



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

LEONARDO BORTOLIN BRUNO

**PROCESSOS AO REDOR: UMA DISCUSSÃO ENTRE TÉCNICA E ESTÉTICA A  
PARTIR DE UMA OUTRA ESCUTA DO FILME O SOM AO REDOR**

CAMPINAS

2016

LEONARDO BORTOLIN BRUNO

**PROCESSOS AO REDOR: UMA DISCUSSÃO ENTRE TÉCNICA E ESTÉTICA A  
PARTIR DE UMA OUTRA ESCUTA DO FILME O SOM AO REDOR**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO LEONARDO BORTOLIN BRUNO, E ORIENTADO PELO PROF. DR. FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA.

CAMPINAS

2016

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** CAPES

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

B648p Bortolin, B. Leonardo, 1986-  
Processos ao redor : uma discussão entre técnica e estética a partir de uma outra escuta do filme O som ao redor / Leonardo Bortolin Bruno. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Som no cinema. 2. Tilha sonora. 3. Cinema - Brasil. 4. Mendonça Filho, Kleber, 1968-. I. Teixeira, Francisco Elinaldo, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Process around : a discussion between technique and aesthetics from another "Neighboring Sounds" listening movie

**Palavras-chave em inglês:**

Sound in motion pictures

Soundtrack

Motion pictures - Brazil

Mendonça Filho, Kleber, 1968-

**Área de concentração:** Multimeios

**Titulação:** Mestre em Multimeios

**Banca examinadora:**

Francisco Elinaldo Teixeira [Orientador]

Eduardo Simões Dos Santos Mendes

Eduardo Vicente

**Data de defesa:** 23-08-2016

**Programa de Pós-Graduação:** Multimeios

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

LEONARDO BORTOLIN BRUNO

ORIENTADOR(A): PROF. DR. FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA
2. PROF(A). DR(A). EDUARDO SIMÕES DOS SANTOS MENDES
3. PROF(A). DR(A). EDUARDO VICENTE

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca  
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 23.08.2016

*Abre-te, ouvido, para os sons do mundo. Abre-te, ouvido, para os sons da vida.  
Agora, nada faço além de ouvir [...] Ouço todos os sons que correm juntos, combinados que se  
fundem ou se sucedem sons da cidade e de fora da cidade, sons do dia e da noite.*

(Walt Whitman, Songs of Myself)

## RESUMO

Nesta pesquisa, abordamos a obra *O som ao redor* (2012), do diretor Kleber Mendonça Filho numa tentativa de compreender as diversas percepções que o desenho sonoro constrói a partir de uma outra postura de escuta fílmica. Ao entrar em contato com os processos internos da narrativa sonora, a discussão entre a técnica e estética do filme foi inevitável diante a crítica negativa estabelecida por um estilo de pensamento sonoro padrão / industrial em contraponto a outro mais aberto a experimentações. O problema seria na concepção estética do sonoro ou na técnica utilizada? Podemos argumentar sobre diferentes concepções de som no cinema brasileiro, e dessa forma uma dificuldade cultural na aceitação de outra sonoridade que não a padronizada?

Palavras-chave: som no cinema; pensamento sonoro; escuta fílmica; cinema brasileiro contemporâneo; Kleber Mendonça Filho.

## **ABSTRACT**

This research analyses the film “O som ao redor” (Neighboring Sounds, 2012), directed by Kleber Mendonça Filho. The work seeks to comprehend the several different perceptions of the soundtrack from a different perspective of the hearing film. When in contact with the inner processes of the sound narrative, the discussion between the technique and the aesthetics of the film was inevitable when facing the negative critics established by a style of a industrial pattern of sound thinking in contrast to another style which is more “open” to experiments. Would the problem be on the aesthetic conception of the sounding or on the technique used? Could we argue about different sound schools in the Brazilian cinema, and, thus, argue about a culture difficulty in accepting other kind of sounding which not the mainstream one?

Keywords: sound on film; sound studies; hearing films; brazilian contemporary cinema; Kleber Mendonça Filho.

## SUMÁRIO

Introdução .....	11
1. O primeiro contato com a matéria som. O ouvir e a escuta como principais instrumentos.....	19
1.1. O som ao redor desperta algo novo. Ou está tudo estranho ou o filme está quebrando os padrões do som no cinema. ....	21
2. O outro modo de escuta filmica de O som ao redor.....	24
2.1. Diferenças culturais do pensamento sonoro do cinema brasileiro contemporâneo.....	29
2.2. O eixo central do discurso filmico.....	37
2.3. Os caminhos das sonoridades dentro da linguagem cinematográfica brasileira.....	38
2.4. Discutir técnica e estética na direção de uma discussão de linguagem.....	41
3. A forma do filme dentro do estudo da estrutura do drama.....	47
4. A leitura política da construção artística.....	53
5. Os videotapes da década de 1990 e os primeiros curtas e médias metragens de Kleber Mendonça Filho.....	59
5.1. O acréscimo da trajetória estilística até o primeiro longa metragem de ficção.....	64
6. Uma breve reflexão da história do cinema pernambucano.....	67

6.1. Os novos diretores do cinema do Recife. A abertura dos ouvidos começa no próprio espaço da cidade.....	70
7. Podemos pensar uma tradição de som para o cinema brasileiro?.....	75
7.1. O tratamento para os sons concretos que se aproxima à arte sonora no sentido sensível da matéria.....	77
7.2. Os usos criativos e instigantes do som. Relações diretas com a escuta dos objetos sonoros na atitude positiva do ruído.....	82
7.3. Musicalidade dos ruídos. A montagem orgânica – continuum sonoro.....	85
8. O estudo do complexo som ambiente do filme.....	91
8.1. Referenciar o som ambiente como a paisagem sonora do filme.....	95
9. Os sons fora de quadro e os demais espaços ocupados pelo som na narrativa fílmica .....	102
9.1. O enquadramento autônomo do som em relação ao enquadramento da imagem. O conceito da Imagem Sonora.....	110
10. Percepção sonora no cinema.....	112
10.1. O didático exemplo do filme Home, de Ursula Meier.....	112
10.2. Construção da percepção sonora no cinema. Referências significativas nas sequências d'O som ao redor.....	114
10.3. A percepção sonora como principal modo de interpretar a narrativa do filme. ....	122
11. A presença mínima da música no filme.....	128
11.1. O que significa, emociona e nos guia.....	128
11.2. A música como convenção ou autonomia?.....	129

11.3 Música diegética e não-diegética. Uso redundante. Sons acusmáticos.....	130
11.4. A presença mínima da música, mas o mínimo que diz muito.....	131
Considerações finais.....	138
Bibliografia.....	142
Filmografia.....	148

## INTRODUÇÃO

Por que fazer uma pesquisa dedicada ao pensamento e reflexão sobre o som no cinema? E ainda, por que partir do filme *O som ao redor*, lançado em 2012 com direção de Kleber Mendonça Filho, para tal referência das reflexões e análises?

O maior interesse é consequente do fato que desde 2007 venho trabalhando com o aspecto sonoro nos filmes, inicialmente em filmes universitários e posteriormente em projetos autorais por onde comecei a buscar um contato subjetivo com a matéria sonora sensível e sua influência dentro da narrativa. O som sempre me interessou principalmente pelo fator emotivo que carrega. Essa parte vem da minha outra relação com o som que se dá através da música. Desde muito cedo a música me fascinou e me influenciou, o que considero como parte essencial do meu contato perceptivo com o mundo. O fato de estar ligado a música como instrumentista de diversas bandas me abriu os ouvidos para a potência expressiva que cada som possui. Ou seja, antes de mais nada meu principal instrumento de trabalho é o ouvido e o modo que posiciono minha escuta à volta de tudo.

Sendo assim, ao ir estudar e trabalhar com cinema não houve dúvida de que o desenho de som seria um campo fértil e bastante instigante para meus processos criativos. Assinando como diretor de som em diversos filmes, passei a compreender as distintas formas de articulação do som com a imagem na melhor forma da recepção narrativa. Sempre valorizando o som captado na cena e acrescentando demais efeitos e ruídos, a montagem sonora posterior se assemelha ao trabalho do compositor musical. E nesse ponto os modos de escuta começam a fazer mais sentido, pois o melhor contato com os objetos sonoros é realizado sem sua referência causal. Colocar o ouvido aberto sem pré-conceitos em diferentes espaços, situações e condições se torna parte incondicional da reflexão pelas sonoridades. O contato com o sonoro não se dá apenas pela sua projeção, pela sua causalidade e significado, mas também por pensamentos guiados pela reflexão filosófica. O som passa a ser importante fator da sensibilidade diante à postura com o mundo, as relações de afetos e atitudes para uma evolução. E assim dou o passo para a pesquisa de mestrado – Aquilo que te move e impulsiona, a decisão de entender melhor toda essa observação e inquietação para ampliar a prática que nos condiciona.

Portanto pesquisar o som no cinema tem o objetivo da valorização do espaço do som dentro da narrativa demonstrando como o mesmo pode engrandecê-la e na melhoria nos modos de construção sonora, assim como a expansão da escuta fílmica. Mais uma vez poder questionar os modos de escuta no cinema é colocar tanto o espectador quanto o próprio filme em estado de avanço. Uma vez que a prática sonora faz parte do seu trabalho, refletir como a sonoridade do cinema brasileiro vem sendo apresentada enaltece o processo criativo estimulando a escuta como ponto primordial.

Se há uma sonoridade do cinema brasileiro iremos ver adiante, contudo o que podemos afirmar é que existem filmes realizados por diferentes diretores. A bagagem e educação sonora de cada diretor vai influenciar muito em seus filmes, pois percebemos que existe um tanto de aptidão para poder conceber da melhor maneira a estética e narrativa sonora. Por isso é necessário a presença do diretor de som desde a etapa inicial, uma vez que esse profissional está apto a trabalhar artisticamente o pensamento do desenho da trilha sonora<sup>1</sup> junto com o diretor. O que fica evidente é que o som deve ser pensado desde a etapa do roteiro, podendo ser melhor articulado junto às imagens, decupagem, possíveis locações e montagem.

Diversos conceitos e necessidades de diálogos com outros estudiosos, que também atuam na prática sonora do cinema, foram essenciais para auxiliar nossos argumentos. Dessa forma a bibliografia utilizada priorizou trabalhos mais contemporâneos, pensamentos que estão sintonizados com uma espécie de hibridização das linguagens artísticas. O cinema contemporâneo dá sinais a certo tempo de uma plasticidade advinda de outros campos, como a arte sonora e a vídeo-arte. Isso é muito fértil pois os sentidos são confundidos diante dos filmes que constroem suas narrativas apoiadas justamente no impacto sinestésico. E além disso, acabam por trabalhar uma forma multilinear do espaço-tempo, um realismo que beira o irreal muito apoiado no sensorial. Como ponto forte buscamos pensar os diferentes modos de escuta, os quais Virginia Flores (2006) apresenta, e as filosofias de Pierre Schaeffer (1966) para pensar os objetos sonoros e a relação direta com a matéria som. O pensamento musical dos sons concretos nos interessa, pois, a partir do filme de caso não trabalhar nenhuma

---

<sup>1</sup> Referenciamos a trilha sonora como o conjunto total dos sons que compõe essa pista junto à imagem. Por isso ao falar de trilha sonora estamos citando as vozes, os ruídos, os ambientes, os efeitos e a música. Trilha sonora não é só a música e isso é muito costumeiro tanto no meio das pesquisas quanto entre os profissionais do cinema. Para falar da música usamos a referência de trilha musical.

espécie de música composta (trilha musical tradicional), é dado aos sons ambientes, ruídos e efeitos tais funções de congregar valores afetivos e psico-acústicos. Assim sendo, *O som ao redor* vai constantemente se ligar na musicalidade que cada som carrega, entrando em contato com cada relação emotiva e informativa montando-os dentro da concepção narrativa. Por isso o filme exige uma escuta atenta, aberta aos sons *acusmáticos* e praticando o que chamamos de *escuta reduzida*, extraindo de cada som suas qualidades tipomorfológicas. Privilegiar a representação e não a causalidade do som filmico conduz a uma verdadeira conversão da escuta.

Devemos deixar claro que foi a partir do filme que buscamos as reflexões teóricas e conceituais dos estudos dedicados ao som no cinema. Ele é o ponto inicial que trouxe os diversos questionamentos, sendo o universo do diretor expresso na forma do filme. Ou melhor, o diretor com seus temas recorrentes, suas obsessões e sua visão de mundo se expressa através dos enquadramentos, movimentos de câmera, montagem e som. Nossa hipótese trabalha na tentativa de compreender os aspectos técnicos e estéticos que o filme possui, que elaboraram assim uma linguagem particular que gerou certa polêmica entre os profissionais de som no cinema.

