela acendendo um fósforo com firmeza. Faz silêncio no ambiente provocado pela diferença de intensidade do ruído de cena. Ouvimos apenas a crepitação da vela que foi acesa. Corta para um plano da mesa com Dalva e Jorge. Continuamos a ouvir a chama da vela.

Ouvimos em BG (muito baixo) som de grilo e, por um brevíssimo momento, um assobio muito ao longe. Dalva fala. Jorge expira. Ouvimos fora de plano o atrito do copo na mesa de sessão espírita montada pela garota. Corta para o copo em quadro. O copo se move. Jorge se assusta. Ao ver o copo mover-se, ele grita: “chega!”. Fora de plano, Jorge manda Dalva ir para o quarto. A vela crepita. Passos de Dalva correndo. Porta bate. Um estranho vento move os papéis (ouvimos). Jorge sopra a vela. Toca a música de suspense enquanto vemos planos de bonecas e bonecos esquisitos, alguns sem cabeça (00:50:58).

Corta para um coelho numa gaiola. Ouvimos a gaiola sendo aberta. Passos do coelho. Abigail pega o animal. A música sinistra continua. Uma TV toca em BG muito baixo. Uma moto passa em BG. Ruídos do quarto de Abigail. O coelho retorna para a gaiola. Grade se fecha. Latidos e insetos em BG. Corta para Dalva e Abigail sentadas. A música some. Um som grave e fúnebre permanece em BG enquanto as meninas brincam com bonecas esquartejadas. As duas começam um pacto de sangue. Quando Abigail vai furar o dedo com uma agulha, a música sinistra recomeça. Após o pacto, Abigail pega um tecido e faz um vodu contra a irmã pequena. Ouvimos o corte do tecido da criança. A música continua. Durante essa sequência, há diálogos muito espaçados uns dos outros. Enquanto Abigail invoca:

“desapareça, Cecília, de minha vida”, ouvimos em *off* o choro melodramático da criança. Dalva chora em silêncio, horrorizada com a maldade de Abigail, e nós sentimos compaixão de Cecília, vítima de sua irmã.

Corta para Jorge dormindo. O choro se prolonga até essa cena, assim como a música. Passos fora de quadro. Dalva entra e olha o pai. Corta para o plano das costas de Jorge. Cessa o choro, mas não a música. Ouvimos, mesmo com a música, Dalva manipulando coisas fora de quadro. Trata-se da luva de Jorge. Ela usa a luva como traveseiro em mais uma cena comovente. A música prossegue. Corta para a fachada da casa de Jorge. O carro de Elton está parado em frente a ela. Portão aberto. Assim que a cena entra, ouvimos uma música internacional diegética, que substitui a música sinistra não diegética. Corta para a cena interna. O chão está repleto de bexigas. Ouvimos Elton encher uma bola. A música alta continua. Ruídos de cena de um aniversário. Cristina conversa com Dalva sobre a festa que fez. Uma bexiga estoura. Dalva e Cristina se assustam. Passos de Cristina em direção a Jorge, que sobe a escada. A música continua. Corta para Jorge e a irmã no quintal. Ouvimos em BG (muito baixo) a música. Também sons de área externa, como veículos e latidos. Cristina entrega a Jorge um presente para ele dar a Dalva. Após uma discussão entre os dois, corta para Cristina cortando o bolo. Não há mais música, apenas ruídos de cena. Em BG, ouvimos apenas insetos. Passos de Cristina, que distribui um pedaço de bolo a cada pessoa. Ouvimos som de mastigação, e então ruído do papel de presente. Elton toma o coelho que Dalva ganhou e o põe para funcionar. O brinquedo emite um som infantil (efeito sonoro). Quando o coelho cai da mesinha (ouvimos), corta para bexigas murchas. Som de pássaros em BG. Cenas de desolação: além das bexigas, pia cheia de pratos sujos, mesa suja.

Corta para o quintal da casa de Jorge. Ouvimos Cristina falar em *off*. Latidos. Moto passa em BG. Passos de Dalva chegando ao portão. Ruído do portão abrindo. Latidos continuam. Ouvimos em *off* ruído de louças e talheres. A voz continua em *off*. Corta para uma mulher sentada, que conversa com Cristina, a qual continua em *off* lavando prato. Cristina, então, entra em quadro falando. Corta para um ritual com a conhecida de Cristina, Dalva e a própria Cristina. A cena abre com a conhecida de Cristina falando, depois ela canta uma canção de magia, fazendo movimentos com uma tesoura cujo ruído ouvimos. Em BG, ruído grave não identificado e de pássaros. Dalva pega a tesoura e faz cortes também. A cena corta para Dalva agachada no quintal. Mesmos ruídos externos. Passos de Cristina se aproximando. Corta para Dalva lendo o livro que recebeu da tia sobre magia branca. Ruídos de cena de manipulação do livro. Latidos em BG. Dalva lê o livro em voz alta. Corta para uma rua da periferia. Ruído de carro passando. Jorge está no plano de trás, numa parada de ônibus. Som

de trânsito apenas. Corta para a obra. Ambiente sem vozes e quase nenhum ruído, provavelmente por ser fim de semana, sem expediente.

Começa a música sinistra junto com várias imagens da obra parada. Vemos um vigia ouvindo um rádio na diegese. Passos de Jorge se aproximando. Jorge fala ao vigia que foi à obra buscar umas coisas. Silêncio de elementos de cena. Passos de Jorge entrando em quadro. Ele vai em direção ao armário de Almir, o suicida, de quem herdou a peça. Ouvimos a respiração de Jorge. Silêncio quase absoluto (há somente um ruído grave e muito leve de fundo). Jorge abre o armário (ruído da porta). Corta para o ponto de vista de alguém de dentro do armário (o ruído da porta evidentemente se mantém depois do corte, pois ela ainda está sendo aberta). Jorge inspira e expira ao olhar para as coisas dentro do armário. Corta para o ponto de vista de Jorge olhando para dentro do armário. O som grave do BG aumenta um pouco, proporcionando uma atmosfera de mistério. A cena fica congelada e vemos apenas o interior do armário, com coisas penduradas e o lastro de aço da parte de trás. Corta para um plano médio de Jorge, em perfil, olhando para dentro do armário. Jorge se aproxima, pega o par de botas e o coloca de lado. Faz o mesmo com o capacete e outras tralhas. Ouvimos o ruído de manipulação de cada peça. O som grave continua em BG. Confirmamos, pelo crachá, que Jorge está acessando o armário que era de Almir. Jorge o esvazia e toca na porta ao depositar as tralhas de Almir de lado. Ouvimos o ruído da porta. Corta para um primeiro plano da cabeça de Jorge (de costas). Num *over the shoulder*, vemos novamente o interior do armário escuro, mas normal. Quando Jorge retira outra peça, o capacete cai e o ruído o assusta. Esse é o prenúncio clássico de que algo terrível vai acontecer. Ouvimos o som completo do capacete até este se estabilizar. Corta para o primeiro plano de um Jorge assustado. O som sinistro aumenta. Ouvimos também algo pingando em BG. Corte para o interior do armário vazio e escuro (ponto de vista de Jorge). Corta para Jorge olhando o armário vazio e escuro. O som grave em BG diminui discretamente. Jorge olha fixo para o armário, parecendo que viu algo naquela escuridão. Corta para a mão de Jorge penetrando o breu do armário. O som discretamente aterrador continua, mas com silêncio relativo a esse som. A mão de Jorge avança como que atraída (primeiríssimo plano). Então, uma mão enluvada surge de dentro do armário, e um sopro estrondoso acompanha o movimento.

Percebemos claramente, portanto, o jogo entre estratégias sonoras de filmes dos subgêneros escolhidos pela diretora e estratégias que promovem momentos melodramáticos ou, pelo menos, românticos. Nesses últimos, observamos o universo infantil de Dalva e o universo adulto e sentimental de Cristina. Ambos são ameaçados sistematicamente por Jorge, exatamente como uma sombra, a qual verte sobre a história das duas por intermédio da

sonoridade dos subgêneros escolhidos pela diretora (horror/terror, suspense e fantasia). No fim, há a clássica redenção das personagens, mediante a volta da mãe ausente.

Para finalizar a análise de *A sombra do pai*, mencionamos, como de costume, a nossa unidade de análise, relativa à questão do som como elemento narrativo, o que, aliás, já foi adiantando na análise das regularidades. De fato, por todo o exposto, o som participa de maneira muito ativa do modo de descrever as ambiências e de afetar o espectador por meio de signos. Aliás, nessa perspectiva, há duas ambiências correlacionadas com o tipo de história. Uma delas corresponde ao universo do terror, horror, suspense ou mistério, voltado aos elementos sonoros próprios desses subgêneros. Já a outra ambiência está relacionada ao desenvolvimento melodramático ou romântico, apropriado aos eventos afetos a Cristina e a Dalva, como constatamos há pouco. Além disso, o filme, sem dúvida, explora o som de forma narrativa. Percebemos que ao causar sensações como medo e susto a obra não determina só isso, mas pontua os momentos dramáticos, dando ritmo e sentido, sobretudo aos objetivos de Dalva. Tanto é verdade que essas pontuações obedecem a um ritmo clássico, que vai de um trecho inicial mais descontraído e desprezioso até o clímax, caindo depois ao desfecho, com a resolução da história e o objetivo de Dalva alcançado, que é o de ver a família junta novamente. O mesmo se dá em relação à ambiência mais voltada ao melodrama. Ao preencher as pontuações mais dramáticas nos faz acionar o *pathos*, fazendo a narrativa descer ao interior das personagens, para que tenhamos empatia e, até, certa catarse. Todos esses aspectos são operados narrativamente pelo som.

3.8. *A febre* (Maya Da-Rin, 2019)

*A febre*¹⁰⁵ (Maya Da-Rin), lançado em 2019, é um filme que conta a história de Justino, do povo Desana (sul da Amazônia), um empregado do porto de Manaus. A obra mostra o cotidiano do protagonista, em seu percurso trabalho-casa-trabalho, e o de sua filha Vanessa, em um posto de saúde. O ambiente de trabalho, um porto de cargas encravado às margens da Floresta Amazônica, favorece a exploração de uma dicotomia entre a floresta (sons de natureza) e a cidade (os ruídos sem fim de cargas, contêineres e guindastes) por meio de um evidente apuro sonoro. A certa altura, Vanessa é convocada para estudar medicina na Universidade de Brasília (UnB), fato que desencadeia uma estranha febre em Justino.

¹⁰⁵ Segundo o IMDb, a sinopse é a seguinte: “Justino, [sic] é um guarda de segurança no porto de Manaus. Enquanto sua filha se prepara para estudar medicina em Brasília, Justino é dominado por uma febre misteriosa” (A FEBRE, [2021]).

Importante observar que no filme há mais de um idioma: o português e as línguas indígenas tukano, predominante no filme, e tikuna (DA-RIN, 2021; VALE, 2021). As línguas indígenas são legendadas, mas o filme se torna especialmente singular quando passamos a ouvi-lo sem legendas. Quando os corpos que falam nessas línguas pronunciam certas palavras, é possível deduzir algumas expressões, porque ora não há tradução para o idioma deles (por exemplo, as palavras “dipirona”, “medicina”, “tio”), ora falam com a linguagem do corpo, especialmente quando, por exemplo, estão contando alguma coisa que aconteceu: vemos isso quando Justino conta uma história de seu povo ao neto, a respeito de uma criatura encantada. Outro aspecto dessas línguas no filme é a sonoridade, pois como não as conhecemos tentamos associá-las a idiomas de sons silábicos parecidos, como o mandarim.

Segundo Guimarães (2020), a voz não tem apenas uma dimensão semântica (apenas oralidade, para significar, e apenas enunciado). Há, também, segundo a autora, uma dimensão sonora, o que denomina de “vocalidade”, citando Cavarero (2011). O fato de em *A febre* aparecer uma multiplicidade de idiomas acarreta no ouvinte a intensificação dessa sensação mencionada por Guimarães (2020), o que dialoga justamente com certos aspectos do contexto cultural. Ainda, as duas únicas músicas que ouvimos no filme são vocalizadas, a *cappella*, uma delas vinculada à arte indígena.

Além desse aspecto vocálico, o filme chama a atenção para o fato de Justino provavelmente ser uma personagem mais simbólica (CHION, 1989) do que as personagens redondas da narrativa clássica do herói, que desenvolve uma única peripécia: Justino é, praticamente, o mesmo do começo ao fim (personagem plana¹⁰⁶), e todo o simbolismo parece ter por estandarte não o que se vê, mas apenas o que se ouve. Embora a estrutura em três atos (MCKEE, 2016, p. 209) seja evidente¹⁰⁷, o fato de não haver qualquer mudança considerável no arco do protagonista ou ação na mobilidade da história¹⁰⁸ reforça o simbolismo das personagens e aproxima mais o filme de *Arábia*. Trata-se da “minitráma”, no sentido de McKee (2016, p. 59). Mas isso não significa, como em *Era uma vez Brasília*, que o som se firme quase sempre como apoio para o desenvolvimento da história. Pelo contrário, são incontáveis as situações em que o som age para revelar momentos dramáticos e permitir a

¹⁰⁶ A respeito de tipologias de personagens, ver Wood (2011).

¹⁰⁷ O primeiro ato vai do início do filme até a revelação de que Vanessa, a filha, foi aprovada no vestibular de medicina na Universidade de Brasília. A partir disso, vem o segundo ato, quando a trama vira, e dura enquanto a filha fica no rime-rime de ir ou não ir, até a resolução. Por fim, no terceiro e último ato, Vanessa se vai, e Justino, com a chegada do irmão, cumpre o objetivo de voltar para a aldeia de origem.

¹⁰⁸ Exceto quando, mais ou menos no meio do filme, brancos secundados por Justino saem à caça de uma criatura do mato e se ouve um tiro e quando discretamente Justino mata um cão, nas proximidades do porto.

compreensão do interior das personagens, como quando Justino volta para seu território ou quando ouvimos uma mulher sendo atendida num posto de saúde e ninguém compreende aquele encantador idioma. Não é a primeira vez, neste *corpus*, que vemos e ouvimos filmes desse tipo, sem um propósito de seguir paradigmas: *Brasil S/A*, *Era uma vez Brasília*, *Exilados do vulcão* são exemplos.

Como é costume metodológico nesta dissertação, sempre buscamos decupar¹⁰⁹ o filme de uma forma adequada ao esquema sonoro que imaginamos operar na obra. No caso de *A febre*, a melhor forma de fazê-lo é por ambientes sonoros, porque são muito poucos e correspondem às locações que existem. Além disso, esses ambientes são padrões: eles se repetem praticamente com o mesmo som. O que varia é o aspecto vocal, quando há diálogos ou alguma fala. Há, pois, o porto de cargas, a casa de Justino, o posto de saúde, a rua e a floresta. Nada mais.

Boa parte do filme possui uma representação sonora realista, praticamente similar à realidade objetiva. Até mesmo uma suposta criatura que, às vezes, aparece no mato (não a vemos, apenas ouvimos o ruído e o movimento do mato) opera em regime sonoro realista em geral. Esse regime satisfaz um realismo tanto na posição (as fontes são adequadas ao som emitido) quanto nos parâmetros do som: altura, textura, ritmo etc. Se vemos mato, ouvimos som de mato. Se vemos cargas, ouvimos som de cargas. O que passa disso está no domínio narrativo ou estético, a exemplo da dicotomia que domina o filme inteiro, como já dissemos, de sons de natureza contra sons de invasão humana no mundo natural. O próprio porto, com seu som permanente e igual, na fronteira entre a cidade e a floresta, é um exemplo categórico. Esse regime só não se manifesta na constância, ou seja, no número de vezes que certos sons aparecem, como ao redor da casa de Justino, em que o som de pássaros, apesar de traduzir o real, acontece a todo o momento, sem parar. A mesma coisa ocorre em relação aos contêineres, porque há de se convir que existe um momento em que a movimentação de cargas cessa, como em qualquer porto, e um momento em que os seres vivos param de produzir sons.

Uma busca a partir de meios tradicionais, como cadernos de cinema em jornais e sites dedicados ao cinema, mostra que o filme foi, em geral, bem recebido pela crítica. Aliás, além do prêmio de melhor som no FBCB, a obra foi contemplada com o prêmio de melhor som da Janela Internacional do Recife e com o prêmio especial do júri de melhor som do Festival do

¹⁰⁹ A decupagem completa do filme e a confecção de tabelas indicativas dos achados a seguir mencionados estão disponíveis no Apêndice. Esse trabalho constante do Apêndice é o detalhamento empírico de todos os dados qualitativos e quantitativos utilizados na análise aqui exposta. A consulta desse material é opcional.

Rio. A quantidade de textos a respeito da obra talvez seja uma das maiores dentre os filmes desta dissertação. Cássio Starling Carlos (2021), da *Folha de S.Paulo*, por exemplo, afirma que “em vez de dar respostas simples e incompletas, ‘A Febre’ nos atrai para os outros mundos da existência de Justino, o das origens no espaço da natureza e o da exploração do trabalho, o do pensamento mágico e o da existência sem horizontes, o de um Brasil que não é mais e o de um país que não será”. O crítico percebeu bem a relação entre espaços contraditórios nos quais Justino se equilibra, e isso transparece pelo desenho sonoro do filme. Já *O Correio Braziliense*, numa crítica contemporânea à premiação no FBCB, após elogiar as escolhas da montagem, de caráter linear e simples, aduz que o protagonista, “aguçado por valores em que acredita, numa das melhores passagens, com o neto (e herdeiro) no colo, [...] imprime o dom da palavra e a riqueza da linguagem oral, e saudoso do roçado e da aldeia, caberá a ele abraçar uma trajetória coerente” (DAEHN, 2019a).

Raramente, como de costume, os críticos se debruçam sobre os aspectos sonoros da obra, por isso trouxemos a voz da diretora, muito apropriada a respeito desse aspecto, e de uma das integrantes da equipe de som. O discurso de Da-Rin, a diretora, em quase todas as entrevistas analisadas (CINECLUBE..., 2021; CINEVITOR..., 2019; DA-RIN, 2021; ENTREVISTA..., 2020; MARTINS, 2019a, 2019b; MAYA..., 2020; TENÓRIO, 2020; VALE, 2021) é muito parecido. Segundo ela, *A febre* conta a história do povo Desana, que vive na zona periférica da cidade de Manaus há mais ou menos 25 anos. Foi nessa migração que a diretora teria tomado intimidade com os indígenas. Primeiro por meio de documentários que desenvolveu na fronteira com a Colômbia e Peru (Sudoeste do Amazonas), depois se aproximando de uma das famílias Desana. A partir de 2006, segundo a diretora, o filme foi sendo construído mediante um longo processo de *casting* (a maioria das personagens é indígena), com longas temporadas no local, em proximidade com os ambientes. Além disso, fez pesquisa de locações, construção compartilhada do roteiro entre a produção e indígenas, bem como um esforço de compreensão da cultura indígena local.

A respeito do som, afirma:

O som pra mim é bem importante na narrativa. Quando faço um projeto, pesquiso bastante. Fui pra Manaus, fiquei temporadas pesquisando locações, encontrando pessoas, ainda sem saber como seria o filme. A partir dessas experiências fui escrevendo. Passei um tempo no porto de cargas, passamos uma semana acompanhando o cotidiano do posto de saúde e das comunidades indígenas na periferia. Fui escrevendo o filme na medida em que [*sic*] essas temporadas iam acontecendo. Felipe Schultz (som) foi comigo numa dessas pesquisas e visitamos

com o ouvido muito atento. Percebemos relações de timbres, de insetos que tinham sons parecidos com os de máquinas do porto. Pensamos sobre como, através do som, poderíamos escutar como Justino, que é atravessado por essa cidade na qual a indústria está muito perto da floresta. Esses espaços se avizinham sonoramente (TENÓRIO, 2020).

A propósito, a equipe de som do filme é constituída por Felipe Schultz Mussel, Breno Furtado e Romain Ozanne (som), Emmanuel Croset (mixagem), Felipe Schultz Mussel e Breno Furtado (som direto), Herverson Batista (som direto adicional), Felipe Schultz Mussel e Romain Ozanne (edição de som), Florian Penot (*foley*) e Matthieu Tertois (gravação de *foley*). Felipe Mussel, um dos entrevistados para esta dissertação, confirma o cuidado da produção em relação ao planejamento e desenho do som e explica parte do sentido: “se o organismo gaia, a Terra, está com febre; se a Amazônia e o Pantanal estão ardendo em chamas, com febre, como o homem e os outros seres também não estariam? [...] Há uma conexão interespecie aí, então, promovida pelo som: o som vai criar essa conexão do Justino com os outros seres”. Ele informa que o som, especialmente de movimentação de contêineres e de pássaros, por exemplo, ocorre com mais regularidade do que deveria, porque é a “febre se manifestando nessas coisas”. Essa declaração confirma o que a análise mostra: o som opera a todo o tempo em regime realista, exceto pela repetição no tempo de aparições de certos sons.

Sobre os ambientes, o porto de cargas proporciona sons de movimentação de guindastes transportando contêineres de um lado para outro, de veículos de grande porte, de sirenes e de movimentação de navios. São, na maioria das vezes, *hard effects* que estão a todo o tempo enquanto há movimento. Quando há cenas no interior das instalações do porto, esses sons passam a BG e os ruídos de cena aparecem, como é o caso do vestiário, onde Justino troca de turno com Wanderlei. Aí ouvimos sons de manipulação da farda, apetrechos de segurança, arma, porta do armário etc. Existem momentos em que ouvimos som de mato, porque o porto de cargas está encravado na margem da Floresta Amazônica. A direção faz questão de promover o som mais pesado do manejo das cargas, chegando a deixar os planos por um longo tempo fixos enquanto as cargas se movimentam numa espécie de balé.

A casa de Justino possui basicamente duas camadas sonoras: (i) uma externa, composta por sons de mato (insetos, aves etc.), latidos, burburinhos de vozes da vizinhança e, eventualmente, chuva; e (ii) outra interna, em que normalmente as pessoas dialogam e se reúnem em torno da mesa, com os ruídos de cena típicos de uma refeição. O que mais chama a atenção é a insistência sonora do som externo, com a mesma textura, para significar a

proximidade do mato. Justino, às vezes, fica a apreciar esse som que vem de fora ou o som da chuva.

A rua possui, obviamente, o som mais variado, a depender do local. Basicamente há dois tipos: (i) o som da passagem de Justino para casa, consistente de som de motor de veículos, especialmente o ônibus do qual desce, e de um BG repleto de ruídos de insetos, por causa da fronteira de mato; e (ii) o som de aglomerações, como feiras, terminais, locais movimentados, nas quais a cacofonia impera, mas de forma dosada para que possamos ouvir o que interessa à narrativa (por exemplo, em meio à gritaria de vozes e aos motores de veículos, ouvimos uma TV que traz uma narração a respeito da fera que vem assombrando os moradores). Em ambos os casos, é possível aparecer ruído de mato, principalmente em ruas próximas à morada de Justino.

O posto de saúde tem predominantemente o som de burburinhos de vozes que vêm de áreas externas ao ambiente da cena, no qual basicamente ouvimos a manipulação de objetos de uso médico ou de enfermagem. Há momentos em que escutamos também tempestade e veículos passando lá fora, além de diálogos nas áreas internas. Nas poucas vezes de cenas externas, ouvimos em BG um leve ruído de mato.