No primeiro capítulo “O primeiro contato com a matéria som. O ouvir e a escuta como principais instrumentos”, temos uma abordagem livre a respeito dos sons, sonoridades, projeções, a escuta, alguns pensamentos até a chegada do filme de caso. É ele que traz nossos objetivos e reflexões de análise. *O som ao redor* alcança os estatutos expressivo, sensorial e reflexivo; - No segundo capítulo “O outro modo de escuta filmica de *O som ao redor*”, interessa pensar que outro modo de escuta filmica é esse, muito por conta da sonoridade fora de um padrão que vamos percebendo em outros filmes contemporâneos brasileiros, fato que exige do espectador outra postura na apreciação. Os ruídos do filme potencializam os processos de criação e os pontos de instabilidades dos códigos estruturados pela imagem visual e sonora. Dessa forma outros filmes de diretores contemporâneos ajudaram a refletir algumas diferenças nos modos de articulação do aspecto sonoro. O problema do som do filme é técnico ou estético?; - No terceiro capítulo “A forma do filme dentro da estrutura do drama”, abordamos a teoria de Martin Esslin sobre a forma do drama que nos ajudou a pensar essa estrutura narrativa. O primeiro contato com os elementos do suspense e tensão se dão logo na abertura do filme e se resolvem no final. E até lá outras micro-narrativas quase independentes preenchem as atmosferas do medo e violência, praticamente de

maneira abstrata; - No quarto capítulo “A leitura política da construção artística”, nos apoiamos no artigo de Ivone Daré Rabello para pensar de que forma a linguagem artística, através de imagem e som, desperta um discurso político e de que forma essa postura política do filme transforma ou apenas expõe; - No quinto capítulo “Os videotapes da década de 1990 e os primeiros curtas e médias metragens de Kleber Mendonça Filho”, feito esse percurso até agora ficou claro que deveríamos olhar a trajetória dos filmes anteriores do diretor, ampliando assim nossa consciência do filme de caso. Os curtas e os médias já trazem temáticas e estilos que remetem ao longa de ficção; - No sexto capítulo “Uma breve reflexão da história do cinema pernambucano”, tentamos traçar historicamente o processo da arte cinematográfica no estado mas que permanece concentrado em Recife. O processo histórico de influências, da sociedade e do certo conflito entre o arcaico e o moderno. Também analisamos alguns filmes de diferentes diretores para tentar compreender que a abertura dos ouvidos começa no próprio espaço da cidade; - No sétimo capítulo “Podemos pensar uma tradição de som para o cinema brasileiro?”, tomamos a leitura do livro *O som no cinema brasileiro*, de Fernando Moraes da Costa para elucidar a trajetória do som e seus usos no cinema brasileiro. E assim, ampliar a reflexão sobre o som além do próprio cinema, mas se articulando ao pensamento musical – música concreta e arte sonora, por exemplos; - No oitavo capítulo “O estudo do complexo som ambiente do filme”, nos interessou também pensar o papel do som ambiente do filme *O som ao redor*, que não é montado apenas como fundo sonoro. O som ambiente traz informações precisas para que possamos interpretar o discurso fílmico no melhor sentido. E ainda contido nele a presença de ruídos de construções civis que traduzem a atmosfera de transformação da cidade. O som ambiente é carregado e denso de texturas que causam uma certa opressão. Esse fator levou o público a questionar o diretor Kleber Mendonça Filho durante uma sessão do filme (exibido na Universidade de São Paulo em 2013), qual seria o motivo do uso constante de frequências baixas (graves). De modo direto o diretor responde que é assim no cotidiano, os sons da cidade te oprimem. Assim sendo, ficamos intrigados em nos aprofundar em conceitos e outros estudos específicos que tratam sobre o som ambiente nos filmes; - No nono capítulo “Os sons fora de quadro e os demais espaços ocupados pelo som na narrativa fílmica”, pensamos em como os sons fora de quadro conseguem exercer grande interferência na percepção de um filme ao estimularem a atenção subjetiva de cada um, colocando em cheque o sentido uno. Dessa forma, o efeito *acusmático* direciona completamente nossa atenção para a escuta, por isso amplia a

percepção do filme. O estudo de Virginia Flores (2006) em sua dissertação de mestrado nos auxilia a pensar como os sons se constroem na narrativa fílmica, assim como afetam nossa recepção daquilo que vemos e ouvimos; - No décimo capítulo “Percepção sonora no cinema”, a partir do filme *Home* (2008, de Ursula Meier) pudemos compreender melhor como a percepção sonora atua e influencia a recepção do filme. Nesse capítulo analisamos diversas sequências do filme de caso para interpretar e compreender melhor o aspecto sonoro do filme, tendo os estudos sobre percepção de alguns teóricos como apoio; - No último capítulo “A presença mínima da música no filme”, analisamos esse elemento também pertencente ao *continuum sonoro* do filme, que não chama a atenção mas se interliga a narrativa possuindo outras funções distintas do que aquelas que notamos em músicas tradicionalmente compostas para filmes clássicos.

Recentemente os filmes brasileiros têm utilizado o som de um modo ao mesmo tempo inventivo e central para as suas narrativas, ampliando os sentidos e as sensações no espectador. Podemos notar tal afirmação a partir da complexidade de caminhos que os filmes contemporâneos vêm firmando, contemplando funções cada vez mais específicas, trazendo assim, maiores possibilidades no processo de criação. No mesmo sentido, os estudos do som no cinema têm se destacado nas pesquisas acadêmicas nos últimos anos, ganhando lugar com debates próprios e grande produção de artigos, dissertações e teses sobre o uso do som na construção de um filme.

O elemento sonoro é muito importante para a narrativa de um filme, pois engrandece os sentidos imagéticos, multiplicando a imagem com seus poderes evocativos da imaginação (FLORES, 2006). A experiência sonora propiciada pelo desenho de som de um filme possui um valor significativo por enriquecer novas formas de narração. Por isso, o som não deve ser mais aquele artifício que vem acompanhar e sublinhar a imagem, mas sim ser compreendido como algo autônomo, expressivo, carregado de uma qualidade semântica e sensorial.

*O som ao redor* realiza um trabalho de destaque do som dentro do cinema brasileiro. Ao ouvirmos o próprio diretor no debate “O Pensamento Sonoro no Cinema Brasileiro Contemporâneo”, realizado na Semana ABC 2013, notamos uma atenção especial ao processo da construção do som no filme, a começar pelas indicações sonoras no roteiro, a valorização da equipe de som direto no set de filmagem e o desenho de som que priorizou as texturas das paisagens sonoras e ruídos na construção narrativa do enredo e dos próprios personagens. O som do filme muitas vezes nos indica o fluxo

narrativo e cria as tensões que a imagem sustenta, trazendo a sensação de que algo está prestes a explodir.

Tudo é evidente e, ao mesmo tempo, misterioso. O som que denuncia alguma coisa sem mostrar o que acontece. O mesmo som funciona como expectativa para o público e cria o clima de paranoia que ronda o filme. O som como personagem. Como protagonista. O som cotidiano da carroça de CD pirata, da chave arranhando a lataria de um automóvel, da televisão ligada, da grade sendo fechada, da construção civil, da máquina de lavar, das crianças brincando no playground. O som que simboliza as contradições de uma sociedade que, ao mesmo tempo em que ataca o vizinho sonoramente, tem o silêncio como meta para o seu conforto. Nenhum ruído escapa da narrativa, tendo cada um deles um conteúdo que contribui para a assimilação da obra. (SUASSUNA, 2013)

O interesse pelo filme surgiu de imediato quando o assisti pela primeira vez no Cine Odeon – Rio de Janeiro no início do ano de 2013. Tive a impressão de estar diante de um filme diferente de outros brasileiros que havia conhecido até então, principalmente pela maneira que o desenho de som soava dentro da sala e por consequência, me apanhava. Era como se eu ouvisse tudo o que se passava na cena e fora dela, compreendendo melhor o filme devido aos sons fora de quadro, tão ricos a percepção fílmica. Assim sendo, existe no filme uma narrativa sonora muito bem construída com diversos sons exercendo funções dramáticas e emotivas, sem a presença da música, o que merece destaque (diante uma noção do seu uso totalitário, de reforço e condutor de emoção). Uma certa ausência de silêncio parece não dar chances ao descanso ou respiro do ouvido e assim passamos o filme todo numa tensão em alerta, mas a impressão que fica é que nada acontece. Realmente todo momento onde algo possa explodir de fato, é interrompido e por isso ficamos a querer a resolução por qualquer custo. O filme não se constrói dessa maneira, não tem o interesse em resolver nada, mas sim provocar o espectador passivo que necessita de um sentido em tudo aquilo que vê e ouve.

A princípio, o motivo maior da pesquisa era pensar como o profissional de som concebe e executa todos os elementos que compõem a trilha sonora. Para isso fiquei na ideia restrita da necessidade de estudar o papel do *sound designer* nos filmes, ou seja, aquele que é responsável por todas as etapas nas quais o som perpassa até sua projeção final na sala de cinema. Aos poucos fomos percebendo e refletindo que nosso filme de

caso não teve apenas um profissional responsável pelo som, mas passou por inúmeras cabeças e cada uma delas exercendo papel fundamental para o melhor desenvolvimento do filme<sup>2</sup>.

Esse é um dado interessante pois desde o início a impressão era que o som do filme teve uma concepção única, a escuta final era parte intrínseca de uma estética firmada a partir do roteiro. No entanto, durante o desenrolar do trabalho de pesquisa essa ideia perdeu força e ficou exposto que o cinema não consegue ter o controle absoluto de tudo. Dessa forma passamos a compreender o processo sonoro dentro de suas raízes inventivas, numa perspectiva de problematizar a tríade fundamental entre a ‘produção – técnica – estética’ fílmica. O diretor Kleber Mendonça Filho demonstra um forte apreço pela montagem do som em seus filmes, chega a realizar e assinar o desenho de som, contudo nesse caso enfrentou certa resistência dentro de uma sala de mixagem padrão do cinema “industrial” brasileiro, quando indagado pelo som mal realizado em seu filme. Mas esse problema tem a ver com a concepção estética ou com a técnica empreendida no filme?

Como pesquisador me posiciono também como profissional de som no cinema, ou seja, toda essa pesquisa vem me servindo para que eu possa refletir sobre essa questão do sonoro dentro dos filmes. De alguma forma tentar compreender como a articulação áudio – visual se relaciona em diferentes narrativas e por consequência os diferentes modos que podemos nos aproximar da matéria som, para além de sua causalidade. Acredito que estar inserido na pesquisa pensando teorias, conceitos e diferentes análises fílmicas me ampliaram a escuta fílmica para uma atitude estética<sup>3</sup>. E nesse sentido, estudar o som do filme *O som ao redor* traz diversas inquietações positivas para a valorização dessa parte dentro dos filmes. Detalhar o desenho de som numa decupagem plano-a-plano revela o papel ampliador da recepção fílmica, pois boa

---

<sup>2</sup> Depois do surgimento do termo *sound design* no cinema, o conceito de trilha sonora fica muito datado. Como o próprio termo semântico, trilha designa muito a questão do som como acompanhamento da imagem, ainda numa situação de dependência e redundância. Trilha sonora está dentro do universo do sonoro para o cinema clássico, sem colocar relevo na autonomia e dissociação das duas imagens, a visual e a sonora. E ainda muito remetido a apenas o elemento da música, quando estamos trabalhando o pensamento e construção do som dentro do *continuum sonoro*, formado pelo conjunto mencionado anteriormente – voz, ambiente, ruído, efeito e música. Daqui em diante iremos nos referir desenho de som para denominar o conceito de trilha sonora, num pensamento mais ligado a autonomia dos elementos sonoros em relação a imagem, fator primordial do nosso contato e análise com o cinema contemporâneo.

<sup>3</sup> No ano de 2015 com o curta-metragem *Command Action* (2015, direção João Paulo Miranda, produção Kino-Olho) recebi dois prêmios de Melhor Som. O primeiro durante o 48º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e o segundo no 8º Curta Taquary – Festival Internacional de Curta-Metragem. Em 2016 outro trabalho que assino como Diretor de Som (*A moça que dançou com o Diabo*, 2016, direção João Paulo Miranda, produção Kino-Olho) foi selecionado para a competitiva oficial “Palma de Ouro” do Festival de Cannes na França, recebendo o prêmio de Menção Especial do Júri.

parte dos sons se concentram fora de quadro. Isso revela um enquadramento sonoro independente da imagem, conceito que Deleuze (1990) nos fala como imagem sonora. Dessa forma os sons não têm a necessidade de se referirem a todo momento na imagem, de serem redundantes propondo uma interpretação limitada. Sendo então possível exercerem funções muito mais expressivas com valores altamente afetivos, emocionais e principalmente informativos para o enredo.

O filme traz outro modo de escuta e isso nos interessa pelo motivo de estar expandindo possíveis limites do uso dos sons em filmes. Por isso a escuta é ponto de partida apreciativa e de construção, procedimento claramente utilizado pelo diretor e demais profissionais de som do filme, como iremos notar adiante. As texturas excessivas de ruídos e demais sonoridades impressas pelo som direto, foram usadas de maneira estética, assumindo uma projeção sonora destoante de outros filmes brasileiros contemporâneos. O que podemos notar é que a preocupação maior do filme se deu no sentido artístico e nem tanto técnico. Assim, o objetivo é abrir os parênteses para a reflexão e dessa forma poder assumir uma opinião naquilo que acredito ser a potência incitante da eventual inovação dos filmes.

É notável atualmente no cinema contemporâneo certa padronização das imagens, deixando-as iguais muitas vezes. Isso acaba sendo recorrência de um parque tecnológico que de certa forma acentua essa padronização das imagens. O que irá se diferenciar é a visão de mundo de cada diretor, o roteiro, a narrativa a se construir. Para a parte sonora também podemos perceber uma uniformização dos sons nos filmes, boa parte por conta dos mesmos equipamentos, mas principalmente pela escolha técnica da captação do som direto em utilizar apenas um tipo de microfone, deixando todo um leque artístico de lado. Essa questão é muito relevante dentro da pesquisa pois há uma tendência de alguns profissionais bem consolidados no mercado cinematográfico em buscar o controle completo na pós-produção. E dessa forma acabam por se fechar em padrões super precisos ao invés de posicionarem o ouvido em outra postura de escuta.

Por consequência, nossa hipótese compreende uma pasteurização do que se vê e do que se ouve. Por isso é necessário fazer algo que se diferencie, nesse sentido podemos chamar a atenção do som, como sendo o diferencial. Mas evidentemente isso vai depender da postura e atitude de cada diretor.

## **1. O primeiro contato com a matéria som. O ouvir e a escuta como principais instrumentos.**

O som está ao nosso redor e em diferentes planos que preenchem nossa percepção de mundo. Mesmo em uma sensação de silêncio ouvimos diversos sons que podem ou não fazer parte do nosso plano visual. De forma breve, podemos pensar o quanto a visão é limitada ao “enquadrar” aquilo que desejamos visualizar. Certo som é capaz de nos despertar a atenção fazendo com que busquemos sua fonte sonora. Contudo, em muitos casos não é possível visualizar e nem identificar plenamente o que aquela sonoridade de fato significa. Nossos ouvidos não se fecham e não limitam um “quadro sonoro”, escutamos constantemente o tempo todo inclusive quando sonhamos. Oliver Sacks no livro *Alucinações Musicais* (2007), traz vários casos entre a neurociência e a musicologia. Pacientes mesmo depois de perder a audição continuam ouvindo acordes musicais e até mesmo músicas inteiras dentro da cabeça, confundindo-se muitas vezes com a realidade. A nossa memória auditiva tem muita relação com valores afetivos e por isso escutar determinada música pode levar uma pessoa a convulsão, por exemplo. São inúmeros casos curiosos beirando enigmas e mistérios da vida, que Sacks ancorado em extensos estudos específicos apresenta numa literatura ampliadora das consciências “neuro – sonoras”.