A floresta é um local que, por assim dizer, aparece em todos os ambientes de forma longínqua, como se fosse uma entidade sonora, e se manifesta em imagens “reais” uma única vez no final do filme, quando Justino decide voltar para a aldeia. Todos aqueles sons que ouvíamos durante o filme em BG, como se fossem uma camada de composição do ambiente externo, surgem agora exuberantes, diversificados, com várias texturas. A isso se adiciona o som de águas, movimento de galhos etc.

Além desses aspectos ambientais, o filme coloca não poucas vezes o som fora de quadro. São inúmeros os momentos em que vozes soam em *off* e ruídos são provenientes de fontes que não vemos. A massa sonora também se comporta de forma bastante diluída no espaço (som difuso): por exemplo, quando um guindaste se mexe, a direção não destaca aquele guindaste específico, mas o som típico daquele lugar. Esse procedimento faz a entrada do som de uma cena ser esperado. De fato, quando aparece a cena do vestiário já sabemos que uma porta do armário soará, um ruído de desarme do revólver vai acontecer e um cinto de segurança vai ser acionado. Ou seja, o filme trabalha com padrões sonoros que vão se repetindo, mas sem diminuir a beleza estética.

Em todos esses ambientes, esse tipo de estratégia entre sons pontuais e contínuos, adotada no filme, já havia sido notada conceitualmente por Chion (2016), ao introduzir as noções de “elementos sonoros do cenário” e “som permanente”. Os primeiros, segundo o

autor, são “sons de fonte mais ou menos pontual e de aparecimento mais ou menos intermitente que contribuem para povoar e para criar o espaço de um filme por pequenos toques distintos e localizados” (é o caso dos latidos que ouvimos na casa de Justino). Já o segundo é, por exemplo, um chiado “contínuo de pássaros ou de espuma marinha que é o próprio espaço”, ou mesmo o ruído permanente do porto. Em qualquer caso, acrescenta, “a análise sonora do filme deve levar sempre em conta uma sobredeterminação possível dos elementos, ou seja, que um deles possa fazer sentido simultaneamente em diversos níveis” (CHION, 2016, p. 48-49). De fato, essa sobredeterminação é constatada em *A febre*, como dissemos, e não funciona apenas como adorno, mas como narrativa.

Em relação aos diálogos, Justino é uma personagem que fala muito pouco, e essas falas são espaçadas por muitos silêncios. É apenas quando está narrando um acontecimento (sonho ou história) que a personagem fala continuamente. Não é um filme com uma quantidade de diálogos escassa como se poderia dizer, por exemplo, de *Era uma vez Brasília*. Entretanto, os diálogos demoram para acontecer entre um e outro e soam com alguma letargia. Além disso, como se disse, boa parte das falas ocorre em outros idiomas, e existe um trabalho conjunto entre ruídos e silêncios de vozes que opera em prol da personagem.

Diante desses aspectos, notamos quatro regularidades no filme que nos chamam a atenção:

- A alternância de padrões sonoros característicos de um ambiente, os quais se limitam, durante todo o filme, a cinco lugares: porto de cargas, casa de Justino, rua, posto de saúde e floresta;
- Grande quantidade de sons fora de quadro, inclusive vozes (*off*). Mesmo quando as pessoas estão em quadro, elas costumam falar de costas para o interlocutor;
- Apesar de o tempo fílmico em diálogos superar o de boa parte dos filmes do *corpus*, ainda não é um filme que se concentra em torno de diálogos; e
- Ruídos e silêncios relativos a algum elemento sonoro, sobretudo à voz e a elementos de cena, operam em caráter narrativo, não apenas estético.

Começando com a primeira regularidade, relativa à alternância de padrões sonoros, demonstramos haver cinco ambientes, caracterizados anteriormente, que se repetem, exatamente com o mesmo som básico, da seguinte maneira: porto de cargas, rua e casa de Justino (aparecem seis vezes cada); posto de saúde (aparece três vezes); e floresta (aparece uma vez e como uma camada sonora constante ao longo do filme que não aparece como

imagem). O fato de os três primeiros ambientes aparecerem seis vezes alternadamente e o posto de saúde três não é à toa: trata-se de ciclos harmônicos na forma de rotina trabalho-rua-casa das personagens principais (Justino e Vanessa). Essa rotina é caracterizada pelo tipo de som praticamente igual nos ambientes. Os tipos de imagens também pouco mudam, porque caracterizam rotinas: afazeres domésticos, geralmente o ato de cozinhar e comer; trabalho fora de casa; e deslocamentos e passagens. De fato, do porto de cargas quase sempre corta para a rua (passagem). Já do posto de saúde sempre corta para o porto de cargas, porque são rotinas concomitantes (enquanto Vanessa está no posto, Justino está no porto). Ambos só se encontram à noite, para comer ou dormir, quando ouvimos os ruídos de cena de refeições e os ruídos externos de mato.

Em relação à segunda regularidade, de fato, há uma considerável quantidade de sons fora de quadro. Se não bastassem os sons de ambientes externos aos locais onde a cena acontece, como sons do entorno do porto, da casa de Justino e das ruas, naturalmente fora de quadro, todo ambiente, com única exceção à sequência final (a da floresta), tem, ainda, vozes *off* de pessoas na forma de burburinhos: crianças brincando, conversas de pessoas que aguardam atendimento no posto, vozes da rua que não identificamos, falas de mercadores etc. Além dessas, as personagens costumam falar fora de quadro (*off*) e geralmente entram em cena falando, como nas duas cenas de jantar na casa de Justino ou em quase todas as cenas com diálogo no posto de enfermagem. Outras vezes, parte do corpo está em quadro, mas a cabeça falante, não. Essa característica do *off*, embora presente em outros filmes do *corpus* desta dissertação, é muito marcante em *A febre*.

No que diz respeito à terceira regularidade, apesar de haver 30 diálogos efetivos (multilaterais), eles são muito curtos. O diálogo mais longo tem quatro minutos, à mesa de jantar, a respeito da criatura do mato que ronda o lugar, e ocorre entre Vanessa, o tio, a tia e Justino. Há três diálogos unilaterais, um dos quais é uma narrativa que Justino faz ao neto, sobre uma criatura fantástica. Os diálogos no vestiário, entre Justino e Wanderlei, são evasivos, geralmente desagradáveis da parte de Wanderlei, o que faz Justino ficar mais silencioso do que já é. Por fim, há ainda outros dois diálogos que duram um pouco mais (menos de quatro minutos), porque se dão em torno da mesa ou da comida, em que geralmente as pessoas falam sobre algum assunto.

O tempo total de diálogos corresponde a quarenta e um minutos e quarenta e oito segundos ou 42% do tempo de filme, com predomínio absoluto dos multilaterais. Comparado aos demais filmes deste *corpus*, *A febre* tem o maior tempo de diálogos, mas não é o maior em relação ao tempo total do filme. O tempo de sons não dialógicos, como silêncios de voz,

ruídos de cena etc., ainda é alto: 58%. Portanto, não é um filme vococêntrico e tem uma relação entre diálogos e ausência de diálogos menor do que a de *Boa sorte, meu amor* e a de *Rifle*. Em resumo: nenhum filme do *corpus* tem tempo de diálogo do tipo multilateral maior que metade do tempo do filme.

A intenção de dar primazia aos grandes intervalos sem diálogos é demonstrada logo na abertura: só se ouve uma voz de personagem quando chega a 7,6% da película, o que pode ser muito, quando comparado a filmes que rapidamente apresentam as personagens e já engrenam algum diálogo. E o diálogo em questão aparece ainda de uma forma surpreendente, isto é, fora de campo e em idioma que não é o tukano: “você sabe onde estão minhas coisas?”, pergunta uma anciã indígena em atendimento na enfermaria onde trabalha Vanessa. A senhora descreve como chegou ao porto da cidade e se sentiu mal. Pergunta pelas frutas que trazia do mato para vender. A enfermeira a ouve atentamente. Vanessa não conhece o idioma da anciã. O senso comum tende a achar que basta ser e estar entre indígenas para se entenderem mutuamente. Essa constatação é percebida na cena seguinte, quando outra enfermeira pergunta se Vanessa entendeu o que a anciã disse.

Por fim, a quarta regularidade. Embora os elementos sonoros ruído e silêncio (normalmente de voz) nem sempre apareçam de forma isolada e aconteça de o silêncio, às vezes, ressaltar o ruído (tudo em volta para de forma que determinado ruído possa operar, como a ação humana, por exemplo), é possível esquematizar como esses elementos funcionam em prol das personagens. Esses dois elementos podem ser encarados em duas camadas: (i) na natureza pura (sem intervenção drástica do homem) e misturada (ambiente dicotômico cidade/natureza); e (ii) nas locações (porto, casa e posto de saúde).

Em relação ao ruído, no âmbito da natureza pura e misturada, esse elemento funciona para guiar o protagonista. Dentre os ruídos de insetos, animais e pássaros, quase sempre de igual melodia, destaca-se o som da criatura misteriosa, que surge nas fronteiras do mato/cidade, quando Justino aparece. Trata-se de um chamado sempre em aberto que o conforta pela cidade, mas também o faz lembrar as origens. Boa parte das vezes, esse som entra em disputa com o ruído do porto, aparecendo nesta locação em segundo plano. Na casa de Justino, mistura-se com o ambiente sonoro do quintal, e nas cercanias de mato é ouvido com mais intensidade. O porto é onde o ruído mais se intensifica, mas de natureza repetitiva: praticamente o mesmo timbre e a mesma harmonia sonora. A intensidade do ruído de cargas, inclusive, raramente destoa do uniforme, porque cumpre ficar em sincronia com o movimento das cargas, contêineres e guindastes. É possível encontrar cenas que, somadas, levam cinco minutos ou mais apenas com o movimento de cargas em um balé muito preciso, mas sempre

atormentando Justino. Caminhões, chiados de navios e balsas, sirenes, chamadas de rádio, marteladas às vezes rompem o ruído uniforme das cargas, e guiam o protagonista na jornada de trabalho. Já na casa de Justino e no posto de saúde, os ruídos de natureza e de porto quase desaparecem (há um breve momento de vento com chuva). Assume, uma hora ou outra, o ruído de aparelhos, como nebulizador, ou materiais de enfermagem, mas muito pouco ruído de corpos. A rotina de Vanessa não é menos enfadonha que a do pai, e sabemos o quanto um posto de saúde em alguns horários é tedioso: o tempo parece não passar. Portanto, a ação do ruído aqui, combinada com o silêncio de voz, é funcional para dar significado a esse pequeno universo de trabalho que vemos.

Em relação ao silêncio de elementos de cena, este é menos presente e cumpre preencher o ruído de natureza, especialmente entre tímbrs: por exemplo, quando o silêncio predomina entre ruído de insetos e canto de pássaros. No porto, o silêncio (relativo a vozes e a elementos de cena) funciona de forma diferente durante o dia (menos intenso) e durante a noite (mais intenso), como marcador da vigília de Justino e de seus cochilos. Preenche o balé de cargas para cima, para baixo e para os lados. Também funciona como personificação do estoicismo e do laconismo de Justino, especialmente quando em interlocução com pessoas diferentes de seu povo. Mesmo quando há diálogo, a passagem de uma fala para outra é lenta, sem o menor vestígio de farpas, conflitos, oposição. As vozes pendem para o lado da estética, enfeitam o ambiente na passagem do tempo-movimento do filme, especialmente quando o idioma não é o português. Por fim, quem opera os longos interregnos entre uma fala e outra e entre um gesto e outro é justamente o silêncio de voz.

Diante da demonstração dessas regularidades, selecionamos um trecho representativo para análise, o qual contempla os tópicos ora abordados. Trata-se de um momento no qual Justino e Vanessa estão em casa, à noite (00:14:33-00:25:25).

Sons de passos fora de quadro. Justino entra em quadro. Ruído de insetos em BG. Na porta, Justino fala com Vanessa, que está fora de quadro. Ouvimos em BG alguns latidos e burburinhos de vozes e ouvimos ruídos de cena provocados por Justino, que fala em tukano com o filho, o qual está fora de quadro. O filho, então, aparece com a mão enfaixada. Entre essa fala e a seguinte, passa-se um longo tempo, no qual ouvimos a camada sonora externa (igual) e os ruídos internos. Justino fala com a nora, que aparece em quadro segurando um bebê (neto de Justino). Os ruídos são todos os de cena, com o mesmo som de mato em BG. Vanessa liga o ventilador. Corta para Justino, de costas, falando algo com o filho. O som de mato fica mais intenso. Passos do filho de Justino entrando em quadro. O filho de Justino ofega. Vozes no BG. Eles conversam sobre a rachadura na parede. Ouvimos o toque do rapaz

na parede. Voz fora de quadro (*off*): “esqueceu do frango, é?”. O filho de Justino sai para atender ao chamado sobre o frango. Ouvimos em BG ruído de utensílios. Justino permanece olhando a rachadura. Corta para Vanessa, de costas, diante do fogão, uma cena que se repete no filme inteiro. Assumem a cena ruídos próprios de um jantar à mesa (manipulação de utensílios, louças, talheres etc.). Latidos e burburinhos de vozes em BG. Num breve diálogo entre Vanessa e o irmão, estes chamam Josué (neto de Justino), que um tempo depois chega e se senta à mesa. Em momento algum da sequência ouvimos a voz de Josué. Mais um longo tempo depois, Justino chama Josué, o põe em seu colo, dá comida e conta-lhe uma história. Até que entre a imagem narrada por Justino, ouvimos burburinhos de vozes, ao que parece infantis, em BG, e os ruídos de cena. Conseguimos ouvir som de mastigação de Josué e de Justino, pois ambos estão em primeiro plano. Ouvimos sons de cena feitos pelas outras pessoas que estão fora de quadro, mas em volume muito baixo. Há em BG, também, um som contínuo de insetos. Em 00:21:15, corta para a imagem fixa da floresta em plano geral. O som de insetos que ouvíamos na cena anterior é transportado, intensificado e adicionado a outros sons, como de pássaros. A voz de Justino continua narrando em *off*. Quando o *off* de Justino para (00:21:48), continuamos a ver a imagem fixa da floresta, agora apenas com os ruídos de insetos e pássaros. Corta para o quintal da casa de Justino. É manhã. Ouvimos sons de pássaros e alguns latidos. Justino vem da profundidade de campo com um cacho de banana nas costas. À medida que caminha, ouvimos mais seus passos. Enfia o facão na terra. Ouvimos manipulação de objetos até pendurar o cacho. Justino sai de campo, e ficamos olhando a imagem do cacho. Os mesmos sons continuam enquanto seus passos se esvaem fora de campo. Corta para o interior da casa. Ouvimos mais discretamente o som externo de sempre, e agora sons de cena, como passos e manipulação de coisas. Vanessa entra em cena. Ao sentar-se, Justino pega o telegrama da UnB. Ouvimos o som do papel. Vanessa faz café. Latido. Após um diálogo em torno do telegrama, Justino levanta-se depois de saber que Vanessa vai para Brasília. O som de natureza diminui muito. Ouvimos burburinhos de vozes em BG. Vanessa levanta-se e fica olhando o pai lá fora. Uma moto passa em BG. Sons mais intensos de pássaros. Corta para o porto.

Para encerrar a análise de *A febre*, mencionamos, como de costume, a nossa unidade de análise, relativa à questão do som como elemento narrativo, o que, aliás, já foi adiantando na quarta regularidade. De fato, por tudo o que vimos aqui, o som participa de maneira muito ativa do modo de descrever as ambiências, além de afetar o espectador por meio de signos, a exemplo da camada do som de mato sempre à espreita em quase todos os ambientes em oposição ao severo ruído da interferência humana, como o que acontece no porto de cargas. O

ponto de escuta sonora é quase sempre o de Justino, mas em muitos casos também se mostra diluído, como se fosse dos espectadores. Além disso, o filme, de fato, explora o som de forma narrativa. Não como uma maneira de tapar um buraco narrativo, mas como efetivo protagonista da história, com o objetivo de fazê-la evoluir e nos explicar o interior de Justino, seu perfil, bem como seu alvo: voltar para suas origens, como renúncia à febre promovida pelo progresso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo central mapear as estratégias sonoras dominantes nos oito filmes ganhadores do prêmio de melhor som do FBCB, no período de 2012 a 2019. Para isso, analisamos cada filme, com base no método detalhado na Seção 2 (“Considerações Metodológicas”), e chegamos a algumas conclusões em relação a cada um deles. A partir disso, então, fazemos algumas considerações a respeito de recorrências e tendências narrativas e estéticas observáveis nesse *corpus*.

Boa sorte, meu amor é caracterizado como um filme cuja quantidade de diálogos em que efetivamente os interlocutores interagem é muito pouca (menos de um quarto do filme). Nos demais diálogos, uma única pessoa fala e as demais ou nada dizem ou falam monossílabos, por exemplo. Afora esse comportamento dos diálogos, a música predomina. Além disso, há muitos sons cuja fonte não é vista e sons que numa representação sonora realista ouviríamos, mas que no filme não conseguimos por causa da música ou porque se aplica o silêncio de ruídos de cena.

Exilados do vulcão rompe o padrão sonoro verossímil com ausência de sincronismo, uso de *flashforward* sonoro, sons em direções inesperadas pelo plano em que se encontra a fonte e outros procedimentos geralmente inexistentes nesse padrão. A presença da voz *off* e da voz *over* é muito frequente, bem como a, praticamente, inexistência de diálogos.

Brasil S/A leva a ausência de diálogos ao extremo: inexitem. Em lugar disso, observamos intensivo uso de sons não humanos, geralmente máquinas. Nos pouquíssimos momentos em que os lábios humanos emitem som, verbalizado ou não, o filme tem silêncio relativo a algum segmento sonoro. Além disso, há uma quantidade importante de sons e músicas que não permitem que escutemos o que se passa na ação.

Fome é um filme de ambiência sonora urbana, a qual confunde fala e ruídos. As falas nem sempre são inteligíveis e distintas, quando existem. Como nos filmes anteriores, há escassez de diálogos. O filme privilegia o ruído urbano em detrimento de sons que poderiam ser audíveis, como objetos em primeiro plano e falas de personagens importantes.

Rifle opta por uma representação sonora hiper-realista de elementos da natureza (poucos) e de veículos (abundantes). Trata-se do filme, em todo o *corpus*, no qual mais aparecem veículos, seguido por *Era uma vez Brasília* e *Brasil S/A*. Os trechos de silêncio de vozes ou de elementos de cena são de longa duração e repetitivos, com raros diálogos – e mesmo nesses a interlocução é demorada e, às vezes, quase inexistente. *Rifle* mostra, como dito na análise, que um filme vococêntrico nem sempre é necessário para a construção de personagens complexas e para dar coesão a uma história.

Era uma vez Brasília faz o som do filme se prestar basicamente a povoar as sequências de cacofonia, durante as quais as personagens ou ficam a escutar esses sons ou agem com o objetivo de fazer ruído. O filme praticamente não tem diálogos em que os interlocutores interagem. Em lugar disso, os sons dos ambientes, como o do metrô, tomam conta da cena e funcionam como longos trechos de ruídos que estão ali apenas como tais, sem propósito claro, geralmente entre uma e outra sequência de ação mais consistente.

A sombra do pai soa uma atmosfera dos subgêneros terror, horror, suspense ou fantasia com base em elementos sonoros que, às vezes, promovem um universo melodramático ou romântico. Apesar de o tempo fílmico em diálogos superar o de alguns filmes do *corpus*, não é uma obra que se concentra em torno de diálogos – tem menos diálogos, por exemplo, que *Boa sorte, meu amor*, *Fome e Rifle*.

A febre alterna padrões sonoros característicos de ambientes afetos à rotina e à psicologia das personagens (sons da cidade e sons da floresta), com uma quantidade considerável de sons fora de quadro, aí incluída a voz *off*. Apesar de o tempo fílmico em diálogos superar o de boa parte dos filmes do *corpus*, não é, com efeito, um filme loquaz.

Nota-se claramente que o júri, em todo esse período considerado, privilegiou filmes em que o diálogo não é o recurso narrativo central, ou seja, o silêncio de vozes predomina para dar lugar a outros sons de características variáveis em textura e dimensão, sem o prejuízo de existirem, às vezes, duradouras atmosferas de silêncio desses mesmos sons outros, propiciadas por contraste de volume (um som alto que depois desaba para uma longa permanência quase inaudível). Esse silêncio de vozes, nos filmes, tem variada forma e uso estético: entre falas num diálogo; trechos longos em que voz alguma acontece, senão ruídos ou música; ausência total de som; apenas o som dos ambientes enquanto personagens estão calados observando ou sem agir; fontes sonoras silenciadas pela música ou outro som que não o esperado daquela fonte etc. Ele nem sempre funciona narrativamente, mas pode funcionar como representação dos ambientes, em sentido estético mesmo, e causar algum tipo de sensação ao espectador. No caso de uso narrativo, como já foi dito aqui, Costa (2013) já observou se tratar de um recurso não tão novo no cinema brasileiro. O que pode estar havendo é um uso mais habitual no cinema contemporâneo (IKEDA, 2012). A comprovação dessa tendência nesse *corpus* é incontestável. Isso porque, em relação à duração do filme, (i) o tempo ocupado por elementos sonoros que não são vozes na forma de diálogos e (ii) o tempo dedicado exclusivamente a diálogos efetivos, que definimos como multilaterais (interlocutores interagem entre si com raros silêncios), é o seguinte, respectivamente:

- *Boa sorte, meu amor*: 49,5% e 23,7%;
- *Exilados do vulcão*: 93,2% e 0,0;
- *Brasil S/A*: 100,0% e 0,0;
- *Fome*: 60,2% e 30,3%;
- *Rifle*: 54,5% e 20,8%;
- *Era uma vez Brasília*: 67,9% e 14,1%;
- *A sombra do pai*: 64,4% e 29,3%; e
- *A febre*: 57,8% e 37,1%.

É notável o fato de um filme como *A sombra do pai*, do gênero drama, de estilo clássico, com passagens que vão do terror à fantasia passando pelo suspense, ter tão poucos diálogos. Também chama a atenção, no *corpus*, a compatibilidade: todos os filmes têm quantidades de diálogos multilaterais próximas, com duas distorções, *Brasil S/A* e *Exilados do vulcão*, que não têm nenhum. Essa constatação, mesmo que não tivesse sido medida, seria obviamente sentida nesses dois últimos filmes.

Ainda em relação a aspectos comuns desses filmes, todos, sem exceção, conforme mostramos na Seção 3 (“Análise do Som Cinematográfico dos Filmes”), fazem uso, em mais de um momento, de sons que oscilam entre música e efeito sonoro. Normalmente, esses sons acontecem superpostos a imagens estáticas. No caso de filmes como *Boa sorte, meu amor* e *Brasil S/A*, os momentos em que esses sons se dão acontecem nos espigões do Recife. Em relação a *Fome*, ocorrem na paisagem concreta de São Paulo. Em *Exilados do vulcão*, sucedem também nas vistas concretas da cidade, como prédios. Nos demais, esses momentos se dão na paisagem predominante: na periferia do DF em *Era uma vez Brasília*; em aspectos da obra civil, em *A sombra do pai*; na dicotomia floresta-cidade em *A febre*; e, por fim, no campo gaúcho em *Rifle*. Esses sons assemelham-se, de alguma forma, à música eletrônica, e em todos os casos foram criados de forma original, como a “música de cerca”¹¹⁰ de *Rifle*.