A todo momento passamos por condições de escuta onde focamos determinados sons e exercitamos nesse ato a elaboração de uma espécie de mapa sonoro, entendendo os diferentes planos com as diferentes camadas de intensidade e a sua relação no espaço. Assim, nada chega à nossa percepção de maneira bruta e de uma só vez. É possível pensar em um desenho sonoro para nosso cotidiano, a sintonia com frequências que nos agradam e nos confortam, o que nos interessa, nos diz respeito e nos atinge a nível psicológico/emocional. Para o cinema, necessitamos de um outro modo de escuta dos sons, mais atenta e ativa. Pois em um filme cada som presente traz sentido para a narrativa, para as emoções, identificações de personagens, espaço e tempo, e ainda na condução da melhor recepção filmica do espectador. Sendo assim, a escuta filmica é uma atitude estética. (FLORES, 2006)

Pensemos numa curiosidade sonora que ocorre a todo momento no nosso cotidiano e passa muitas vezes como um fato banal. Já nos deparamos inúmeras vezes

com o som ambiente de trânsito de uma cidade. A presença de uma constante textura grave é bem característica, somados com alguns *ataques* agudos dos freios, o *efeito doppler*<sup>4</sup> que age nos sons dos carros em movimento, um médio-grave cíclico dos motores acelerando, entre tantos outros detalhes. Fato interessante é ouvirmos toda essa “imagem” característica com um detalhe: o asfalto molhado, pós-chuva. Tal textura se modifica e transforma as características sonoras a ponto de não identificarmos de imediato qual é o novo contexto apresentado. O asfalto molhado “seca” a massa sonora e acrescenta uma timbragem mais aguda ao atrito dos carros com o asfalto, dando a impressão de outro ambiente sonoro. Esse é apenas um exemplo que podemos pensar a respeito das escolhas dos sons que estão ao nosso redor e de que forma queremos apresentá-los aos espectadores do cinema. Ao fazer a escolha por um desses ambientes, molhado ou seco, demonstramos uma identidade a respeito do ambiente da nossa trama e direcionamos o espectador ao melhor entendimento narrativo.

Podemos ainda pensar numa situação do uso do som direto do set de gravação, pois em muitos casos há uma escolha dentro desses sons, com o acréscimo ou substituição vindo de bibliotecas sonoras ou gravados off (posteriormente a filmagem). Esse procedimento de escolha/seleção tem muito a ver com o conceito sonoro que se busca, ou seja, o debate estético sobre as qualidades de cada som para o filme. O trabalho de escuta é fundamental para entender e classificar tais sons e será levado em conta dentro de nossa análise. Assim, cria-se uma identidade sonora para o filme dentro de um espaço e tempo em conjunto com a imagem, sempre dentro de um sentido coerente à narrativa.

Por isso, para que seja positivo ou aproveitado da melhor forma, é indispensável a presença do diretor de som desde a concepção do roteiro. Pois entendemos que tais escolhas/seleções fazem parte dessa primeira etapa, no sentido da criação áudio-visual, no poder que cada pista (imagem e som) influencia uma sobre a outra.

---

<sup>4</sup> Efeito Doppler é um fenômeno físico observado nas ondas quando emitidas ou refletidas por um objeto que está em movimento com relação ao observado. Este efeito é percebido, por exemplo, ao se escutar o som - que é uma onda mecânica - emitido por uma ambulância que passa em alta velocidade.

### **1.1. *O som ao redor* desperta algo novo. Ou está tudo estranho ou o filme está quebrando os padrões do som no cinema.**

O objetivo desse estudo está na análise de como a imagem visual e a imagem sonora se constroem, se articulam e se formam no filme. Porém, com interesse maior na percepção do desenho de som dentro de uma perspectiva narrativa e condutora de sentido que o som pode alcançar numa obra cinematográfica. Por isso entendemos como fundamental que não apenas se assiste ou se ouve um filme repetidas vezes, mas sim *áudio-vemos* essa composição de complexos sentidos. Nesse intuito são as relações por ambos construídos que importam.

(...) se a questão diz respeito à análise de filmes já realizados, e se esses filmes são audiovisuais, me parece absurdo separar imagem e som; som e imagem. É por isso que eu inventei o termo “áudio-visão”. (CHION, 2013, p.70)

Tentamos identificar e interpretar o modo como o som compõe a narrativa fílmica do estudo de caso, *O som ao redor*. De que maneira ele traz uma carga dramática/emotiva que amplia a percepção do sentido do filme, não estando meramente submetida a imagem. Assim, os diferentes modos de escuta encontrados no estudo de Pierre Schaeffer (1966) se fazem presentes em nossa análise, pois foram imprescindíveis na necessidade da aproximação com os sons a partir do caráter estético e valores significativos que os mesmos possuem. A *escuta reduzida* é importante para caracterizar as qualidades sonoras que sobressaem as simples informações de seus índices. O filme nos abre esse espaço por muitas vezes ampliar a intensidade sonora através de um desenho de som bem construído e com o uso de recursos modernos, como sons fora de quadro, ruídos que chamam a atenção por características próprias e ambientes carregados de sinais sonoros que trazem informações precisas sobre a trama. O tratamento artesanal da construção dos sons ambientes, dos ruídos, dos objetos sonoros, dos sinais destacados do ambiente e dos efeitos sonoros nos remetem claramente a composição de uma obra musical. Pois possuem diferentes timbres, variação de dinâmica, texturas, vibrações com características distintas e muito significativas para a obra dentro do *continuum sonoro* pertencente ao conjunto dos elementos que compõem o desenho de som (voz, ruídos, ambiente e música). A *escuta*

*acusmática* também foi recorrente a análise, visto que o filme possui diversos momentos com sons fora de quadro, ou seja, sem vermos sua fonte sonora. Muitas vezes reconhecível pelo acúmulo de experiências passadas e certa memória sonora afetiva. Porém, em outras situações não reconhecíveis temos a oportunidade de abrir nossa percepção sonora sem qualquer tipo de pré-conceito, interpretando as cenas além do caráter informativo.

Durante a mesa “O pensamento sonoro no cinema brasileiro contemporâneo”, realizada na Semana ABC de 2013<sup>5</sup>, o diretor Kleber Mendonça Filho comentou que o grande interesse do desenho de som era que se o filme fosse “exibido” no rádio, as pessoas poderiam entender a história. A partir dessa declaração já é possível vislumbrar o destaque que o som tem dentro do filme, realçado pelo próprio diretor ter assinado a função de desenho de som junto com Pablo Lamar. No decorrer da análise, nos deparamos com alguns sons que claramente ganharam ampliação da intensidade de seus sinais-sonoros através do processo de equalização e efeitos específicos, advindos das ferramentas da pós-produção de som ganhando outra dimensão e significado. Os ruídos em determinadas cenas assumem caráter mais expressivo, distanciando-se de sua obrigatoriedade de realismo. Como Kleber mesmo diz, é um tratamento irreal de sons reais. Como iremos analisar posteriormente, alguns exemplos desses tratamentos foram: as bombas e o som dos tiros que explodem no final do filme, a máquina de lavar roupa em sua etapa de centrifugação de forma a assumir a banda sonora por inteiro, ampliando a sensação de prazer da personagem Bia e por fim, o sonho da menina Fernanda. Nesse último caso nos deparamos com uma quebra de padrão espacial, visto que o som do pulo/portão dos jovens no lado de fora da casa aumenta cada vez mais embora os pontos de vista e de escuta estejam posicionados dentro da casa.

Sendo assim, podemos afirmar por agora que o som do filme *O som ao redor* alcança os estatutos: expressivo (por conta de seu desenho de som, uma narrativa sonora complexa e autônoma), sensorial (pelas características dos sons quanto objetos sonoros e as frequências que nos atingem como matérias do sensível) e reflexivo (pelas

---

<sup>5</sup> Desde 2002, a Semana ABC de Cinematografia promove conferências, painéis e debates, que reúnem personalidades de diversas áreas do setor, do Brasil e do exterior, além de outros profissionais do audiovisual, estudantes de cinema e demais interessados. No evento discute-se temas atuais, atualiza-se a respeito de novidades no setor e aborda-se novas tendências de trabalho no Brasil e mundo afora. (Extraído do site: <http://www.abcine.org.br/semana-abc/>)

discussões geradas através do uso do som direto com seus ruídos e também na polêmica “técnica x estética” da mixagem).

## 2. O outro modo de escuta fílmica de *O som ao redor*.

O filme *O som ao redor* coloca o espectador em contato com o sonoro logo a partir do início do filme. O conceito está montado para que nossa atenção para o som se faça da maneira mais atenta e ativa possível.

No próprio roteiro podemos identificar referências do som na narrativa, estabelecendo uma consciência da influência que ruídos e certas sonoridades podem exercer desde as primeiras etapas do processo criativo. Filmar com conhecimento do material sonoro e seu entendimento na narrativa são grandes diferenciais que se nota pelo próprio fato do som ter um enquadramento independente da imagem. Nossa hipótese é que desde o roteiro já havia essa concepção do desenho de som, mas muita coisa de fato só se concretizou na etapa de montagem do filme. O diretor Kleber ao ser questionado pelo pesquisador sobre como foi pensado esse desenho de som, afirma que isso é teorizar demais. Seu método intuitivo é montar imagem e som percebendo as duas pistas, e assim as necessidades vão se surgindo. Kleber comenta que o filme se comunica através da montagem. Ele chega a dar um exemplo: “A cara do ator está boa, o plano está bom, mas ele demora um pouco para falar. Na montagem você pode colocar uma moto passando na rua de trás dando espacialidade e assim a cena não cai, pois você sintoniza no som da moto e quando o ator fala, você está em cima e não dispersou. Isso acontece na montagem. O som compõe. E você precisa ouvir certinho qual o som de moto você quer – quase uma aproximação musical e orgânica.” (Extraído da entrevista concedida ao autor dessa pesquisa – 24 de março de 2015)

No roteiro é interessante perceber como os sons do latido e do uivo do cachorro vão gradativamente incomodando Bia até o limite, ao ponto de tomar a atitude extrema de medicar o cachorro com um forte relaxante, no roteiro é citado: “O silêncio reina”. A consciência e o apreço pelo sonoro no cinema faz com que o diretor escreva inúmeras cenas com expressões do tipo: “Barulho infernal”, “barulho insuportável”, “estronda na trilha como trovão”. Expressões que começam traçar valores afetivos que identificam espaços e toda uma construção de sentido no qual o filme quer conduzir. Em uma sequência bem interessante, Kleber escreve o poder sonoro das carrocinhas de rua vendendo Cd’s, que competem entre si pelo volume mais alto. Na cena que João fala com Pacote e Adailton sobre o roubo do carro de Sofia, o mesmo tem que gritar por cima do som das músicas. No mesmo patamar diversas camadas do desenho de som assumem importantes funções, elevando o discurso do filme para o nível sensorial e não

preso ao vococentrismo. Em cena posterior, é indicado no roteiro que garoto do alto do prédio acaba de acordar com o “barulho infernal” que vem da janela, e assim observa a batalha das carrocinhas. Em situação surreal, o garoto liga outra música que agora sai das caixas de som instaladas na estante e passa a saboreá-la. Nesses exemplos é possível notar o universo sonoro no qual Kleber é envolvido, percebendo sua cultura auditiva, que traz à reflexão questões sobre territórios sonoros formados por mídias das mais variadas como telefonia, rádio, televisão e alto-falantes.

O filme não segue um padrão instituído dentro da indústria cinematográfica e não trabalha com trilha musical tradicional, que organiza nossa interpretação fílmica ou mesmo revela uma espécie de manual para as emoções em determinados momentos. O que fica em pauta é a experiência do som. Sabemos que muitos filmes brasileiros trabalham com o material sonoro advindo da captação do som direto, herdamos uma escola do direto que se firmou muito bem a partir da chegada dos gravadores portáteis (1950/1960 em diante), tomando aptidão pelo estar nas ruas com os microfones abertos no contato direto com os sons do mundo. A opção da dublagem em pós-produção era mais vista por valores estéticos e pela falta de uma gravação adequada. Algumas produções a partir da década de 1990 tomam outra frente de criação artística buscando uma equivalência nos padrões do cinema hollywoodiano, com alto interesse no controle sonoro optando muitas vezes pela gravação de efeitos de foley e dublagem a fim de orquestrar os ruídos e ambientes numa recriação do espaço sonoro do filme.

Dentro de um breve panorama do cinema contemporâneo nacional, muitas concepções sonoras estão se voltando indiscriminadamente para a utilização de microfones de lapela na captação do som direto, ou seja, utiliza-se um microfone com cápsula bem fechada garantindo a projeção da voz. Porém, o som ambiente da cenografia sonora com todas dinâmicas e os ruídos dentro da acústica natural ficam em segundo plano ou muitas vezes descartados. Com isso, certos filmes acabam adquirindo uma sonoridade anti-natural ou muito controlada a ponto de apenas cumprirem a função de acompanhamento ou reforço da própria imagem. Tendo isso em vista, percebemos que o filme *O som ao redor* tem um contato direto com o objeto sonoro<sup>6</sup>, utilizando-se do material concreto na criação da obra.

O filme se constrói sonoramente através da opção pelo som direto captado na própria filmagem e nas gravações de campo, como os sons ambientes extras e alguns sinais sonoros de relevância para a narrativa da trama. É a escuta do material do som

---

<sup>6</sup> Segundo Schaeffer (1966), o objeto sonoro está no encontro de uma ação acústica e de uma intenção de escuta.

direto como ato de criação. Com isso, uma textura densa e impregnada de ruídos chega até nossos ouvidos, pois o filme se passando numa cidade grande como o Recife, fica impossível organizar o caos urbano. Tal sonoridade de ruídos e texturas compõem o espaço fora de quadro, recebendo um outro enquadramento independente da imagem visual. A imagem sonora implica características “musicais” dos ruídos, se utiliza de modo criativo fugindo a qualquer indagação de redundância de apoio a imagem. Todos esses levantamentos são entendidos como uma quebra do padrão das hierarquias das camadas que formam o desenho de som. Os ruídos a partir da *escuta acusmática*, se tornam mais instigantes pelo descolamento da imagem que visualizamos, e assim ampliam toda recepção fílmica para o benefício do enredo. Dessa forma o som se revela da melhor maneira pelo não registro visual de sua fonte emissora, visto que direcionamos assim nossa atenção exclusivamente ao som. Tanto ruídos quanto sons ambientes tem funções discursivas em aspectos semânticos e afetivos, ou melhor, são sonoridades que surtem como um enunciado para a narrativa e por isso estão num mesmo patamar que as vozes.

Tendo uma estética sonora carregada, com poucos momentos de sensação de silêncio e boa presença de baixa frequência, o filme pode ser interpretado como um desenho de som saturado. Muitas vezes foi citado sobre uma técnica e sons imperfeitos e incorretos. Interpretamos que certas críticas são pertinentes e compreensíveis após nossa análise detalhada em cima da narrativa sonora, mas não podemos cair na afirmação simplista que o certo seria o padrão sonoro imposto pela indústria e pelo mercado cinematográfico. Se cada filme tem uma proposta estética de desenho sonoro, nunca teremos a mesma percepção para dar conta de tantos exemplos, e cada um sendo diferente não significa imperfeição sonora. Essa variação de recepção e aptidão por certos estilos é uma condição própria da percepção. A questão é muito mais cultural do que técnica. É a relação com a mudança na postura da escuta, uma intenção induzida aos ouvidos que busca encarar o mundo colocando-os atentos ao desenho sonoro complexo do filme.