Tal como a estética voltada para a escassez de diálogos, esses sons podem ter chamado a atenção do júri nesses filmes, até porque é uma combinação plausível: exatamente quando esse tipo de som opera, geralmente não há diálogos. A hipótese é a de que são passagens de preenchimento do filme entre um acontecimento e outro ou são uma escolha estética para causar algum tipo de sensação. O fato inegável é que não parecem contribuir para a narrativa, isto é, para o desenvolvimento da ação e para a consecução dos objetivos das personagens,

¹¹⁰ *Cerca* (Davi Pretto, Marcos Lopes e Tiago Bello) (RIFLE, 2016a).

embora talvez possam simbolizar as emoções no interior das personagens. São quase interlúdios.

O tipo de representação sonora desses filmes varia muito, e não temos como traçar uma unidade entre eles. Por exemplo, *Rifle* explora claramente o hiper-realismo sonoro com base no alto volume das máquinas presentes e na incoerência entre a posição da fonte e esse volume. *Exilados do vulcão*, por sua vez, faz uso dessa representação sonora hiper-realista algumas vezes, mas em termos de espacialização do som, a qual não tem paralelo com o modo como soam na realidade ou como soam baseados no código sonoro vigente. Já filmes como *Boa sorte, meu amor*, *A febre*, *Fome* e *Brasil S/A* até fazem uso desse tipo de representação algumas vezes, mas não é tão central quanto naqueles dois. *Era uma vez Brasília* ficaria numa posição intermediária, por exemplo, entre *Rifle* e *Brasil S/A*. Por fim, *A sombra do pai* explora o som convencional dos subgêneros terror/horror, suspense e fantasia, bem como aquele próprio dos momentos melodramáticos que o cinema clássico consagrou (BORDWELL, 2005). De fato, em qualquer caso, os filmes não podem ser classificados como de representação sonora puramente realista.

O uso de falas demoradas em que apenas uma personagem fala, à maneira de um discurso (diálogo unilateral), não é incomum. Em *Boa sorte, meu amor*, logo na abertura, observamos um discurso de quase quatro minutos de uma personagem. *Exilados do vulcão*, por sua vez, leva isso ao extremo. No polo oposto, filmes como *A febre* e *A sombra do pai* exploram as falas lacônicas: as personagens falam com pedaços de frases ou palavras com longo tempo entre elas.

Outro aspecto fundamental que merece atenção é o que podemos concluir em relação à unidade de análise que escolhemos e que foi apreciada ao final de cada análise, na Seção 3, ou seja, verificar se a obra faz uso do som como elemento narrativo, não apenas com o objetivo de transmitir sensações, sentimentos e a descrição de ambientes. Conforme vimos, boa parte dos filmes do *corpus*, como se depreende das entrevistas realizadas, não apenas elaborou o roteiro literário, como também o planejamento do som. Quatro filmes em que essas peças foram elaboradas são também aqueles em que o som age como elemento narrativo, não só como preenchimento de ambientes ou como causa de sensações: *Boa sorte, meu amor*, *Rifle*, *A sombra do pai* e *A febre*.

Apenas para sublinhar um dos aspectos narrativos, em *Boa sorte, meu amor*, o som descreve pouco os ambientes, embora a música seja capaz de causar sensações. Na mesma medida, porém, em que há um desinvestimento no aspecto descritivo, o som é investido com alguma força no aspecto narrativo, quando se associa à busca do protagonista: pela música e

pela escuta acusmática, o som associa-se à mulher amada afinal perdida; e pelos sons rurais, às suas origens. Em *Rifle*, percebemos o quanto o som dos veículos pesados perturba o protagonista. Esses carros são alvo de sua revolta: ao alvejá-los, a personagem dá vazão ao objetivo de vingar-se do mundo diante de uma vida oprimida. Na obra *A sombra do pai*, os ruídos de cena dizem quase tudo da história e movem o anti-herói. De fato, o som da obra civil, a qual, afinal, termina por transformá-lo em zumbi, não para, e os sons outros, que poderiam ser de paz, na verdade são ligados ao sobrenatural, com o objetivo de estabelecer um luto não consumado de alguém atormentado por uma inaptidão de lidar com a filha órfã. Por fim, *A febre*, além de construir toda uma ambiência com significado evidente para o universo das personagens, faz da dicotomia sonora cidade-floresta um elemento importante para o desenvolvimento do protagonista, para a consumação do conflito e para a consecução de seus objetivos. É certo que há uma forte carga sensorial, como o coro de insetos sistemático em ambiente de mato e o balé de cargas e guindastes no porto, mas tudo somado se presta para fazer sentido narrativo.

Coincidência ou não, três filmes em que o som praticamente não contribui para o aspecto narrativo não têm roteiro: *Brasil S/A*, *Era uma vez Brasília* e *Fome*. No caso de *Brasil S/A*, a razão pode estar simplesmente no estilo: não existe uma história, por assim dizer. Parece que o que interessa é o resultado final do filme. Trata-se de personagens simbólicas que transitam pelo filme sem um enredo. Os sons se prestam basicamente ao preenchimento dos ambientes com um ou outro sentido narrativo em cada bloco, como o silêncio de todos os elementos exceto música, no caso do culto evangélico. Em *Era uma vez Brasília*, o som praticamente só opera na produção de sensações e de eventual prazer estético. Como afirmou um dos entrevistados da equipe sonora, a intenção era constituir uma “bomba sonora”, e é a isso que o filme se resume, à maneira de uma obra sensacional em lugar de narrativa. A cacofonia se apossa da história, e não sabemos ao certo para onde o filme vai ou de onde partiu. Por fim, a respeito de *Fome*, quase um documentário, o som basicamente é aquele que a cidade oferece por onde o aparato fílmico passa, e, portanto, por onde a personagem. Os ambientes são descritos quase de maneira natural e ao acaso. Ora, se a obra se resume à deambulação de uma personagem pela cidade sem um planejamento sonoro mínimo associado a uma história, não há como o som atingir fins narrativos, embora a interferência da cidade esteja ali o tempo todo. Note que a falta de uso do som para fins narrativos parece não ser impeditivo para receber um prêmio de melhor som, uma clara opção, no caso, pelo cinema não narrativo.

Exilados do vulcão é um caso à parte em relação a essa unidade de análise. De um lado, o filme impõe ao som um caráter fortemente sensorial, mas que, de outro, também permite narrar a odisseia da protagonista em relação ao passado de uma pessoa que amou e que teve muitos amantes. Com esse caráter narrativo, em parte, oferece também sensações e descrição de ambientes, naturalmente ao estilo da diretora, que optou por uma história coerente com o cinema sensorial. Esse filme suscita, no *corpus*, a seguinte questão: qual a maior tendência, a opacidade ou a transparência (A OPACIDADE..., 2018; XAVIER, 2008)? Como se sabe, na transparência, mergulhamos no universo fílmico, como se a tela fosse ela própria uma janela por meio da qual estivéssemos não só vendo e ouvindo como também acreditando naquele mundo. O som, nisso, é muito importante, para emprestar fidelidade ao universo criado, por menos verossímil que ele seja, como atestam Bordwell e Thompson (2014). Esse mundo criado, com regras próprias, tem desenvolvimento autônomo, nas regras da transparência. É como se toda a materialidade usada para erguer esse mundo ficasse elidida, inclusive o som. Já o cinema de opacidade, pelo contrário, mostra os recursos usados para desenvolver o universo. Não apenas o que está no filme é visionado, como também a própria tela: o dispositivo revela-se ao espectador. O som, portanto, é ouvido como tal, mostrando-se paralelamente ao desenrolar dos acontecimentos. Ora, *Exilados do vulcão* faz isso o tempo todo. O som chama a atenção para si como algo, às vezes, até mesmo incômodo, como percebemos no caso das incongruências entre a imagem e a espacialização do som. Se servir de atordoamento para nós, deve servir também para as personagens. Tomando, então, como parâmetro esse filme para a opacidade, podemos fixar a hipótese de que existe uma escala no *corpus* da transparência até a opacidade, nesta ordem: *A sombra do pai*, *Rifle*, *A febre*, *Boa sorte, meu amor*, *Fome*, *Brasil S/A*, *Era uma vez Brasília* e *Exilados do vulcão*. Considerando que são oito filmes e *Fome* ocupa a quinta posição nessa escala, o *corpus* como um todo se inclina discretamente para a transparência.

Os oito filmes possuem algumas características de origem que fazem o *corpus* ter uma razoável diversidade em alguns aspectos: (i) abrangem, pela direção ou pelas locações, todas as cinco regiões geográficas do país; (ii) possuem representatividade de gênero até maior do que a do cinema brasileiro como um todo, na direção (37,5% dos diretores deste *corpus* são mulheres)¹¹¹; (iii) foram realizados praticamente no período em que o cinema brasileiro conheceu o apogeu do financiamento em cinema e audiovisual por parte do Estado (IKEDA, 2015) e no bojo do movimento em que os estudos sonoros começaram a ganhar

¹¹¹ Ver Ancine (2018).

fortalecimento acadêmico e profissional no Brasil (ALVES, 2013); e por fim, (iv) todos os filmes abordam ao menos uma questão social ou de identidade, como se pode depreender já das próprias sinopses. Essa representatividade pode dizer algo a respeito do Brasil contemporâneo e das tendências estéticas.

No que tange ao júri¹¹², como vimos na Seção 1 (“O Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (FBCB)”)), é patente a falta de profissionais da área de som, sendo a maioria autodeclarados cineastas (37,7%). Isso conduz à hipótese de que o aspecto técnico não foi um quesito tão relevante, mas, possivelmente, a mobilização, por parte dos filmes, de outros aspectos como sentimentos, sensações e outros voltados à poética e à estética, bem como da política. Observação interessante é a de que quase todos os profissionais da equipe de som dos filmes não sabem explicar por que o filme ganhou o prêmio de melhor som, havendo inclusive integrante da equipe que jamais assistiu ao filme¹¹³. Outro detalhe que chama a atenção é que nunca o vencedor de melhor filme foi também o vencedor do melhor som, neste *corpus*.

Por derradeiro, acreditamos que esta pesquisa abre caminhos para vários desdobramentos. Primeiro de tudo, é recomendável que a análise do filme se baseie mais em aspectos quantitativos, para permitir maior precisão na formulação e uso de conceitos, bem como estabelecimento de tendências. Segundo, os filmes participantes de festivais são um fecundo objeto de pesquisa, que pode ser atrelado ou não ao contexto dos festivais. Por fim, o som do filme deve ter uma atenção privilegiada nas hipóteses de tendências do cinema contemporâneo, como mostra o próprio *corpus* desta dissertação.

¹¹² Ver planilha constante do Apêndice desta dissertação.

¹¹³ Naturalmente, a melhoria da viabilidade da hipótese dependeria de uma entrevista com o júri, o que não foi feito nesta dissertação.

REFERÊNCIAS

- 500 ALMAS: documentário tenta resgatar memória de tribo indígena do Pantanal. **Guia da Semana**, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.guiadasemana.com.br/cinema/sinopse/500-almas>. Acesso em: 12 mar. 2022.
- 52º FESTIVAL de Brasília: coordenador bate boca com público em noite acalorada. **Papo de Cinema**, Porto Alegre, 29 nov. 2019. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/noticias/52o-festival-de-brasilia-coordenador-bate-boca-com-publico-em-noite-acalorada/>. Acesso em: 13 mar. 2022.
- A FEBRE. Direção: Maya Da-Rin. Produção: Maya Da-Rin, Juliette Lepoutre e Leonardo Mecchi. Intérpretes: Regis Myrupu, Rosa Peixoto, Johnatan Sodré *et al.* Roteiro: Pedro Cesarino, Maya Da-Rin e Miguel Seabra Lopez. Rio de Janeiro: Tamanduá Vermelho; São Paulo: Enquadramento Produções; Paris: Still Moving; Berlim: Komplizen Film, 2019. *Online* (98 min), color.
- A FEBRE. *In*: IMDb. [Seattle: IMDb Inc., 2021]. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt10603466/>. Acesso em: 19 abr. 2023.
- A MÁQUINA. Direção: João Falcão. Intérpretes: Paulo Autran, Gustavo Falcão, Mariana Ximenes *et al.* Roteiro: Adriana Falcão e João Falcão. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Burbank: Buena Vista International, 2005. 1 DVD (94 min), color.
- A MARGEM. Direção: Ozualdo Ribeiro Candeias. Intérpretes: Valeria Vidal, Bentinho, Lucy Rangel, Mário Benvenuto *et al.* Roteiro: Ozualdo Ribeiro Candeias. [S. l.]: Cia. Cinematográfica Franco Brasileira, 1967. 1 DVD (96 min), PB.
- ANCINE – Agência Nacional do Cinema. Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em salas de exibição 2016. Brasília, DF: Ancine, 2018. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_diversidade_2016.pdf. Acesso em: 23 abr. 2023.
- A OPACIDADE e a transparência no cinema – Ismail Xavier. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Revista Significação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZLVF94mZZnI>. Acesso em: 18 jan. 2023.
- A SOMBRA do pai. Direção: Gabriela Almeida Amaral. Produção: Rune Tavares, Rodrigo Teixeira e Rodrigo Sarti Werthein. Intérpretes: Nina Medeiros, Julio Machado, Luciana Paes *et al.* Roteiro: Gabriela Almeida Amaral. São Paulo: Acere; RT Features, 2018. *Online* (92 min), color.

A SOMBRA do pai. *In*: IMDb. [Seattle: IMDb Inc., 2018?]. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt6388464/>. Acesso em: 18 abr. 2023.

A TESTEMUNHA. Direção: Peter Weir. Produção: Edward S. Feldman. Intérpretes: Harrison Ford, Kelly McGillis, Lukas Haas *et al.* Roteiro: William Kelley e Earl W. Wallace. Los Angeles: Paramount Pictures, 1985. 1 DVD (112 min), color.

ABBADE, Mario. Crítica: ‘A sombra do pai’. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 maio 2019. Rio Show. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-sombra-do-pai-23633351>. Acesso em: 11 jan. 2023.

ALMEIDA, Carlos Helí de. ‘Exilados do vulcão’, de Paula Gaitán, encerra mostra competitiva do Festival de Brasília. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 set. 2013. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/exilados-do-vulcao-de-paula-gaitan-encerra-mostra-competitiva-do-festival-de-brasilia-10119680>. Acesso em: 15 fev. 2022.

ALMEIDA, Gabriela Amaral. A sombra do pai: entrevista exclusiva com Gabriela Amaral Almeida. [Entrevista cedida a] Robledo Milani. **Papo de Cinema**, Porto Alegre, set. 2018a. Disponível em: <https://bityli.com/BBGVbp>. Acesso em: 15 jan. 2022.

ALMEIDA, Gabriela Amaral. Gabriela Amaral Almeida fala de “A Sombra do Pai”, filme apresentado no Festival de Brasília. [Entrevista cedida a] Rafael Carvalho. **A Tarde**, Salvador, 23 set. 2018b. Cineinsite. Disponível em: <https://atarde.com.br/a-tarde-cineinsite/gabriela-amaral-almeida-fala-de-a-sombra-do-pai-filme-apresentado-no-festival-de-brasilia-995010>. Acesso em: 15 fev. 2022.

ALMEIDA, Gabriela Amaral. Gabriela Amaral Almeida: “a perseguição vai gerar muita narrativa”. [Entrevista cedida a] Luísa Pécora. **Mulher no cinema**, [s. l.], 7 maio 2019. Disponível em: <https://bityli.com/OvWITL>. Acesso em: 15 jan. 2022.

ALMEIDA, Gabriela Amaral; MACHADO, Julio. A sombra do pai: “Jorge é meu Frankenstein”, diz Gabriela Amaral Almeida sobre o personagem de seu novo filme. [Entrevista cedida a] Barbara Demerov. **AdoroCinema**, Rio de Janeiro, 1 maio 2019. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-147803/>. Acesso em: 16 mar. 2023.

ALTMAN, Rick; JONES, McGraw; TATROE, Sonia. Inventing the cinema soundtrack: Hollywood’s multiplane sound system. *In*: BUHLER, James; FLINN, Caryl; NEUMEYER, David (ed.). **Music and cinema**. Middletown: Wesleyan University Press, 2000. p. 339-359.

ALVES, Bernardo Marquez. **Os estudos do som no cinema**: evolução quantitativa, tendências temáticas e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico. 2013. 181 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Universidade de São

Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-19112013-154644/pt-br.php>. Acesso em: 19 mar. 2023.

APOCALYPSE Now. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola, Gray Frederickson e Fred Roos. Intérpretes: Marlon Brando, Robert Duvall, Martin Sheen *et al.* Roteiro: John Milius e Francis Ford Coppola. São Francisco: Omni Zoetrope, 1979. 1 DVD (153 min), color.

ARÁBIA. Direção: Affonso Uchôa e João Dumans. Produção: Vitor Graize. Intérpretes: Aristides de Sousa, Murilo Caliari, Glaucia Vandeveld *et al.* Roteiro: Affonso Uchôa e João Dumans. Belo Horizonte: Katásia Filmes; Vasto Mundo, 2017. *Online* (96 min), color.

ARAGÃO, Daniel. ‘O Brasil precisa de mais cinema’, afirma diretor do premiado ‘Boa sorte, meu amor’. [Entrevista cedida a] Luciano Trigo. **G1**, Rio de Janeiro, 29 dez. 2012. Máquina de Escrever. Disponível em: <https://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2012/12/29/1305/>. Acesso em: 16 jan. 2023.

ARTHUSO, Raul. A alma do negócio. **Cinéctica: cinema e crítica**, [s. l.], 21 set. 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/brasil-sa-de-marcelo-pedroso-brasil-2014/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2019.

BARCINSKI, André. ‘Exilados do Vulcão’ está mais para videoarte do que para cinema. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 2 maio 2016. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1766703-exilados-do-vulcao-esta-mais-para-videoarte-do-que-para-cinema.shtml>. Acesso em: 22 jul. 2022.

BAZIN, André. Un festival de la culture cinématographique. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 34, p. 23-29, abr. 1954.

BENEDYKT, Breno Isaac. **O Teorema de Béla Tarr**: um estudo sobre imagem e pensamento. 2016. 158 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-30112016-150651/pt-br.php>. Acesso em: 19 mar. 2023.

BLADE Runner – O Caçador de Androides. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young *et al.* Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples. Los Angeles: Warner Brothers, 1982. 1 DVD (117 min), *widescreen*, color. Baseado na novela “Do androids dream of electric sheep?”, de Philip K. Dick.

BLUE. Direção: Derek Jarman. Produção: James Mackay e Takashi Asai. Intérpretes (narradores): John Quentin, Nigel Terry, Derek Jarman e Tilda Swinton. Roteiro: Derek Jarman. Londres: Basilisk Communications, 1993. 1 DVD (79 min), color.

BOA Sorte, Meu Amor. Direção: Daniel Aragão. Produção: Pedro Severien. Intérpretes: Christiana Ubach, Maeve Jinkings, Vinicius Zinn *et al.* Roteiro: Daniel Aragão, Gregório Graziosi e Luiz Otávio Pereira. Recife: Orquestra Cinema Estúdios, 2012. *Online* (95 min), PB.

BOA SORTE, Meu Amor. *In*: IMDb. [Seattle: IMDb Inc., 2013]. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt2332712/>. Acesso em: 9 abr. 2023.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac, 2005. v. 2, p. 277-302.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2014.

BORTOLIN, B. Leonardo. **Processos ao redor**: uma discussão entre técnica e estética a partir de uma outra escuta do filme O Som ao Redor. 2016. 149 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=482790>. Acesso em: 22 abr. 2023.

BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós e Simone Gonçalves. Intérpretes: Marquim da Tropa, Dilmar Durães, Gleide Firmino *et al.* Roteiro: Adirley Queirós. São Paulo: Vitrine Filmes, 2014. *Online* (93 min), color.

BRASIL S/A. Direção: Marcelo Pedroso. Produção: Livia de Melo. Intérpretes: Edilson Silva, Adeilton Nascimento, Wilma Gomes *et al.* Roteiro: Marcelo Pedroso. Olinda: Símio Filmes; Recife: Vilarejo Filmes, 2014. *Online* (64 min), color.

BRASIL S/A. *In*: IMDb. [Seattle: IMDb Inc., 2016]. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt4543548/>. Acesso em: 11 abr. 2023

BRASIL S/A nasceu sem roteiro, conta Marcelo Pedroso. **IstoÉ**, São Paulo, 15 ago. 2016. Cultura. Disponível em: <https://istoe.com.br/brasil-sa-nasceu-sem-roteiro-counta-marcelo-pedroso/>. Acesso em: 17 ago. 2022.

CAETANO, Maria do Rosário. **Festival 40 anos**: a hora e vez do filme brasileiro. Brasília, DF: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, 2007.

CAETANO, Maria do Rosário. Silvio Tandler é o novo curador do Festival de Brasília. **Revista de Cinema**, Cotia, 26 out. 2020. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2020/10/silvio-tandler-e-o-novo-curador-do-festival-de-brasilia/>. Acesso em: 19 mar. 2023.

CAETANO, Maria do Rosário. O mais tradicional festival do país muda de perfil e resgata a Mostra Brasília. **Revista de Cinema**, Cotia, 11 set. 2019. Disponível em: <https://revistadecinema.com.br/2019/09/o-mais-tradicional-festival-do-pais-muda-de-perfil-e-resgata-a-mostra-brasilia/>. Acesso em: 19 mar. 2023.

CARLOS, Cássio Starling. Filme ‘A Febre’ nos faz mergulhar em Brasil que dificilmente alcançamos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 4 fev. 2021. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/02/filme-a-febre-nos-faz-mergulhar-em-brasil-que-dificilmente-alcancamos.shtml>. Acesso em: 5 jan. 2023.

CARNEIRO, Gabriel. O cinema contra a barbárie. **Revista de Cinema**, Cotia, 4 ago. 2016. Disponível em: <https://revistadecinema.com.br/2016/08/o-cinema-contra-a-barbarie/>. Acesso em: 22 abr. 2023.

CARREIRO, Rodrigo. História e teoria do som no cinema. *In*: CARREIRO, Rodrigo (org.). **O som do filme**: uma introdução. Curitiba: Editora UFPR; Recife: Editora UFPE, 2018. p. 19-86.

CARREIRO, Rodrigo; ALVIM, Luíza. Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema. **MATRIZES**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 175-193, maio/ago. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/120018>. Acesso em: 15 fev. 2022.

CARTA da Sibéria. Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. Intérpretes (narradores): Georges Rouquier. Roteiro: Chris Marker. Neuilly-sur-Seine: Argos Films; Paris: Procinex, 1957. 1 DVD (62 min), color.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 1991
CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CESAR, Amaranta; COSTA, Leonardo. Memória e ação com o CachoeiraDoc: um festival de cinema com e como política pública. **Rebeca**, São Paulo, ano 10, n. 2, p. 150-173, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/780/459>. Acesso em: 12 mar. 2022.

CHION, Michel. **The voice in cinema**. Nova York: Columbia University Press, 1999.

CHION, Michel. **A audiovisual**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2016.