O ruído muitas vezes, se não sempre, é interpretado como poluição sonora, uma característica do distúrbio da comunicação. Contudo o desenho de som ruidoso que o filme oferece possui valores positivos na captação, construção e sua escuta. Dessa forma, o espectador do cinema se coloca em outro grau de apreciação, pois o desenho sonoro de *O som ao redor* potencializa os ruídos como processos de criação e pontos de instabilidades, necessitam de transformações e inventividades no processo de

estruturação dos códigos. Foi assim com a história da música ocidental que ampliou os horizontes explorando sonoridades estranhas, consideradas ruídos pelos padrões e tratados estéticos. (OBICI, 2008) Os ruídos e constantes ambientes, seus sinais e marcas sonoras encontradas no filme revelam essas potências transformadoras no ato da escuta fílmica, exigindo do espectador uma postura ativa de abertura dos ouvidos. Antes de comunicar, de ser musical, de agradar ou de informar, o som produz pensamentos e transições de afetos.

Entre tantas reflexões, queremos de alguma forma demonstrar que o som do filme em questão necessita que o espectador abra seus ouvidos a outra forma de escuta. Busque dessa forma significados em tudo aquilo que ouve, passando a querer entender os territórios sonoros sempre a partir do crivo narrativo buscando interpretá-los. Pois cada sonoridade e pontuação do desenho de som tem um sentido e por isso engrandece a percepção fílmica. Ao se posicionar esteticamente, é um ato político de transformação do ouvir dentro do cinema.

Quais os motivos de nos sentirmos tensos em tal sequência? Ou vigiados pelo obscuro em outra?

Como pesquisador, constantemente tenho me deparado com inúmeros caminhos de abordagem ao tema e também as variadas reflexões pela qual agora construo meu pensamento. Tratar do papel do *sound designer* no filme *O som ao redor* não foi suficiente para meus anseios, dado que tal filme e sua sonoridade me dão um leque muito interessante e instigante ao considera-lo experimentando o diferente diante das construções sonoras de outras produções do cinema brasileiro. E ainda pelo fato de ter percebido que não houve apenas um *sound designer*, mas outros profissionais envolvidos, onde cada um acrescentou seus valores ao filme. Isso ainda foi reforçado depois do artigo de Virginia Flores (2015), onde ela levanta dois filmes com uso expressivo do som dentro da cinematografia atual do Brasil, sendo os dois do Pernambuco. Flores inicia sua reflexão a partir dos anos 2007 e 2008, época de uma produção cinematográfica feita com verba advinda da televisão. Para que as produções ganhassem tempo e consequentemente economizassem dinheiro, foram introduzidas mais de uma câmera nos sets de filmagem. Na sua opinião, essa prática levou a uma perda consubstancial na questão da estética sonora dos filmes. Pois tendo mais de uma abertura de campo diferente, a captação de som continuou com apenas uma perspectiva de sonoridade e com isso tanto a edição quanto a mixagem geravam um único produto.

Isso é um fato importante para começar entender se há de fato uma certa padronização sonora dos filmes nacionais. Sem esquecer que tal demanda gera uma prática limitada ao se estabelecer recursos programáticos voltados a atender uma lógica comercial. Virginia Flores ainda critica o uso indiscriminado de microfones de lapela para todos os atores somado ao uso de microfones direcionais para todos os planos, uma vez que gera muito material, o qual ela considera boa parte imprestáveis. Tal crítica é muito pertinente vinda de uma profissional de som de tantos anos de experiência que reforça uma questão chave dentro do nosso estudo. Parece não haver preocupação sonora no set de filmagem além da garantia da captação da voz nos diálogos, uma vez que muitos mixadores profissionais (aqui tenho referência de alguns mixadores do eixo Rio - SP, não generalizando) intensificam essa prática achando que os elementos do desenho sonoro restantes (ruídos, ambientes, efeitos) devem ser criados em estúdio.

Apesar desse cenário, Flores afirma que vem ocorrendo um apreço pelo som e sua utilização estética nos filmes. E assim destaca dois filmes contemporâneos que usam o som com expressividade dentro da narrativa. O mais interessante é que são dois filmes do Recife: *Eles voltam* (2013), de Marcelo Lordello e *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho. A respeito do nosso filme de pesquisa, a mesma comenta:

Nesse período houve um filme que em minha opinião, exemplifica brilhantemente esse domínio das possibilidades do elemento sonoro: *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho. (...) *O som ao redor*, além de ser um projeto muito bem realizado em seus aspectos técnicos, como som direto, edição e mixagem, demonstra uma harmonia entre conteúdo e forma admiráveis. Explora as questões de invisibilidade e presença que são características do sonoro e amplia as potências do diferente usando e abusando do som fora de quadro, aquele que não encontra sua identidade na imagem visual. (FLORES, 2015, p.123-124)

E ainda sobre o filme *Eles voltam*, ela vê como positivo o fato deste filme ter poucos cortes e alguns planos-sequencias, dando oportunidade para que os sons se sobressaíam como elementos vivos e presentes dos ambientes e das pessoas. Nesse caso não é só a personagem que ouve, mas os espectadores também tem tempo de ouvi-los e participarem do contexto cênico construído pelo enredo.

Será possível pensar então que existe uma diferença entre produções cinematográficas de Pernambuco e do Sudeste a nível do uso e narrativa do som?

## 2.1. Diferenças culturais do pensamento sonoro do cinema brasileiro contemporâneo.

Tomemos numa breve análise o filme *O lobo atrás da porta* (2014), produzido no eixo Rio – SP com pós-produção sonora feita por profissionais bem consolidados no meio cinematográfico. Ricardo Cutz, responsável pela direção de som e mixagem deste filme foi inclusive o mesmo que remixou *O som ao redor* no Rio de Janeiro. Durante esta reflexão foi possível notar métodos padrões do mercado, que visam ocultar qualquer chance de ruptura com parâmetros estabelecidos pela indústria.

*O lobo atrás da porta* é uma produção de São Paulo, filmado no Rio de Janeiro com cabeças de equipe de ambos estados. Dirigido pelo paulista Fernando Coimbra, teve uma boa circulação ganhando importantes prêmios e grande reconhecimento por parte da crítica. Retrata uma história inspirada num fato real que aconteceu no Rio de Janeiro na década de 1960, onde um mulher manteve uma relação amorosa com um homem casado. Depois de algumas desavenças, para se vingar, a mulher sequestra e mata a filha do casal. O filme narra basicamente esse plot e constrói de maneira tensa esse universo de relação extraconjugal, cheio de chantagens e atitudes de possessão por ambas partes. Sem estender muito, são questões de prato cheio para a dramaturgia realista que tendo como temas o amor, traição e violência, se espelham facilmente no dia-a-dia da nossa sociedade – sempre gerando grande comoção e certo envolvimento, principalmente pelo fato de enxergarmos isso ao nosso lado. Por isso, sua construção narrativa incluindo a narrativa sonora, estão guiadas pelo realismo dramático verossimilhante, seguindo um padrão fílmico fundamentado a partir do “contar uma história”. Esse “contar uma história” tem seus padrões procedentes do cinema clássico, onde já conhecemos o famoso esquema narrativo do “começo – meio – fim”. E uma série de técnicas que atingem a passividade do espectador, onde o mesmo se deixa guiar indiferentemente pelas emoções do conjunto fílmico construído e apresentado “de bandeja” pelo narrador. Para que a dramaturgia clássica se desenvolva bem, o filme se apoia bastante nos diálogos e nesse caso eles são mais da metade do desenho sonoro de *O lobo atrás da porta*. O *verbocentrismo*<sup>7</sup> é valorizado e por isso as vozes necessitam

---

<sup>7</sup> *Vococentrismo* e *verbocentrismo* - é o favorecimento da voz, colocando-a em evidência e destacando-a entre os demais sons da trilha sonora. Numa ideia “musical”, a mixagem de cinema coloca a voz no papel de solista e os demais elementos, como ruídos, ambientes e a trilha musical seus acompanhantes. Mas percebe-se que as gravações de som direto em sets de filmagem tem se concentrado nas palavras. Não se trata da voz dos gritos, dos gemidos, se não a voz como suporte da expressão verbal. E o que deseja-se obter não é tanto sua fidelidade acústica como seu

estar no primeiro plano sonoro, em verdadeiro destaque. Já o som ambiente do filme é muito controlado e silencioso, são poucas as informações e qualidades que conseguimos ouvir. O ambiente acústico é pouco prezado, a não ser nas cenas externas com destaque as sequencias na plataforma da estação de trem. A sonoridade adquire status de melodias “musicais” com ritmo, dinâmicas e timbres muito belos, ressoa-se em reverb natural nos dando uma completa informação espacial identificando o contexto performático da ação.

Os ruídos seguem um sincronismo metódico, onde tudo o que vemos também ouvimos. Realizados por trabalho de foley, acabam redundando muitas vezes o que áudio-vemos. Dado que não carregam informações adicionais para a sonoridade, apenas cumprem uma função padrão do cinema clássico – colocar som onde a imagem mostra. E com isso perde-se expressivo uso dos sons fora de quadro, que ampliam o aparato cênico e trazem uma certa posição ativa ao espectador, joga com o imaginário e as memórias afetivas. Sendo fora de quadro, os sons não possuem referência e assim a poética sonora fica livre para também modificar o espectador diante do filme, na minha opinião uma das funções políticas que o cinema exerce.

Resumidamente se pensarmos de modo comparativo este filme e *O som ao redor*, temos dois filmes considerados realistas com linguagens bem consolidadas e envolventes. Contudo, mantém concepções áudio – visuais distintas e por isso compreendemos os filmes por diferentes meios de estruturas narrativas. O som ao redor, de forma multilinear do espaço-tempo cotidiano revela um realismo muito apoiado no sensorial e se desenrola em micro-eventos narrados durante sua trama. Já *O lobo atrás da porta* desenvolve uma narrativa apoiada na dramaturgia cênica amarrando significados a todo momento. Numa tentativa em ordenar o real, o filme através das imagens e sons, fixa e define os movimentos de maneira usual e em boa parte tradicionalmente. Fica a impressão de uma relação espaço-tempo semelhante as construções novelescas, que se apoiam num discurso verbal para explicar os fatos.

No entanto, em posteriores análises de outros filmes produzidos no sudeste, pudemos notar que trazer a ideia de comparação entre regiões não possui propriedades

---

timbre original, mas a garantia de uma inteligibilidade. O vococentrismo que estamos falando é na verdade quase sempre um verbocentrismo. Iremos primeiro buscar sentido nas palavras, sem passar pela interpretação dos demais elementos. (CHION, 1993, p.17-18)

de fundamentação. Pois não existem estados cinematográficos mas sim filmes, e esses são realizados por diferentes diretores com respectivas formações culturais, sem esquecer que cada filme pede uma forma particular de construir sua narrativa sonora. Vejamos alguns casos:

*Avanti popolo* (2012, Michael Wahrmann) é uma produção de São Paulo com Carlos Reichenbach como protagonista. O enredo se constrói praticamente dentro da casa do pai com câmera fixa enquadrando a sala com sofás, quadro, mesinha e parte da escada. As ações se passam em boa parte nesse espaço mas diversas vezes os personagens, pai e filho, saem de cena e continuam suas ações e movimentos. Todo esse processo expande a imagem visual para abrir a escuta dos sons fora de quadro da imagem sonora. Isso sugestiona o procedimento *acusmático*, por onde interpretamos a narrativa de modo mais curioso. Outro dado interessante de concepção sonora desse filme são os diálogos internos dos personagens. A impressão é que eles conversam consigo mesmo e dessa forma acabam por não se ouvirem, de modo a se aprofundarem em seus universos oníricos. Isso acaba por reforçar a relação solitária entre pai e filho, construídas de maneira até mesmo surreal dentro da casa velha fechada, com paredes mofadas e móveis bem antigos. Não fica nada claro se são diálogos diegéticos ou comentários off, o que deixa a narrativa quase esquizofrênica para o espectador que tenta entrar no filme em busca de entendimento. Durante a sequência em que André e o técnico de projetor super 8mm conversam, a questão do sincronismo labial das falas fica em jogo. Tal procedimento é uma quebra da linguagem clássica do cinema, transmutando para outro lugar o caso do “*synchresis*”. Nesse exemplo a quebra não se dá por erro técnico mas sim pela postura estética do som trazer outro sentido à narrativa filmica. O editor de som do filme Fernando Henna, em entrevista para o catálogo da mostra Sonoridade Cinema (2015) demonstra que tal assunto faz parte de sua pesquisa como profissional de som no cinema:

No entanto, tenho experimentado extrapolar o fenômeno da *Synchresis*, que é a capacidade do cérebro em achar sincronismo em materiais de som e imagem não sincrônicos. Assim, disparando uma imagem e som aleatórios, observo em que termos esses pontos de sincro trazem estabilidade para determinada montagem ou movimento sonoro. Creio que esse fenômeno é uma das chaves que nos liberta das amarras daquele hiper-realismo descritivo. (HENNA, 2015, p.143)

Essa abertura criativa de montagem e uso do som passa pela consciência do aspecto sonoro advindo do diretor. A escolha pela decupagem em plano fixo da sala dá ao som a potência expressiva de ampliar a percepção, preenchendo de informações o espaço fora da tela. E ainda apoiar a radicalidade do não sincronismo sonoro coloca o filme em outro patamar de linguagem, questionando o recurso da dublagem para outro efeito (com valor estético) que não o simples reforço vococêntrico.

O filme *Riocorrente* (2013) é uma produção de São Paulo, dirigido por Paulo Sacramento e mantém seu enredo completamente dentro da cidade, um espaço corriqueiro nas produções recentes do cinema brasileiro. Desse modo, cada filme trabalha a atmosfera da cidade de distintas maneiras, tanto visualmente quanto sonoramente. A cidade em *Riocorrente* é facilmente identificada por São Paulo possuindo diversos planos que contextualizam sua grande movimentação em alto fluxo de ritmo e dinâmica. Contudo percebemos que o som ambiente no filme é contido numa espécie de bafo denso de frequência grave, sem nenhuma informação a acrescentar ou mesmo incumbindo algum valor afetivo que amplie o desgaste sofrido pelos personagens. Talvez essa seja a parte interessante da trama, os mistérios que rodeiam Carlos e seu suposto filho, Exu, que vive perdido pelas ruas da cidade cometendo pequenos delitos entre outras coisas. Mas que a narrativa constrói sem muito impacto permanecendo um hiato que não gera envolvimento, em montagem fria onde o desenho de som não ocupa nenhum status mais instigante a não ser alguns momentos de fusão entre música e ruídos. O filme dessa forma não abre espaço para a presença do som enquanto caráter ostensivo para os espectadores e personagens. O drama construído traz uma apreensão pela revolta que a cidade ocasiona em seu próprio ritmo frenético, contudo suas tentativas acabam em fracasso. Renata é apaixonada por Carlos, que vive uma embaralhada confusão interna. Marcelo perde a namorada Renata, pois é obcecado por seu trabalho como crítico de arte. Ou seja, tudo leva a nada até o ápice da detestável condição da vida que faz explodir a cabeça do motoqueiro Carlos.