- CHION, Michel. **Film, a sound art**. Nova York: Columbia University Press, 2009.
- CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CINECLUBE Aic – A Febre de Maya Da-Rin. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (105 min). Publicado pelo canal Academia Internacional de Cinema (AIC). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CUembW77xJE>. Acesso em: 26 jun. 2021.
- CINEVITOR | 52º Festival de Brasília | Entrevista com Maya Da-Rin | A Febre. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal CineVitor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zYzKPMbgW0o>. Acesso em: 26 jun. 2021.
- COMENTÁRIOS do filme Era Uma Vez Brasília, com Adirley Queiroz e Wellington Abreu. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (23 min). Publicado pelo canal Fronteira Festival. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1oD6tRgATOI>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- COSTA, Fernando Moraes da. Existe hoje uma pluralidade de usos do silêncio no cinema brasileiro. **Filme Cultura**, Brasília, DF, n. 58, p. 63-67, jan./mar. 2013. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-58/>. Acesso em: 3 abr. 2023.
- COSTA, Fernando Moraes da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- COSTA, Fernando Moraes da. Ruídos e silêncio: proposta para uma estética do som no cinema. In: FABRIS, Mariarosaria *et al.* (org.). **Estudos Socine de cinema, Ano III**. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 313-319. Disponível em: https://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/11/III_Estudos_Socine.pdf. Acesso em: 25 mar. 2023.
- CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu, 2016.
- CRISTIANO Burlan e a trilha do filme “Fome”. **Rádio Câmara**, Brasília, DF, 19 set. 2015. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/470549-cristiano-burlan-e-a-trilha-do-filme-fome/>. Acesso em: 16 abr. 2023.
- CURTA! Cinema – Fome, de Cristiano Burlan. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo Canal Curta!. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wO5dDm6hPD4>. Acesso em: 16 abr. 2023.
- DAEHN, Ricardo. Confira a crítica do filme ‘A febre’, de Maya Da-Rin. **Correio Braziliense**, Brasília, DF, 26 nov. 2019a. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/11/26/interna_diversao_arte,809104/critica-filme-a-febre.shtml. Acesso em: 5 jan. 2023.
- DAEHN, Ricardo. Festival de Brasília do Cinema volta a premiar com dinheiro vencedores. **Correio Braziliense**, Brasília, DF, 15 ago. 2019b. Disponível em:

- https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/08/15/interna_diversao_arte,777206/festival-de-brasilia-do-cinema-brasileiro-2019-inicia-a-formatacao.shtml. Acesso em: 13 mar. 2022.
- DA-RIN, Maya. Maya Da-Rin: ‘um país sério teria um ministério só para políticas indígenas’. [Entrevista cedida a] Roberto de Martin. **CartaCapital**, São Paulo, 14 fev. 2021. Diversidade. Disponível em: <https://bityli.com/0X60C>. Acesso em: 26 jun. 2021.
- DEBATE com as equipes dos filmes Chico, Carneiro de Ouro e Era Uma Vez Brasília Parte 08. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Disponível em: <https://youtu.be/noHRzdkQTDY?list=PLvRhRDf6qTzeNfjOsXL5zwFMmplldqkyA>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- DEBATE com Cristiano Burlan – MFL/RJ. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (65 min). Publicado pelo canal Mostra do Filme Livre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WjYHsbCS0pc>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- DEUS É BRASILEIRO. Direção: Carlos Diegues. Produção: Renata Almeida Magalhães. Intérpretes: Antônio Fagundes, Wagner Moura, Paloma Duarte *et al.* Roteiro: João Ubaldo Ribeiro, Carlos Diegues, João Emanuel Carneiro e Renata Almeida Magalhães. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Luz Mágica Produções; São Paulo: TeleImage, 2003. 1 DVD (110 min), color.
- DIAS, José Umberto. **Walter da Silveira**: o eterno e o efêmero. Salvador: Oiti, 2006. 4 v.
- DIRETORA fala sobre significado metafórico do título “Exilados do Vulcão”. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo Canal Curta!. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tiYx5HGIUqU>. Acesso em: 22 jul. 2022.
- DISTRITO FEDERAL. Decreto nº 27.930, de 8 de maio de 2007. Dispõe sobre o Registro do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. **Diário Oficial do Distrito Federal (DODF)**, Brasília, DF, n. 88, p. 1, col. 2, 9 maio 2007. Disponível em: https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/55007/Decreto_27930_08_05_2007.html. Acesso em: 22 abr. 2023.
- DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. Barueri: Atlas, 2005.
- DUQUE, Fabricio. A cidade como experiência estética. **Vertentes do Cinema**, [s. l.], 23 set. 2017. Disponível em: <https://vertentesdocinema.com/critica-era-uma-vez-brasilia/>. Acesso em: 28 dez. 2022.

DUQUE, Fabricio. Fome: a busca pelo elemento autoral. **Vertentes do Cinema**, [s. l.], 20 out. 2015. Disponível em: <https://vertentesdocinema.com/critica-fome/>. Acesso em: 16 abr. 2023.

ELES não usam black-tie. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman. Intérpretes: Fernanda Montenegro, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Alberto Riccelli *et al.* Roteiro: Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri. Rio de Janeiro: Embrafilme; Leon Hirszman Produções, 1981. 1 DVD (123 min), color.

ENTREVISTA com o diretor e roteirista Davi Pretto (Rifle). [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal Cine Resenhas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4VIPn34JW-w>. Acesso em: 29 abr. 2023.

ENTREVISTA com Maya Da-Rin, diretora do filme “A Febre”. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal itaucinemas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u1IEvF4z088>. Acesso em: 26 jun. 2021.

ERA uma vez Brasília. Direção: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós. Intérpretes: Wellington Abreu, Andreia Vieira, Marquim do Tropa *et al.* Roteiro: Adirley Queirós. Brasília, DF: Cinco da Norte Cine; Lisboa: Terratrema Filmes, 2017a. *Online* (100 min), color.

ERA uma vez Brasília. *In*: IMDb. [Seattle: IMDb Inc., 2017b]. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt7173890/>. Acesso em: 17 abr. 2023.

ERBER, Laura. Exilados do Vulcão, de Paula Gaitán (Brasil, 2013). **Cinética: cinema e crítica**, [s. l.], 1 set. 2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/exilados-do-vulcao-de-paula-gaitan-brasil-2013-2/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

ESPARTEL, Lelis. Carta do Instituto Coussirat Araújo. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, n. 105-108, p. 199, 1947. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/revistaihgrgs/article/view/109189>. Acesso em: 22 abr. 2023.

ESTÔMAGO. Direção: Marcos Jorge. Produção: Cláudia da Natividade. Intérpretes: João Miguel, Fabiula Nascimento, Babu Santana *et al.* Roteiro: Lusa Silvestre, Cláudia da Natividade, Fabrizio Donvito e Marcos Jorge. Curitiba: Zencrane Filmes, 2007. 1 DVD (113 min), color.

EXILADOS do Vulcão. Direção: Paula Gaitán. Produção: Vitor Graize. Intérpretes: Vincenzo Amato, Clara Choveaux, Bruno Cesário *et al.* Roteiro: Paula Gaitán e Rodrigo de Oliveira. Rio de Janeiro: Franco Filmes; Mutuca Filmes, 2013. *Online* (125 min), color.

EXILADOS do Vulcão. *In*: IMDb. [Seattle: IMDb Inc., 2016]. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt3129920/>. Acesso em: 10 abr. 2023.

- FLÔRES, Virginia. **O cinema**: uma arte sonora. São Paulo: Annablume, 2013.
- FLORO, Paulo. Janela de Cinema 2012: Boa Sorte, Meu Amor é trilha sonora da indefinição. **O Grito!**, Recife, 10 nov. 2012. Disponível em: <https://www.revistaogrito.com/janela-de-cinema-2012-boa-sorte-meu-amor-e-trilha-sonora-da-indefinicao/>. Acesso em: 15 jan. 2023.
- FOME. Direção: Cristiano Burlan. Produção: Henrique Zanoni e Cristiano Burlan. Intérpretes: Jean-Claude Bernardet, Ana Carolina Marinho, Henrique Zanoni *et al.* Roteiro: Cristiano Burlan e Henrique Zanoni. São Paulo: Bela Filmes, 2015. *Online* (90 min), PB.
- FOME. *In*: IMDb. [Seattle: IMDb Inc., 2022]. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt5142532/>. Acesso em: 16 abr. 2023.
- FOME. *In*: Vitrine Filmes. [São Paulo: Vitrine Filmes, 2016]. Disponível em: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/fome/>. Acesso em: 16 abr. 2023.
- FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle Jr. Intérpretes: Colin Clive, Mae Clarke, John Boles *et al.* Roteiro: Garrett Fort, Francis Edward Faragoh, Robert Florey e John Russell. Universal City: Universal Pictures, 1931. 1 DVD (70 min), PB.
- FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Novembro em Brasília. *In*: FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO: MEMÓRIA CRÍTICA, 45., 2012, Brasília, DF. **Anais** [...]. Brasília, DF: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, 2012. p. 7-12. Disponível em: <http://bnbdigital.cultura.df.gov.br/secretaria-de-cultura-e-economia-criativa/45-festival-de-brasilia-do-cinema-brasileiro-memoria-critica/>. Acesso em: 2 abr. 2023.
- GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A dimensão sonora da voz**: quatro obras audiovisuais brasileiras e uma poltrona interativa. 2020. 208 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-01032021-163229/en.php>. Acesso em: 1 abr. 2023.
- HADDAD, Naief. ‘A Sombra do Pai’ é bom filme que surge apesar da crise no cinema nacional. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 2 maio 2019. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/05/a-sombra-do-pai-e-bom-filme-que-surge-apesar-da-crise-no-cinema-nacional.shtml>. Acesso em: 11 jan. 2023.
- HOMERO. **Íliada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

IBARRA, Pedro. Festival de Cinema: produções locais ganham projeção nacional na Mostra Brasília. **Correio Braziliense**, Brasília, DF, 8 dez. 2021. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/cidades-df/2021/12/4968920-festival-de-cinema-producoes-locais-ganham-projecao-nacional-na-mostra-brasilia.html>. Acesso em: 12 mar. 2022.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **PNAD – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios**. Rio de Janeiro: IBGE, 2015. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9127-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios.html#:~:text=A%20PNAD%20foi%20encerrada%20em,de%20Domic%C3%ADlios%20Cont%C3%ADnua%20%2D%20PNAD%20Cont%C3%ADnua>. Acesso em: 22 abr. 2023.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada**: aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus, 2015.

IKEDA, Marcelo. Silêncios e paisagens sonoras no cinema brasileiro contemporâneo. **Cambiassu: Estudos de Comunicação**, São Luís, ano 9, n. 10, p. 241-252, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cambiassu/article/view/18540/10124>. Acesso em: 3 abr. 2023.

IT: A COISA. Direção: Andy Muschietti. Produção: Roy Lee, Dan Lin, Seth Grahame-Smith *et al.* Intérpretes: Bill Skarsgård, Jaeden Martell, Jeremy Ray Taylor *et al.* Roteiro: Chase Palmer, Cary Fukunaga e Gary Dauberman. Los Angeles: Warner Brothers, 2017. 1 disco *blu-ray* (135 min), color.

LA JETÉE. Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. Intérpretes: Jean Negroni, Etienne Becker, Davis Hanich *et al.* Roteiro: Chris Marker. Neuilly-sur-Seine: Argos Films; Paris: Radiodiffusion-Télévision Française (RTF), 1962. 1 DVD (28 min), PB.

LAVOURA Arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Selton Mello, Raul Cortez, Juliana Carneiro da Cunha *et al.* Roteiro: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2001. 1 DVD (163 min), color.

LUXEMBURGO, Rosa. **A acumulação do capital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

M, O VAMPIRO de Dusseldorf. Direção: Fritz Lang. Produção: Seymour Nebenzal. Intérpretes: Peter Lorre, Ellen Widmann, Inge Landgut *et al.* Roteiro: Thea von Harbou, Fritz Lang e Egon Jacobsohn. Berlim: Nero-Film AG, 1931. 1 DVD (117 min), PB.

MADAME Bovary. Direção: Claude Chabrol. Produção: Marin Karmitz. Intérpretes: Isabelle Huppert, Jean-François Balmer, Christophe Malavoy *et al.* Roteiro: Claude Chabrol. Paris: mk2 Productions, 1991. 1 DVD (143 min), color.

MARCELO Pedroso aponta críticas a ideais brasileiros em seu filme Brasil S/A [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (2 min). Pulicado pelo Canal Curta!. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5kyUx4nPZ6U>. Acesso em: 17 ago. 2022.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

MARTINS, Rui. A febre é o filme da brasileira Maia Da-Rin, diretora destacada em Locarno. **Correio Braziliense**, Brasília, DF, 13 ago. 2019a. Diversão e Arte. Disponível em: <https://bityli.com/UOVJI>. Acesso em: 26 jun. 2021.

MARTINS, Rui. A Febre, filme brasileiro de temática indígena, é apresentado em Locarno. **Observatório da Imprensa**, São Paulo, 13 ago. 2019b. Disponível em: <https://bityli.com/rIgfF>. Acesso em: 26 jun. 2021.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAYA Da-Rin fala sobre o filme ‘A Febre’. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo Canal Curta!. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5MM2opewLfw>. Acesso em: 26 jun. 2021.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2016.

MEIRELES, Lino. **Candango**: memórias de um festival. Brasília, DF: Metrôpoles, 2017. v. 1.

MELO, Izabel de Fátima Cruz; MAGER, Juliana Muylaert; MATTOS, Tetê. Olhares e perspectivas sobre os festivais audiovisuais. **Rebeca**, São Paulo, ano 10, n. 2, p. 12-21, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/825/472>. Acesso em: 12 mar. 2022.

MENDES, Letícia. “A Sombra do Pai” explora horror e luto no cotidiano de família pobre brasileira. **Mulher no Cinema**, [s. l.], 2 maio 2019. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/criticas/a-sombra-do-pai-explora-horror-e-luto-no-cotidiano-de-familia-pobre-brasileira/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

MERTEN, Luiz Carlos. Em ‘Rifle’, Davi Pretto pensa o Brasil a partir da desolação do pampa. **Estadão**, São Paulo, 4 ago. 2017. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/em-rifle-davi-pretto-pensa-o-brasil-a-partir-da-desolacao-do-pampa/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

METRÓPOLES. FBCBusca, 2021. Festival de Brasília. Disponível em: <https://www.metropoles.com/fbcb>. Acesso em: 5 jul. 2023.

MILANI, Robledo. Fome. **Papo de Cinema**, Porto Alegre, 21 set. 2015. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/fome-2/>. Acesso em: 16 abr. 2023.

MONITORAMENTO da Poluição Sonora no Distrito Federal. **Instituto Brasília Ambiental (Ibram)**, Brasília, DF, 2 mar. 2018. Disponível em: <https://www.ibram.df.gov.br/monitoramento-da-poluicao-sonora-no-distrito-federal/>. Acesso em: 17 abr. 2023.

MORAES, Felipe. Crítica: “Era uma Vez Brasília” vê Brasil como distopia do presente. **Metrópoles**, Brasília, DF, 23 set. 2017. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/critica-era-uma-vez-brasilia-ve-brasil-como-distopia-do-presente>. Acesso em: 28 dez. 2022.

MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Intérpretes: Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin *et al.* Roteiro: Ingmar Bergman. Estocolmo: AB Svensk Filmindustri (SF Studios), 1957. 1 DVD (91 min), PB.

MOURA NETO, Dourival Geraldo de. [Correspondência]. Destinatário: Ouvidoria do Distrito Federal. Brasília, 2 mar. 2022. Despacho - SECEC/SUEC/COAVI.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2016.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Rogério Sganzerla, Paulo Villaça, José da Costa Cordeiro *et al.* Intérpretes: Paulo Villaça, Helena Ignez, Luiz Linhares *et al.* Roteiro: Rogério Sganzerla. São Paulo: Mercúrio Produções, 1968. 1 DVD (92 min), PB.

O CAVALO de Turim. Direção: Béla Tarr. Produção: Martin Hagemann, Juliette Lepoutre, Marie-Pierre Macia *et al.* Intérpretes: János Derzsi, Erika Bók e Mihály Kormos. Roteiro: László Krasznahorkai e Béla Tarr. Budapeste: T.T. Filmműhely, 2011. 1 DVD (155 min), PB.

O HOMEM do futuro. Direção: Cláudio Torres. Produção: Tatiana Quintella e Cláudio Torres. Intérpretes: Wagner Moura, Alinne Moraes, Gabriel Braga Nunes *et al.* Roteiro: Cláudio Torres. São Paulo: Conspiração Filmes; Los Angeles: Paramount Pictures, 2011. 1 DVD (110 min), color.

O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd *et al.* Roteiro: Stanley Kubrick e Diane Johnson. Los Angeles: Warner Brothers, 1980. 1 DVD (144 min), color.

O PÂNTANO. Direção: Lucrecia Martel. Produção: Lita Stantic. Intérpretes: Mercedes Morán, Graciela Borges, Martín Adjemián *et al.* Roteiro: Lucrecia Martel. Madri: Wanda Visión, 2004. 1 DVD (103 min), color.

O SOM AO REDOR. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Intérpretes: Irandhir Santos, Maeve Jinkings, W. J. Solha *et al.* Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio, 2013. 1 DVD (131 min), color.

OPOLSKI, Débora. O som na pós-produção cinematográfica. *In*: CARREIRO, Rodrigo (org.). **O som do filme**: uma introdução. Curitiba: Editora UFPR; Recife: Editora UFPE, 2018. p. 181-219.

OPOLSKI, Débora; BELTRÃO, Filipe Barros; CARREIRO, Rodrigo (org.). **Estilo e som no audiovisual**. São Paulo: Socine, 2019. Disponível em: <https://www.socine.org/wp-content/uploads/2019/09/Estilo-e-som-no-audiovisual-ebook-SOCINE.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2023.

ORMOND, Andrea. Escolha de não atores pesa sobre ‘Rifle’, gravado no interior do RS. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 3 ago. 2017. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1906533-escolha-de-nao-atores-pesa-sobre-rifle-gravado-no-interior-do-rs.shtml>. Acesso em: 20 jun. 2022.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PARO, Iana Cossoy. **Escrever o som**: busca pelo espaço do sonoro em roteiros audiovisuais. 2016. 116 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-07032017-134454/publico/IANACOSSOYPARO.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2022.

PAULA Gaitán fala sobre Exilados no Vulcão. [*S. l.: s. n.*], 2013. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal EBC na Rede. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ucj42S_ZcHc. Acesso em: 15 fev. 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEDROSO, Marcelo. Marcelo Pedroso conta como teve a inspiração para ‘Brasil S/A’. [Entrevista cedida a] Luiz Carlos Merten. **Estadão**, São Paulo, 15 ago. 2016. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,marcelo-pedroso-counta-como-teve-a-inspiracao-para-brasil-sa,10000069448>. Acesso em: 15 fev. 2022.

PEIRANO, Maria Paz; VALLEJO, Aida. El estudio de festivales de cine: aproximaciones metodológicas. **Rebeca**, São Paulo, ano 10, n. 2, p. 21-46, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/821/454>. Acesso em: 12 mar. 2022.

- PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). In: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, Lisboa. **Anais** [...]. Lisboa: Sopcom, 2009. p. 1-10. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Beth Formaggini. Intérpretes: Maria Socorro Morais Alves, José Alves Bezerra e Zacarias Feitosa de Morais. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2004. 1 DVD (85 min), color.
- PERSONA – Quando Duas Mulheres Pecam. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman. Intérpretes: Bibi Andersson, Liv Ullmann, Margaretha Krook *et al.* Roteiro: Ingmar Bergman. Estocolmo: AB Svensk Filmindustri (SF Studios), 1966. 1 DVD (86 min), PB.
- PINTO, Ivonete. Era uma vez Brasília não cumpre o que promete. **Abraccine**, [s. l.], 6 out. 2017. Disponível em: <https://abraccine.org/2017/10/06/era-uma-vez-brasilia-nao-cumpre-o-que-promete/>. Acesso em: 28 dez. 2022.
- POCHMANN, Marcio. **A metrópole do trabalho**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PRETTO, Davi. Rifle: entrevista exclusiva com Davi Pretto. **Papo de Cinema**, Porto Alegre, 3 ago. 2017. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/rifle-entrevista-exclusiva-com-davi-pretto/>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.
- RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2012.
- RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2018. 2 v.
- REBECA – REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL. Florianópolis: Socine, 2012- . 2021-2022. ISSN 2316-9230.
- RIFLE. Direção: Davi Pretto. Produção: Paola Wink. Intérpretes: Dione Avila de Oliveira, Evaristo Goularte, Andressa Goularte, Elizabete Nogueira *et al.* Roteiro: Davi Pretto e Richard Tavares. Porto Alegre: Tokyo Films; Casa de Cinema de Porto Alegre; Berlim: Autentika Films, 2016a. *Online* (88 min), color.
- RIFLE. In: IMDb. [Seattle: IMDb Inc., 2016b]. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt3476694/?ref_=fn_al_tt_2. Acesso em: 16 abr. 2023.
- ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343-364.

SÃO PAULO, Sociedade Anônima. Direção: Luís Sérgio Person. Produção: Renato Magalhães Gouveia. Intérpretes: Walmor Chagas, Eva Wilma, Darlene Glória *et al.* Roteiro: Luís Sérgio Person. São Paulo: Socine Produções Cinematográficas, 1965. 1 DVD (107 min), PB.

SCHARGEL, Sergio. Ideologia e distopia. **A terra é redonda**, [s. l.], 27 fev. 2022. Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/ideologia-e-distopia/?doing_wp_cron=1646016020.3975329399108886718750. Acesso em: 19 ago. 2022.

SÓCRATES. Direção: Alexandre Moratto. Produção: Tammy Weiss, Alex Moratto, Ramin Bahrani e Jefferson Paulino. Intérpretes: Christian Malheiros, Tales Ordakji, Caio Martinez Pacheco *et al.* Roteiro: Tammy Weiss e Alex Moratto. Winston-Salem: Noruz Films; Santos: Querô Filmes, 2018. 1 DVD (71 min), color.

SOTO, César. ‘Para que fazer cinema se não for para arriscar?’, diz diretor de ‘Boa Sorte, Meu Amor’. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 18 set. 2013. Ilustrada. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/09/1343709-para-que-fazer-cinema-se-nao-for-para-arriscar-diz-diretor-de-boa-sorte-meu-amor.shtml>. Acesso em: 15 jan. 2023.

SOUZA, João Baptista Godoy de. O som na produção cinematográfica. *In*: CARREIRO, Rodrigo (org.). **O som do filme**: uma introdução. Curitiba: Editora UFPR; Recife: Editora UFPE, 2018. p. 121-177.

TENÓRIO, Augusto. A febre está entre nós. **Continente**, Recife, 11 nov. 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/curtas/a-febre-esta-entre-nos>. Acesso em: 15 fev. 2022.

UN CONDAMNÉ à mort s'est échappé. Direção: Robert Bresson. Produção: Alain Poiré e Jean Thuillier. Intérpretes: François Leterrier, Charles Le Clainche, Maurice Beerblock *et al.* Roteiro: Robert Bresson. Neuilly-sur-Seine: Gaumont, 1956. 1 DVD (99 min), PB.

VALE, Caroline. Entrevista | Maya Da-Rin: diretora fala sobre longa protagonizado por atores indígenas. **Entretizei**, São Paulo, 23 fev. 2021. Disponível em: <https://bityli.com/XfckJ>. Acesso em: 26 jun. 2021.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

WEIS, Elisabeth; BELTON, John (ed.). **Film sound**: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz & Terra, 2008.

ZANATTO, Rafael Morato. O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954). **aniki**, Coimbra, v. 8, n. 1, p. 101-130, jan./jul. 2021. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/728>. Acesso em: 12 mar. 2022.

ZAVALA ALVARADO, Lauro. **Teoría y práctica del análisis cinematográfico**: la seducción luminosa. Cidade do México: Trillas, 2010.

APÊNDICE

O Apêndice desta dissertação, devido ao grande volume, encontra-se disponível no seguinte endereço:

https://drive.google.com/file/d/1R_PPgITDe62VnefrOROtEo0-Dt3OLwGh/view?usp=share_link