A impressão é de um desenho de som muito bem realizado mas que fica apenas na beleza de uma sonoridade. Toda chance por uma maior expressão que o som poderia alcançar é perdida pela condição iminente que a voz vem assumir. O exemplo mais claro se encontra na sequência em que Marcelo e Renata brigam dentro do apartamento: a câmera se posiciona em outra janela de um possível prédio a frente e enquadra a janela da sala dos personagens em plano aberto. Sutilmente em zoom in, o plano imagético se

fecha até entrar dentro do espaço por onde o casal briga. Desde o início da sequência ouvimos em primeiro plano sonoro a discussão verbal dos personagens, sendo um texto que nada incorpora para a interpretação do filme. A técnica de deslocamento do plano sonoro em relação ao plano visual é interessante, pois trabalha com diferente perspectiva e conseqüentemente uma outra percepção sonora. Mas, tal recurso se potencializaria se o discurso verbal fosse inevitável para a melhor recepção fílmica. Nesse caso, só vem redundar o que a imagem mostra, a nítida discussão entre um relacionamento desgastado, que já dava indícios em sequências anteriores. Perde-se assim a oportunidade dos ruídos e sons ambientes trabalharem o sentido do espectador, modificando a simples leitura da cena, abrindo a uma postura ativa da linguagem cinematográfica.

Em *O Abismo Prateado* (2011) produção do Rio de Janeiro dirigido por Karim Aïnouz, temos um curioso caso pelo apreço do uso do foley de passos. O filme se apoia constantemente na personagem Violeta que caminha por diversas ruas movimentadas da cidade do Rio de Janeiro, e nessa perspectiva ouvimos os seus passos em primeiro plano sonoro. Em *Riocorrente*, o menino Exu também caminha pelas ruas abarrotadas do centro de São Paulo e escutamos nitidamente o som de seus passos. Qual intenção de ouvirmos tão fielmente esses passos dentro de um ambiente sonoro denso como da cidade se não pela mera convenção do fetichismo pelo foley em busca do hiper-realismo sonoro?

Temos um outro exemplo semelhante no filme *Transeunte* (2010, de Eryk Rocha), durante a sequência que Expedito caminha pelas ruas vazias do centro do Rio de Janeiro à noite. Expedito é um senhor aposentado, viúvo, que vive solitário na companhia de seu rádio de pilha. Na sequência citada, a câmera em plano aberto e distante visualiza o personagem se aproximando para o primeiro plano. Desde o início da sequência ouvimos os passos de Expedito, que ajudam a indicar aos espectadores verdadeira noção do ambiente silencioso noturno. Nesse caso, ouvir os passos distantes em grande audibilidade traz a ideia de uma cenografia sonora com poucas informações de sinais e demais ruídos. Até porque a mise-en-scène não possui ações latentes que poderiam trazer o oposto do escutado na cena. Mas sabemos que pela distância do ponto de vista da câmera dificilmente ouviríamos tais sons com definição timbrística tão bonita.

Nos outros dois casos (*Riocorrente* e *O abismo prateado*) o sentido de ouvir os passos dos personagens desperta para o silêncio interno dos mesmos, perambulando perdidos psicologicamente pela cidade. Para isso, os diretores e seus montadores de som optam por um recurso “simplista” que oculta sonoramente o ambiente acústico que rodeia os personagens, num tratamento contrário ao realista que vínhamos acompanhando nas narrativas. Esses exemplos demonstram a certa dificuldade e receio em utilizar os ruídos ou mesmo o som ambiente em outro modo de escuta, montando-os de forma mais expressiva que poderiam suscitar valores psicológicos ligados à personagem. Podemos refletir que esses filmes trazem certa limpeza auditiva, baixa variação de dinâmica e pouquíssimos contrapontos da imagem e som. No caso específico, o som se constrói apenas bonito no sentido padrão industrial, não trazendo nenhuma mudança na narrativa, na transformação da escuta dos personagens e dos espectadores. Podemos ainda observar o fetichismo pelo foley, baseado no hiper-realismo e hiper-amplificação dos sons das cenas, colocando-os em sincrono perfeitamente, mas que acaba por não valorizar a acústica da cenografia sonora daquele determinado espaço. Não podemos negar o bom trabalho da edição e mixagem dos sons de modo muito bem fluido e condizentes à narrativa. Entretanto, isso não basta para colocar em circulação as formas e forças do som. Pois o cinema mais interessante está naquele que aposta na intensificação dos significantes materiais dos sons do mundo, seus movimentos e ritmos naturais, desmontando os instrumentos clássicos mantidos pela vontade e obrigação em sempre afirmar alguma coisa.

Gostaríamos de falar um pouco mais sobre o filme *Transeunte*, pois percebemos um grande exemplo de pensamento sonoro vindo da pré-produção, fator essencial para o melhor sentido da narrativa e da construção do personagem. A solidão faz parte do enredo que se constrói a partir da escuta silenciosa de Expedito, com poucas falas mas que ouve constantemente o emaranhado de diversificados sons da cidade. Temos assim um personagem e uma trama com pouquíssimos diálogos, dando um grande espaço para a escuta dos ambientes e ruídos. Os sons ambientes da cidade são montados de modo bastante musical com clara intenção de trabalhar as texturas, dinâmicas e variações de altura, podendo assim preencher o universo no qual Expedito se insere. Dessa forma, a imagem e o som compartilham aquilo que ele vê e ouve, a forma cinematográfica do mundo diante o personagem, influenciando-o e conduzindo-o dentro do espaço visual e sonoro. Assim como em *O som ao redor*, nesse caso o som da cidade revela distintas

informações e valores emocionais, colocando essa camada do desenho sonoro como importante fonte do discurso fílmico. Interpretamos o filme a partir da escuta dos ruídos e ambientes, altamente concebidos segundo uma direção narrativa, e não dependente de excessivos ou redundantes diálogos.

Outro ponto significativo do desenho de som é a relação do personagem com seu radinho de pilhas. Em boa parte do filme o espectador compartilha da escuta do rádio do personagem, numa mescla muito interessante entre as tantas sonoridades dos ambientes. Pois mesmo com fones de ouvido, personagem e espectadores continuam a “mixar” os mais importantes sons de acordo com seus focos auditivos e desse modo, os programas radiofônicos acabam por ser mais uma camada da complexa sonoridade fílmica. Ou seja, todos elementos do desenho sonoro estão em função de um único *continuum sonoro* que equaliza igualmente suas percepções para uma boa escuta. Vozes, efeitos, ruídos, som ambiente e música se entrecruzam, ultrapassam as fronteiras e assim geram uma sonoridade instigante que coloca ambos os lados (personagem e espectador) em constante confronto às escutas dos espaços e suas ações. Não está no diálogo a única forma de interpretar o sentido de um filme.

Em entrevista ao catálogo da mostra Sonoridade Cinema (2015), o *sound designer* do filme Edson Secco comenta que acompanhou o processo do filme desde a etapa da escrita do roteiro e por isso já havia sido alertado sobre a importância do rádio. Sendo assim, Secco passou a gravar inúmeros programas apresentando-os para o diretor. A partir de algumas gravações, Eryk Rocha chegou a cortar sequências inteiras do roteiro para então substituí-las por sequências radiofônicas dando corpo personificado ao rádio.

Quando Eryk me convidou para trabalhar em seu filme, me apresentou um roteiro ainda em fase inicial. Logo no primeiro encontro me disse o quanto acreditava que o som seria importante na construção do seu personagem principal, Expedito, um senhor solitário que vivia num bairro do Centro do Rio de Janeiro, tinha como seu amigo quase inseparável um radinho de pilha. Interagia pouco com outros personagens e quase não havia diálogos. Um cenário que à primeira vista aparentava ser complexo para o som era, na verdade, um ambiente profundamente criativo de troca e experimentação. (SECCO, 2015, p.137)

O filme acaba por trabalhar muitas texturas e plasticidades do campo cênico com uma fotografia P&B em forte contraste, planos próximos e montagem bastante dinâmica. Tudo isso corrobora o lado sensorial do filme por ampliar a imersão àqueles

espaços desgastados do tempo porém em constante reformulação, criando uma materialidade adequada às experiências que o filme desenvolve. A perspectiva sonora é dada a partir do personagem e de sua própria subjetividade. E dessa forma vivenciamos seu isolamento, solidão e suas descobertas de maneira intensa, fruto de uma montagem áudio – visual eminente e polifônica.

Quais os espaços, concepções e posturas que o som exerce dentro desses filmes? E especificamente quais as relações sonoras desses diretores para com seus filmes? É claro que podemos argumentar sobre um som melhor que outro com base em nosso interesse, predileção e demais processos subjetivos. Mas não podemos esquecer que nesses casos é a relação entre som e imagem que faz sentido. A forma que cada filme dá espaço e utiliza o aspecto sonoro em sua composição receptiva da narrativa.

As vezes confundimos complexidade sonora pelo fato de ouvirmos as vozes bem audíveis, com as demais camadas de som bem moderadas. Porém complexidade sonora é mais que isso. É muito mais complexo quando participa desde o pensamento no roteiro, construído identificando espaços, assinalando um volume sonoro-acústico que condiciona a melhor interpretação fílmica, ampliando as composições do tempo que podem estar em extra-campo, sendo a própria elasticidade das percepções. E com isso, toda uma escolha estética se funde à técnica que se liga à prática na melhor forma da criação do filme. Assim, cada obra analisada se realiza muito bem para aquilo que se propõem. Não temos um filme melhor que o outro, mas sim atitudes diferentes de contrapor os modos convencionais da arte. Evidentemente temos diretores mais e menos dispostos e cientes da grande potencialidade do som nos filmes. Se são filmes contemporâneos, há de se esperar que dialoguem minimamente com o fluxo heterogêneo das linguagens, problematizando-as num sentido político os quais os elementos fílmicos podem adquirir. “A importância do som no cinema não é mais matéria de controvérsia. Escutar um filme criticamente exige um saber que não é menos complexo do que aquele necessário à sua visão.” (CAPPELER, 2008, p. 70)

Um bom filme explora todas as possibilidades que o som oferece nas diversas etapas de criação e produção, não apenas na pós-produção.

## 2.2. O eixo central do discurso fílmico.

*O som ao redor* (2012), do diretor Kleber Mendonça Filho, tem tido muito destaque dentro da cinematografia brasileira contemporânea, exibido em muitos países e ganhador de diversos prêmios. É um filme de amplo debate e discussão por tratar de um tema muito presente na nossa sociedade – a tensa relação entre as classes sociais. Ainda é investido pela crítica a classe média consumista e principalmente a sociedade do medo. A cidade também é um dos importantes temas que o filme pontua, mostrando como a mesma tem moldado nosso estilo de vida. Onde os espaços públicos estão cada vez mais associados com o perigo e a violência. E o fechar-se dentro de sua propriedade com muros altos, grades, condomínios cercados são as únicas soluções para o problema da cidade grande.

O filme, do seu início até a última sequência tem como atmosfera a sensação de tensão e mal-estar. Somos conduzidos pela construção narrativa a algo que pode explodir a qualquer momento. A temática majoritária nos parece clara, o medo. É um medo vivido pela classe média alta do Recife, porém facilmente remetida a qualquer outra grande cidade brasileira. A violência que paira no ar durante o filme começa com as imagens de arquivo logo na primeira sequência, onde vemos trabalhadores sempre vigiados por homens a cavalo, negros em volta do senhor branco, este no centro da imagem e ainda fotos da casa grande do antigo engenho. E como principal a cerca demarcando os limites de uma terra, dado esse que vai se finalizar apenas no final da trama, com o acerto de contas.

Durante o desenrolar da história, a questão social e econômica vai tangenciando a narrativa. As relações bem marcadas entre patrão e empregado são tratadas como fatos corriqueiros e não como pontos de confronto/conflito entre os personagens. Esse tipo de relação faz parte do passado arcaico que ainda perdura na sociedade brasileira e o filme vem reforçar como sendo característica incrustada na sociedade pernambucana, onde o senhor de engenho, mesmo que decadente não abaixa a crina do poder. Por exemplo, o modo como João e a empregada Mariá se relacionam, a cena da reunião sobre a demissão do porteiro e mais fortemente, o modo como Francisco se posiciona e trata os prestadores de serviço em sua casa. Essa situação de empregado e patrão reafirma a exploração sempre feita por um dos lados. A partir do momento que você se sente ferido, explorado ou mesmo humilhado, o sentimento de revolta é iminente. Interpretamos que esse é um dos motivos pelo qual passamos o filme todo sempre na

espera da violência explícita por uma das partes. Contudo, isso não é o interesse maior do filme, que se preocupa em sugerir e mostrar os atos de violência que não são físicos – por exemplo, o jeito que Francisco fala, o modo como Bia trata sua empregada, entre outros. Através da montagem o corte abafa qualquer explosão que possa ocorrer. Esse sentimento de violência, medo, tensão, percorre sublinhando a narrativa, contudo não é o objeto de conflito narrativo. Com certa exceção, os personagens passam o filme todo vivendo seus cotidianos de ambiente doméstico e da cidade grande. No entanto, a construção sonora vem nos lembrar que o mal-estar e a tensão estão presentes, fazem parte da sociedade contemporânea que herdou e ainda pratica a violência social. O desenho sonoro do filme é uma presença, é uma atmosfera que tem o grandioso papel de ampliar o sentido do filme, que de maneira independente provoca todo esse sentimento referenciado.

### **2.3. Os caminhos das sonoridades dentro da linguagem cinematográfica brasileira.**

*O som ao redor* provocou muitos aplausos e prêmios dedicados a melhor som nos principais festivais e críticas positivas sobre a construção sonora. Contudo, ele também é criticado por mixadores no sentido de ter um som ruim, tecnicamente mal feito. O que parece prevalecer durante as críticas é o fato de ocultarem um mínimo interesse pela narrativa sonora, ou melhor, afirmam ser um som ruim mas não refletem sobre o desenho de som do filme.

Fernando Morais da Costa (2008) vai criticar a busca pela perfeição técnica e com isso uma tentativa de reprodução das convenções usadas pelo cinema comercial (diga-se padronizado aos moldes norte-americanos): a busca da perfeição técnica significa procurar a aceitação de certo público acostumado com os padrões que um dia foram ditados pelo cinema clássico narrativo. Isso aproxima certos procedimentos estruturais de filmes brasileiros realizados a partir da década de 2000 da estética internacional, que tentará reproduzir convenções usadas indiscriminadamente pelo cinema comercial feito mundo afora. O autor chega a pontuar o que seriam esses padrões do uso do som no chamado cinema “comercial/padrão/internacional”: A prevalência do diálogo sobre os demais elementos sonoros, a obrigatória clareza e inteligibilidade à toda prova desses diálogos; um uso da música altamente codificado, que deve guiar o espectador enfatizando emoções, simulando continuidades, tornando

explícitos determinados pontos da narrativa; um papel secundário delegado aos ruídos, utilizados como ferramentas que reforçam a impressão de realismo.

Durante o exame de qualificação da pesquisa, um dos professores da banca chegou a afirmar que assistiu o filme em um cinema padrão e achou o som do filme ruim. Segundo sua opinião, é um som ruim no sentido técnico, porém ele compreende como sendo uma linguagem e chega a citar que por exemplo, não é um som de um filme como *Tropa de Elite* (2007, José Padilha). Pois sim, além de serem filmes com propostas de linguagens, narrativas e estéticas diferentes, o filme de Kleber está mais relacionado a propostas experimentais, distante do cinema industrial e comercial de *Tropa de Elite*.

*O som ao redor* trabalha basicamente com a captação do som direto, iremos notar adiante que houve uma proposta técnica de gravação com mais microfones do que o comum, que estabeleceu a priori uma estética. A sonoridade dessa forma constituiu uma textura preenchida de diversos ruídos, certas sutilezas entre variados timbres e dinâmicas. O que foi interessante para alguns, para outros foi questionador e até mesmo problemático. Contudo é inegável que colocou o espectador de cinema em outra postura de escuta fílmica, saindo de um estado padrão.

O debate realizado pela Semana ABC de 2014 trouxe reflexões muito importantes que nos auxiliam a pensar o som do filme dentro do questionamento da técnica e estética. Intitulado de “A sonoridade dos filmes brasileiros atuais”, partiu de uma provocação do editor e mixador de som Fernando Henna, o qual afirma que a sonoridade dos filmes brasileiros estão muito parecidas umas com as outras. Seu interesse está em como buscar uma espacialidade para o som de um filme, pois normalmente há inúmeras pessoas trabalhando para outras áreas e para o som quando possível, são três, numa condição de conseguir colocar apenas um microfone em cena. Tal argumento dialoga com o que Virginia Flores (2015) havia mencionado acima, a prioridade pela imagem limitando condições ideais para o melhor posicionamento do eixo dos microfones. E como já citado, duas perspectivas imagéticas captam a cena com apenas um eixo de captação sonora. Isso desvaloriza demasiado a espacialidade da cena como os sons projetados na acústica, características positivas na recepção de um filme. Henna segue sua reflexão questionando do por quê técnicos de som direto não experimentam mais, colocando outros microfones para justamente captar essa espacialidade tão almejada. Ele tem percebido que ultimamente técnicos estão trabalhando somente para captar a voz, se abstendo de refletir sobre o restante dos sons.

Com certeza esse é um fato fundamental que caracteriza todo um processo sonoro igual entre os filmes, e isso mostra uma falta de consciência dos diretores de que cada filme pode experimentar estilos próprios de som. Acreditamos que está mais do que compreendido a influência e potencialidade que um som bem pensado e estruturado dentro da narrativa pode engrandecer o sentido de um filme. Muitos diretores e até mesmo profissionais de som se limitam a padrões corriqueiros ou estilos bem consolidados dentro do mercado cinematográfico. Parece que há sempre um receio em dar um passo a mais, o que provocaria outro tipo de valor emocional, transformador para práticas alternativas que extrapolam o consentimento de entretenimento do cinema, estendendo-se para a vida pós saída da sala de cinema.

Vamos ao caso do filme *O som ao redor*. Nicolas Hallet foi o responsável pela captação do som direto. Em entrevista ao pesquisador ele explicou um pouco sobre a sua filosofia de som no cinema e forneceu informações preciosas para refletirmos sobre o processo do filme. Primeiramente, vale a pena citar que Kleber queria trabalhar com Nicolas Hallet e Simone Brito havia alguns anos, desde quando o diretor montou o som do filme *Muro* (2008, do diretor Tião, captado por Nicolas e Simone) e tinha tido uma experiência incrível com a qualidade do som direto. Kleber ainda completa:

Queria trabalhar com eles há muito tempo porque acho que há ali uma filosofia diferente de gravação do que eu tenho ouvido do cinema brasileiro em geral. Engraçado que nos meus filmes eu sempre fiz o som, a gravação do som e a montagem, e essa foi a primeira vez que trabalhei com alguém que faz o som e eu não tenho que me preocupar com muita coisa. Foi bom. (FILHO, 2014, p.51 e 52)

Curioso notar que Kleber afirma que o trabalho de som direto dos dois possui um modo diferente de captação e isso lhe interessava. Na entrevista com o técnico, percebemos um lado sensorial aguçado na prática da escuta dos sons de filmes. Nicolas demonstra disposição na compreensão da voz dentro do desenho sonoro como um ruído a mais, não tendo tanta obrigatoriedade de se fazer audível a todo momento como primeiro plano sonoro inquestionável. Desse modo, passa a compreender o filme pelo lado sensorial e se isso for alcançado, é possível atingir positivamente os espectadores. Por isso durante o processo de filmagem *d'O som ao redor*, os técnicos chegaram a utilizar mais de um gravador portátil ao mesmo tempo a fim de captar o máximo de

ruídos e sonoridades da própria locação, mesmo estando em contra – eixo da câmera. Diferentemente de técnicos de som tradicionais, eles se preocupavam com a captação do momento buscando posicionar vários microfones para ampliar a cenografia sonora total. Nicolas também confirma que na época da filmagem haviam muitas obras próximas de cada locação. Os sons de construção civil estão impregnados no próprio som direto das cenas, e isso fez com que os técnicos se preocupassem com o máximo de captação extra desses sons ambientes. O fato de gravarem com variados microfones simultaneamente, faz com que certos mixadores não entendam ou mesmo, não compartilhem com a mesma filosofia estética, e por isso acabam utilizando apenas aqueles que priorizam a captação da voz. Pois prevalece a ideia de recriação de ruídos e ambientes posteriormente em estúdio. Nicolas comenta que tal prática é comum nas produções do sudeste e sul do país.

Em vista disso começamos a compreender que há uma posição de linguagem política clara na concepção de som do filme *O som ao redor*. Kleber reconhece e pactua com o estilo de captação de som direto de Nicolas, onde existe um fator técnico no processo de seu trabalho que agrada esteticamente o pensamento sonoro do diretor do filme. Possuindo consciência do conceito do enredo filmico, o técnico de som traça sua elaboração da melhor forma para fornecer a sonoridade adequada ao filme. Ele, profissional a muitos anos trabalhando no cinema pernambucano, afirma que o cinema do Recife, no qual Kleber está inserido, tem espaço e liberdade de reinventar o cinema justamente por não ter tão definido um padrão ou uma indústria cinematográfica que enquadra os caminhos, as formas, ou mesmo o jeito de fazer cinema.

#### **2.4. Discutir técnica e estética na direção de uma discussão de linguagem.**

Certa polêmica envolveu a questão sonora de *O som ao redor*, e ela está bem marcada entre “técnica x estética”.

Durante uma mesa de debate ocorrida no I Encontro de profissionais do som no cinema (2013), atividade paralela ao festival CineMúsica, em Conservatória – RJ, foi abordado o caso específico da mixagem do nosso filme de caso. Ricardo Cutz, mixador com grande experiência que assina diversos filmes, trabalhava no Mega Estúdios (Rio de Janeiro), empresa que finalizou imagem e som de *O som ao redor*. Cutz teria sido

chamado para fazer uma espécie de check mix<sup>8</sup> em sala padrão e notou que muitas coisas não estavam surtindo o efeito que Kleber desejava. No debate em Conservatória, alguns profissionais questionaram a boa funcionalidade e qualidade dos filmes que eram mixados em estúdios menores e faziam o check mix em apenas uma semana de trabalho em estúdio maior. A respeito disso, Cutz comenta que não teve boa experiência com o processo do filme, pois o que era para ser uma check mix acabou virando um trabalho de remixagem. O mesmo comenta que faltou certa experiência e prática da equipe de mixagem do Recife, com certos problemas que precisaram ser mexidos com o projeto aberto em software dedicado, principalmente para dar o peso que o filme pedia. Cutz defende e argumenta que os filmes precisam ser finalizados nos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo, onde há mixadores com maior experiência e salas com padrões de referência.

Gera Vieira foi o responsável pela finalização do som no estúdio em Recife. Em entrevista ao pesquisador, Gera comenta inúmeras vezes o pouco tempo que tinham para finalizar o som do filme, algo em torno de trinta dias, uma situação nada ideal. Muito por conta desse tempo corrido, a prioridade da mixagem foi trabalhar a narrativa sonora, na busca de realçar o desenho de som que começou com Kleber e Pablo Lamar, depois passou por Catarina até chegar em Carlos Montenegro e Gera Vieira (no estúdio Carranca). Segundo Gera, trabalhar em condições abaixo do ideal levou o mesmo a assumir algumas atitudes inapropriadas, mas que eram necessárias para o filme soar segundo a concepção narrativa do filme. Ele afirma que isso foi um dos fatores que fizeram com que o som não correspondesse as expectativas de Kleber quando tocado em uma sala maior. E que acaba demonstrando um jeito de produção parecido com o “cinema de guerrilha”, onde o sufoco faz você criar e decidir certas coisas que acabam virando uma estética, que se tivesse controle total não alcançariam uma linguagem singular. Kleber pactua com o máximo de aproveitamento do som direto e no resultado final o desenho de som demonstra bem a presença orgânica entre todos elementos que a compõe, de certa forma “suja” mas que expressa uma estética particular de outro tipo de linguagem, diferente do encontrado em outros filmes brasileiros.

É uma situação complexa e delicada, pois nesse caso temos dois modos de pensamento sobre som em filmes. Cutz, com experiência dentro de estúdios de

---

<sup>8</sup> Check mix é um procedimento de verificação da mixagem final feita em estúdio padrão. Em muitos casos mixa-se em estúdios menores no entanto, projeta-se o filme numa última checagem antes do envio para festivais e salas de cinema. Esse processo acaba por prevenir qualquer imprevisto da projeção de imagem e som.

finalização que seguem um padrão industrial muito influenciado pelo cinema de mercado. E a equipe do Recife, que preza pela experimentação sem preocupações com moldes tradicionais, que trabalhou com outra sintaxe sonora diferente de outros filmes brasileiros contemporâneos. Portanto, vamos compreendendo que a crítica negativa é no sentido tradicional da técnica. Por exemplo, é difícil encontrar produções que usem mais de três microfones aéreos (conhecidos também como microfones boom, direcionais-shotguns ou hipercardióides) na captação do som direto, pois o comum é utilizar mais de três microfones de lapela.

O trabalho de Cutz surtiu grande efeito a partir do momento que Kleber decidiu retrabalhar o som do filme (em menos de uma semana), e assim o mixador pediu liberdade e desse modo trouxe mais pressão e volume para determinadas cenas. O mesmo comenta que o desenho de som já estava montado, mas faltava certa prática para ser alcançado. Foi o caso do som da máquina de lavar roupa, que Cutz comentou em entrevista ao pesquisador que não havia aquele crescente, e no resultado final teve o grande impacto que necessitava. Aos poucos percebemos que a concepção de som de Cutz é completamente oposta da filosofia de Nicolas e conseqüentemente a de Kleber. O som direto do filme privilegiou todos os elementos sonoros contidos na cenografia sonora, ou seja, as vozes, os ruídos e ambientes projetados no espaço acústico. E se utilizou dessa característica e qualidade de captação para construir a narrativa sonora. Pensamento que Ricardo Cutz não concorda, pois segundo o mixador a principal função do som direto é garantir a captação da voz do ator, sendo que os demais efeitos podem ser reconstituídos em estúdio com maior controle e segurança.

Concordamos com o fato arriscado de imprimir muitas informações sonoras durante o processo de filmagem, o que torna complicado rearranjar determinados sinais sonoros ou mesmo a textura dos ambientes em etapa posterior. Contudo, esse é um estilo de produção relativo a linguagem referente deste diretor e todo o contexto artístico que os profissionais envolvidos no filme estão inseridos. Não podemos nos fechar na reflexão entre certo ou errado, mas sim no possível entendimento de estilos diferentes e com isso o recurso de linguagem que mais se adapta a concepção filmica que quer ser trabalhada.

Conforme fizemos as entrevistas com os profissionais envolvidos no processo criativo do som do filme, notamos que o material passou por diversas mãos com pouco tempo de conversa para amadurecer o tipo de som que estavam buscando. E dessa forma, cada profissional teve um método, o que não é negativo pois assim cada um pôde

acrescentar sua especialidade engrandecendo o resultado final. Nossa hipótese é que talvez o maior problema da sonoridade do filme tenha sido a dificuldade na escolha certa das pistas do som direto que correspondiam a determinado eixo de captação. Com um material bruto muito grande, principalmente com diferentes pistas de microfones, provavelmente não foi possível buscar as mais adequadas que referenciaríamos melhor a relação entre voz e sinal de fundo (ambientes). Nicolas reforça nossa hipótese e concorda que alguns casos problemáticos na etapa da mixagem foram por conta das más escolhas dos microfones sincronizados à cena. E com o pouco tempo de pós-produção, os editores não tiveram possibilidade de explorar outras escolhas, sendo trabalhado o que já vinha na timeline da montagem do próprio Kleber.

Mas então, o problema é técnico ou estético?

Voltando ao questionamento de Fernando Henna (Semana ABC, 2014), que tem íntima relação com nossa reflexão, nos chega outra dúvida. Estamos falando em sonoridade do cinema brasileiro, mas existem sonoridades do cinema mundial?

Professor e editor de som, Eduardo Santos Mendes complementa a fala de Henna, e afirma que existem sonoridades distintas. Mas antes disso, o que existe são os filmes, e esses filmes possuem suas sonoridades que correspondem às suas respectivas escolhas narrativas. Certos filmes pedem a captação do som ambiente, pois possibilitam às personagens ouvirem o espaço cênico e assim construir outros impactos da atuação e ação, suas vozes e a relação com a acústica. Outro dado importante é a maneira que os profissionais são formados, quais as referências de estilo que seguem e como aprendem e utilizam os códigos. Além do mais, devemos pensar de que maneira profissionais e diretores aprenderam a ouvir, não só dentro do cinema, mas os sons espalhados pelo mundo e as suas relações espaciais. E dessa forma se atentar para os diferentes modos de escuta. Mendes chega a afirmar que pensar a sonoridade de um filme começa com a concepção do som direto.

Refletindo brevemente o cinema brasileiro, grande parte de sua filmografia é ainda fundamentada nos diálogos, uma herança desfavorável da linguagem televisiva, pelo fato da novela ser feita para ser assistida e compreendida mesmo estando longe da televisão. Isso parece ser interessante, mas o que acontece é ouvir tudo o que se passa na imagem, ou seja, tudo é falado. Por exemplo, a expressão de tristeza não é percebida pelo olhar do personagem, mas sim através do verbocentrismo. Dessa forma, alguns diretores ainda acreditam muito nos diálogos e na música, não dão espaços para

informações acústicas dos ambientes e ruídos que contém valores expressivos do tempo, da dor ou da transformação de algum lugar.

O filme *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles, Kátia Lund) demonstra grande domínio na técnica e na busca pela sonorização altamente fiel, destacando-se os variados timbres dos tiros. A linguagem sonora trabalha o hiper-realismo e é um exemplo direto de referência de construção sonora influenciada pelos filmes norte-americanos. Devido sua notoriedade, é possível perceber que esse tipo de filme tornou-se um modelo de produção bem sucedida e bem recebida pelo público. Com isso, a estética sonora potente, detalhista, de alto controle e hiper-realista vira um dos modelos dentro do cinema nacional. Saciando a necessidade incutida nos espectadores de se ouvir tudo o que se vê. Contudo, as prioridades foram para os variados timbres dos tiros, para as cenas de alta ação em movimento, perdendo a chance do som modificar estruturalmente a narrativa com a percepção das mudanças dos sons ambientes nas comunidades dos anos 1950 e 1960 para os anos 1990 e 2000, revelando a crescente urbanização desorganizada.

Ainda durante a mesa dedicada ao som da Semana ABC (2014), notamos que muitos técnicos e mixadores do eixo Rio – SP trabalham além do cinema, com realizações de TV e publicidade e por isso recebem alta demanda de produção. Consequentemente as técnicas e estéticas se misturam entre as diferentes linguagens, tornando o processo criativo muitas vezes fechado, pois se unificam em torno de uma construção áudio-visual padrão. Seguir os padrões “loudness” e “quality control” parecem ter maior importância do que a busca por uma narrativa sonora envolvente, que surpreenda o espectador no cinema. Já no Recife, essa demanda de produções para TV e publicidade não é alta e opressora, tornando a realidade criativa muito mais aberta sem padrões de segmentos.

Temos um exemplo bem didático no caso do filme *O som ao redor*. Kleber nos revela que desejava os sons das bombas e tiros da sequência final altamente intensas. Porém, Cutz questionou se era alto assim mesmo, com certo receio de ultrapassar os niveladores do processo de mixagem, dando a entender que isso poderia ser errado. Mas Kleber confirmou sua posição, pois a concepção sonora do filme trabalha no impacto com o público, no sentido de fomentar incômodos e trazer a sensação de espetáculo cinematográfico. É nesse propósito que se cria linguagem e um cinema mais interessante e audacioso. Eduardo Santos Mendes durante a mesa comenta:

Um dos grandes sucessos do cinema brasileiro que fizeram as pessoas ouvirem é *O som ao redor*. Acho que a grande qualidade do som que se tem no filme é que ele é completamente escrito. Usando o som como personagem. Dá pra perceber claramente a estrutura do roteiro e como o som faz parte. [*indagado sobre casos opostos*]: Eu costumo dizer que é perfumaria, deixa tudo bonitinho mas não está mudando nada na estrutura. O problema está na base, na criação do roteiro e então a ousadia. (MENDES, 2014. Transcrito de <http://www.abcine.org.br/semana-abc/?id=1370&/semana-abc-2014> )

Da questão inicial fica perceptível: não é o som do filme que é ruim, mas sim a dificuldade em escutar diferentes estéticas que não a do seu conforto cultural. Acima disso, são os diretores que devem ter compreensão do som que querem para seus filmes.

### 3. A forma do filme dentro do estudo da estrutura do drama.

Se estamos falando em uma obra artística de narrativa ficcional e dramática, tomemos como referência em nosso primeiro contato da análise fílmica, o capítulo “A estrutura do drama” do livro *Uma anatomia do Drama* (1986), do autor Martin Esslin. Sabemos que o mesmo é crítico e estudioso do teatro, porém suas análises em cima do drama sobressaem as arestas que poderiam limitar nossas interpretações para a aproximação com o cinema. Considerando que o drama está profundamente enraizado na sociedade, sendo tal filme muito bem alocado dentro dessa perspectiva, analisaremos esqueleticamente essa construção narrativa dramática.

Captar a atenção da plateia e prendê-la pelo tempo que for necessário são objetivos fundamentais para que então outros objetivos mais elevados e ambiciosos possam ser alcançados, como a transmissão de sabedoria e compreensão, a poesia e a beleza, o divertimento e o relaxamento, o esclarecimento e a purgação de emoções. A criação do interesse e do suspense estão por trás de toda construção dramática. O estado de suspensão e de expectativas precisam ser despertadas mas nunca satisfeitas de imediato.

Pensemos a cena inicial do filme *O som ao redor*, da sequencia das fotografias P&B saltando para a contemporaneidade em montagem apresentando os espaços e símbolos que vão percorrer a narrativa fílmica. Imagem e som comungam um estado de suspense naquilo que se abre e não se fecha, pontuados pelo pulso grave que suspende todo o conjunto até a batida entre os dois carros. A tela preta em fade out e fade in, seguida com o aparecimento da cartela de “1º parte”, vem sedimentar o que podemos chamar de prólogo, criando um estado de interesse e suspense fundamental para a obra. Ao falarmos em prólogo do filme, ou seja, sua sequencia de abertura, tal citação de Esslin clareia o nosso argumento a respeito da construção dramática do filme: “[...] alguma espécie de indagação básica tem de emergir logo no início de qualquer forma dramática, de modo que o público possa, por assim dizer, estabelecer quais serão seus principais elementos de suspense.” (ESSLIN, 1986, p.49)

Descrevendo o prólogo do filme, ele se inicia com as cartelas dos créditos demonstrando estarmos diante de um filme narrativo, onde atores e atrizes representam seus personagens. A sequencia de abertura se constrói com fotografias P&B antigas, carregadas de simbologia conectadas ao todo fílmico, sofrendo corte abrupto para a

cena de imagem em movimento dos tempos atuais. Estamos diante de um playground no térreo de um prédio de classe média alta, crianças brincam nesse espaço extremamente apertado sob olhares cuidadosos de babás em sua maioria mulheres negras. Algumas crianças se hipnotizam pelas faíscas e ruído da máquina de serrar ferro do lado de fora do prédio – é mais uma grade sendo colocada para proteção do perigo externo. Numa montagem orgânica e expositiva, vemos e ouvimos a cidade, os seus altos prédios e elevados muros, serras, martelos e bate-estaca a todo vapor numa guinada da transformação do espaço urbano do Recife (sons das construções são ouvidos e não vistos, dado importante que entraremos em questão adiante). Feito a apresentação dos espaços e lugares por onde o filme irá explorar, a escuta de sons do “capital entrando” que modernizam a arquitetura da cidade, e ainda a divisão de classes que iremos vivenciar, o prólogo se completa com a colisão entre dois carros de modo violento.

Esslin também comenta que é preciso que o drama mantenha constante variação de andamentos e ritmos, para que não haja chances do tédio e sonolência. Ritmo e dinâmica dependem muito do processo de montagem, mas nem sempre podemos jogar nela o sucesso do estado de penetração do filme. Até porque temos diferentes filmes e nem todos se encaixam ao mesmo andamento. Muito do ritmo e da dinâmica podem ser dados por elementos internos e fora do quadro, como o som que se projeta para além do que a imagem concentra ou visualiza. E nesse sentido nosso filme de caso atua em simbiose muito interessante entre ambas bandas, o que provoca melhor sentido fílmico para o drama apresentado. Kleber fala do seu interesse em mostrar as pessoas e seus ambientes, por isso escolhe filmar em janela Cinemascope, um formato de janela larga. Dessa forma, a ideia do diretor sempre foi abrir o plano (que serve tanto para o plano visual quanto plano sonoro), dando possibilidades para as movimentações dos personagens nesses espaços e ainda contemplar a extensa amplitude que o som capta, construindo-o de forma a situar o espectador imerso nos ambientes.

*O som ao redor* apresenta micro-enredos que se conjugam em um enredo maior. São pequenos ciclos sobre contextos e personagens que se ligam no elo maior dentro do mesmo bairro, numa mesma rua, conectados entre si. Para entender melhor essa relação, tomemos o esquema bem interessante de Esslin para falar sobre a estrutura do drama. O autor introduz sua ideia referenciando a literatura de *Esperando Godot*:

Em Esperando Godot, o próprio fato de os personagens ficarem garantido um ao outro que nada jamais acontece e que eles não tem nada que esperar cria sua própria forma de suspense: o público não consegue acreditar que tal seja efetivamente o caso e fica querendo saber o que acontecerá. E ao longo do caminho que nos leva à admissão final de que, em última análise, não há realmente nada acontecendo, um número suficiente de episódios interessantes ocorreu, tendo cada um deles gerado seu próprio interesse e suspense. (ESSLIN, 1986, p.48)

Durante a primeira sequencia do filme, em algumas fotografias P&B é possível visualizar cercas que demarcam limites de terra, campos com plantação de cana de açúcar, a casa grande do período escravocrata do sertão do Brasil, trabalhadores vigiados por capitães do mato etc. Saltando para uma época contemporânea e dando prosseguimento dentro desse contexto, tais fotos parecem ficar perdidas e com pouca referencialidade. Contudo, no final do filme nos é revelado que os seguranças que surgiram no enredo oferecendo seus serviços, estão justamente naquela rua para concretizar um ato de vingança. Sr. Francisco, mora na cobertura de um desses luxuosos prédios da mesma rua que se passa o filme, é dono de praticamente todos os imóveis deste lugar. Ele sente e se comporta como um verdadeiro senhor de engenho da modernidade. Mas nesse caso, nos interessa saber que o mesmo é dono de terras em Bonito, no interior do Pernambuco e mandou matar o pai e tio dos seguranças Clodoaldo e Claudio em décadas atrás, justamente pela questão de uma cerca na briga por demarcação de terras (Fig.03). Então, o que é apresentado logo no começo do filme vem a ser concluído no final, porém diversas e pequenas narrativas acontecem nesse meio, guardando seus devidos interesses e suspenses (Fig.01).

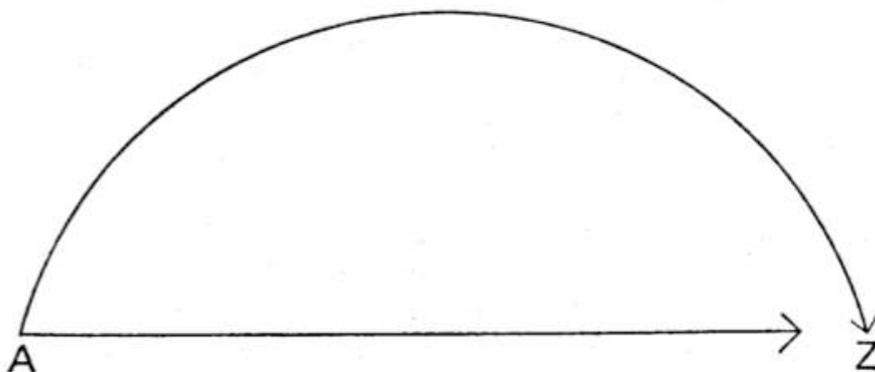


Figura 01. A estrutura do drama.

O que Esslin vem demonstrar é que numa estrutura de drama existem arcos que são formados por cima de uma reta que vai de um ponto a outro. Isso não quer dizer que

necessariamente o enredo seja linear com começo meio e fim, ele pode ser disnarrativo, fragmentado etc. O que interessa é que existe um tempo de projeção do filme e por isso somos apresentados a fatos, personagens, relações áudio-visuais de um lugar para outro. E até chegarmos num ponto final, inúmeros acontecimentos dramáticos se realizam. Tal pensamento dialoga muito bem com a estrutura dramática do filme *O som ao redor*. A todo momento durante a leitura deste capítulo era possível visualizar nitidamente as relações narrativas que o filme constrói, amarrando o enredo de modo minimalista, contudo extremamente potente.

Resumidamente vamos apresentar o enredo filmico. No início somos apresentados as já ditas fotografias P&B, contendo valores temáticos e suspenses que a princípio podem parecer sem muito nexos. Em seguida a incrível sequência de ritmo e dinâmica expõe os espaços, sons, informações preciosas por onde o filme terá seu caminho. Um por um, seus principais personagens vão surgindo, Bia e sua família classe média recém ascendida em seu apartamento, atormentada pelos latidos do cachorro vizinho; João em sua frieza num tom libertário, corretor de imóveis de família rica que faz o que não gosta; Dinho, neto de Francisco, jovem “burguesinho” que assalta carros na rua só por divertimento e “tiração de onda”; Tio Anco, orgulhoso pela permanência da única casa da rua; Romualdo, entregador de água e também “aviãozinho” fazendo a ponte entre a periferia e o bairro rico; Luciene, doméstica de Francisco que acaba por se envolver amorosamente com Clodoaldo; a chegada dos seguranças oferecendo serviço após o carro assaltado de Sofia; até a ida à casa de Sr. Francisco, manda-chuva da rua mantendo posição de dono de engenho falido da contemporaneidade. Cada pequeno núcleo citado se desenvolve e traz suas tramas de modo particular, mas no fundo estão conectadas ao arco maior (Fig.02). São micro – narrativas quase que independentes, fundamentais no entendimento da percepção filmica que o diretor quer nos revelar. Os temas do recorte pela classe média e seu medo do espaço público, o suspense pela violência que poderá ocorrer a qualquer instante<sup>9</sup>, estão presentes nesses pequenos eixos que só engrandecem o discurso da trama total. Tais micro – narrativas não só coexistem como também se apoiam mutuamente.

---

<sup>9</sup> Interessante perceber que fica no ar a ansiedade pela cena violenta, contudo a violência ocorre no modo de vida, na busca pelo consumismo, nos sons que invadem os espaços, nos distanciamentos das relações afetivas.

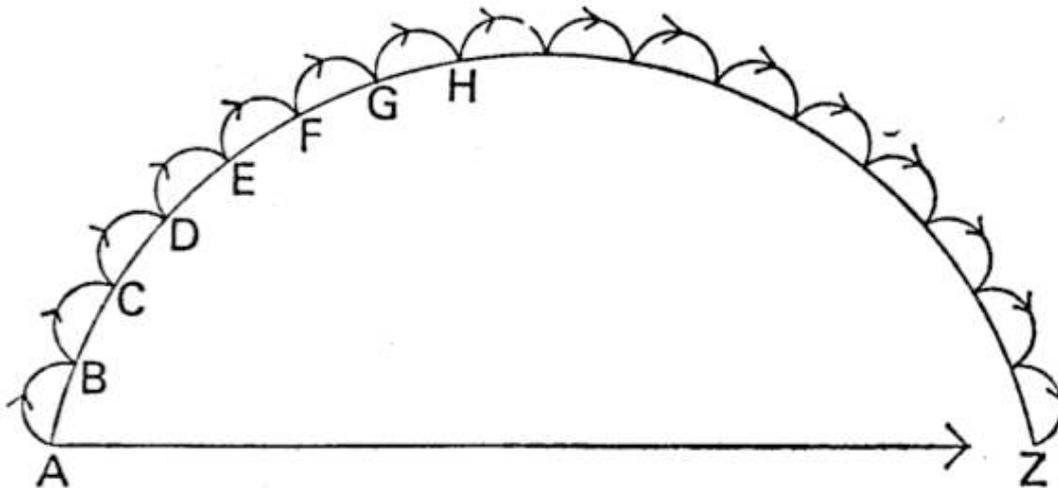


Figura 02 - Diálogos, ações, imagem e som constroem-se em certa independência, e por isso o suspense no sentido de expectativa, se concretiza tão bem.

A medida que as plateias dos veículos de massa são expostas a quantidades cada vez maiores de drama, é inevitável que seja elevado o nível de sofisticação: as pessoas tornam-se mais observadoras, mais aptas a decifrar os códigos de sugestões introduzidos aqui e ali, bem como se tornam mais céticas quanto à possibilidade de aceitar sem hesitação o que é dito ou feito. (ESSLIN, 1986, p.53)

Ou seja, em níveis mais sofisticados, não é mais a pergunta “o que será que vai acontecer?”, mas sim “o que está acontecendo?”. O cinema contemporâneo evoluiu no sentido de um afastamento da exposição clássica, os outros termos tradicionais usados na descrição de uma estrutura fílmica “bem feita” também se tornaram menos convenientes. Se a exposição tornou-se menos definida, muito daquilo que anteriormente era chamado de desenvolvimento ou complicação do enredo, tende a mesclar-se no prolongado desembaraçar dos inúmeros fios do drama. Dessa forma pensamos que *O som ao redor* não conta uma história, como era estabelecido no cinema clássico narrativo. Mas se forma por fluxos, apresentados por imagens e sons dentro de conceitos expositivos da narrativa, que desenvolvem o discurso do qual tomamos como percepção. E ainda nesse sentido, o clímax e a possível solução poderão tornar-se menos definidos, não havendo aquela importância como em outra época do cinema.

O capítulo “A estrutura do drama” carrega positivas informações que apoiam e auxiliam nossas hipóteses interpretativas do filme de caso. Desde quando visualizado o esquema pelo autor apresentado, do grande arco que vai de A -> Z como sendo uma apresentação do suspense e expectativas que podem ou não se concretizar, pudemos

relaciona-lo com a narrativa do filme. A construção realizada pelo diretor Kleber Mendonça Filho é sutil e muito bem pensada, nada fica “de bandeja” para o espectador, é necessária uma apreensão participativa para reconhecer detalhes que vão além da temática da classe média e do medo da violência iminente da cidade grande. E logo após o grande arco, o autor apresenta os micro-arcos que são os pequenos eixos independentes, que se formam a favor da narrativa maior. Nessas micro-narrativas são apresentadas as principais personagens, seus modos de vida, suas ações e os espaços por onde elas circulam. Boa parte dessa percepção/informação nos chega através do desenho sonoro. Numa conversa com Catarina Apolônio (uma das editoras de som do filme) ela fez questão de esclarecer ao pesquisador que juntava os sons ambientes daquela rua gravados na filmagem para todas as sequencias, ao passo de criar a ilusão da trama se desenvolver em dias seguidos nesse mesmo ambiente. Essa é uma das funções que o som ambiente exerce, de trazer a unidade espaço-temporal, mas que nesse caso se faz ainda mais presente pois é determinante para que a obra se concretize da melhor maneira.

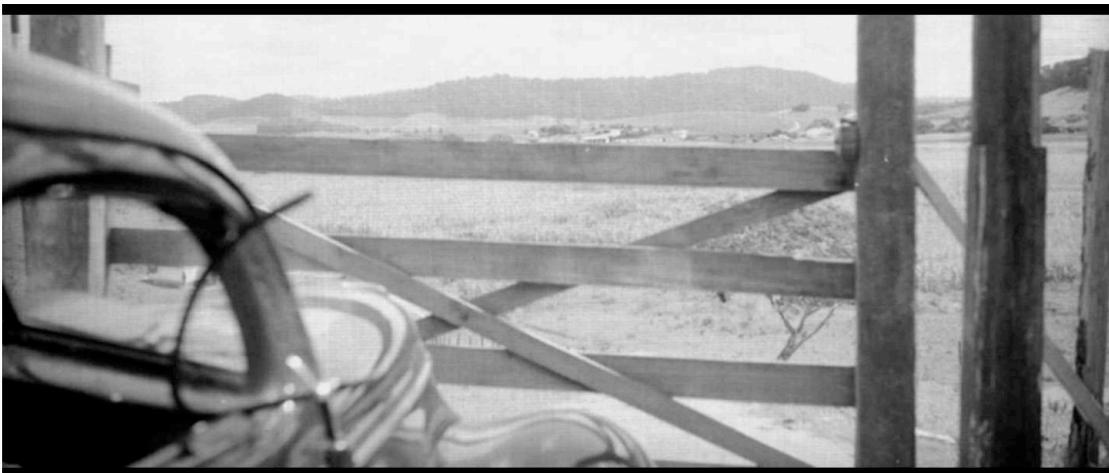


Figura 03. Primeira fotografia da sequencia, que mostra a cerca demarcando as terra, motivo no qual a trama do filme se inicia. (Frame extraído do filme *O som ao redor*, 2012, Kleber Mendonça Filho).

#### **4. A leitura política da construção artística.**

Supostas interpretações a partir de argumentos sobre os temas que o filme trata e discorre, como a questão da permanência da política conservadora, dos modos tradicionais de vida com certo apelo ao medo generalizado da classe média a respeito dos espaços públicos, são fundamentadas depois do filme pronto. Por isso estamos sempre levando em conta que tais discursos são feitos através da linguagem do cinema. Ou seja, existe um conjunto de artifícios que constroem essa linguagem, através das imagens, das ações, dos diálogos, sons, numa montagem a favor da melhor explanação do sentido do filme. Tais artifícios trabalham os questionamentos e reflexões transcritos em matéria artística. De que modo a escolha da mixagem em intensificar o som ambiente externo da casa elabora a percepção para uma representação da cidade caótica em processo de especulação imobiliária? Ou mesmo conceber um plano visual com a ação de um jovem negro andando por telhados vizinhos, pode demonstrar a paranoia ou indiferença da família classe média? O filme utiliza-se em seu processo de criação diversos elementos para gerar seu discurso. Muitas vezes pode parecer sutil e passar despercebido, contudo pequenos detalhes fazem a diferença no modo que o espectador recebe tal obra. Nosso estudo se volta para o pensamento e elaboração do desenho de som, demonstrando a valorização da sonoridade como parte fundamental na ampliação e percepção.

Vamos pensar o discurso político que há no filme, para isso ampliaremos todos os elementos artísticos da composição. Desde as suas primeiras críticas saídas pelos jornais mundo afora, o tema da violência foi sempre citado. Uma panela de pressão que permanece a todo vapor mas sem explodir. A autora Ivone Daré Rabello em seu artigo “O som ao redor: sem futuro, só revanche?” (2015), traz uma reflexão muito interessante sobre o pensamento político do filme e como ele se desenvolve através da linguagem cinematográfica. Na análise da obra, a autora se interessa em saber qual a função exercida pela estruturação artística dessa realidade histórica e qual a interpretação dada ao material. Dessa forma, tal artigo pensa o papel político do filme, muito mais expositivo de um contexto do que um filme político de transformação. Contudo, foi possível perceber que em sua construção sonora, há um gesto político de transgressão de padrões da indústria cinematográfica brasileira.

Rabello em seu texto pensa o material histórico político do Brasil através da estruturação filmica artística. *O som ao redor* tem grande potencial de obra política, que extrapola o discurso indo também aos posicionamentos estruturais da forma do próprio filme, que possui uma narração descontínua, movimentações ousadas de câmera e uso de zoom de modo instigante, e ainda a opção pelo uso do som direto e toda sua gama de texturas saturadas. A ficção mescla o antigo (arcaico) com o contemporâneo, reconfigurando o senhor de engenho das décadas passadas como um senhor proprietário de imóveis da rua de um bairro classe média alta do Recife. Na cena em que Clodoaldo (segurança) surge pela primeira vez oferecendo seu serviço à Anco, o mesmo lhe pergunta se Clodoaldo já havia falado com Francisco. Nessa construção áudio-visual fica evidente o papel “manda-chuva” que Francisco exerce naquela rua, pois o segurança também sabia da importância em ir pedir permissão para o velho. Até então não sabíamos da verdadeira intenção de Clodoaldo, mas era o começo da aproximação de sua vingança.

O conjunto das fotografias P&B sem movimento no início, são descritas por Rabello como testemunho de um futuro bloqueado. Mesmo numa montagem dinâmica, a sequência sofre corte brusco junto com a música que a acompanhava. A trilha musical em crescente, numa espécie de marcha guerreira, insinua algo que pode ou poderia vir ameaçar a todos. Por fim, tais sensações são cortadas dando abertura para o que podemos chamar de uma exposição da visão contemporânea da cidade grande brasileira.

O corte das sequências é a forma artística da brusca sugestão de uma continuidade histórica. É como se dissesse que a contemporaneidade, tal como a vemos, nasce da derrota do que se imaginou, ao final da década de 1950, como possibilidade de transformação. (RABELLO, 2015)

O filme denuncia uma relação de classes e expõem essa realidade de maneira naturalizada, os enfrentamentos dos oprimidos se dão em pequenas ações e pequenos desconfortos cotidianos. Porém, há uma reação de resgate histórico (no final do filme), não só pelo contexto narrativo, mas com referência à luta social do Brasil. Tais trabalhadores submissos ao servilismo da classe dominante, dentro do conjunto social apresentado pela ficção, parecem não ter objetivos nem alcances precisos. Segundo a autora, tudo indica o futuro bloqueado sem nenhuma perspectiva. Ela nos fala de revanches velados, como resposta a ressentimentos acumulados. A empregada de

Francisco quer dormir na cama grande branca com o amante. A diarista de João responde com obediência silenciosa e cheia de rancor aos cuidados paternalistas do patrão. O guardador de carros humilhado não hesita em riscar o carro da mulher.

Desse modo, Rabello nos auxilia a pensar uma estrutura do objeto temático do filme, os argumentos que são trazidos através da linguagem cinematográfica. Pensar o material histórico político do Brasil através da estruturação fílmica artística ganha destaque pois amplia todo nosso entendimento e análise interpretativa. Esses são os pontos que nos fazem argumentar a favor da escolha por certos entendimentos do desenho sonoro ao longo do filme. Sabemos que não é um filme fácil de assistir ou de se compreender de imediato diante de tantos caminhos abertos, assim como sua construção sonora também se faz muito complexa. O filme opta por não utilizar trilha musical<sup>10</sup> e isso distancia o espectador em seu teor emocional e interpretativo, mas ao mesmo tempo coloca-o em constante estado de atenção construtiva. O trabalho artesanal dos sons ambientes, sempre carregado de texturas e informações perceptivas, situa o espectador dentro da dimensão encarcerada dos personagens. Os sons soam constantemente em reverbs<sup>11</sup>, se projetam e se rebatem nos altos muros, nas largas paredes dos prédios, nas edificações fechadas etc. É como permanecer sufocado pela própria cidade e pelo modo de vida imposto. Sem contar nos ruídos e na escolha pelo som direto, que nos posiciona de outra maneira para a escuta fílmica. Os ruídos do filme em conjunto com a pequena variação entre as intensidades da voz e dos ambientes não priorizam tão claramente o discurso verbal, mas sim o sensitivo das tantas sonoridades. Isso quebra um padrão histórico e tão caro do cinema, o vococentrismo. Dessa forma, o desenho sonoro saturado não é interpretado como uma interferência da comunicação, mas como um fator de transformação do estado do espectador. É colocar os ouvidos de modo ativo numa gênese da complexa dinâmica e sonoridade do som do filme. São atos políticos de criação cinematográfica, porque não seguem um padrão estabelecido ou tomam como referência os esquemas tradicionais de montagem e mixagem do som.

Segundo o que a forma artística revela, a derrota da luta política (não só) dos camponeses e o fim das perspectivas de futuro, tal como entrevistas pela

---

<sup>10</sup> Não de maneira tradicional ou como apoio da narrativa, mas sim de modo orgânico ao continuum sonoro fílmico.

<sup>11</sup> O reverb é uma característica natural de espaços fechados e abertos. O reverb é um efeito causado pelos múltiplos reflexos das ondas sonoras nas paredes que delimitam o espaço. Uma sala pequena produz reflexos que começam e terminam num espaço de tempo relativamente rápido ao contrário de espaços grandes cujos reflexos tem tempos de duração mais longos.

‘tradição da formação’ e pela militância política dos anos 1950/1960, determinaram o advento do Brasil contemporâneo, cujos sistemas de poder, mantendo e aprofundando desigualdades, sem justificar crimes das classes dominantes e do capital, fomentam vinganças pessoais, temores das classes média e alta, e não anunciam horizontes de transformação ou novas formas de organização política. (RABELLO, 2015)

O que intriga Rabello é que a forma artística construiu um modo sutil e sem ambições de trazer transformações políticas. Concordamos que o filme tem uma necessidade de expor e firmar o que o diretor acredita ser o momento atual do Brasil, e Rabello completa que é somente isso, pois nessa exposição não há potência organizadora. Se ela se refere ao modo que o filme se constrói narrativamente, descontínuo (formado por várias micro – narrativas que independentes se fecham num mesmo núcleo de perspectiva), podemos afirmar que tal estilo distancia o envolvimento com o mais interno que o filme poderia chegar. Digamos, o filme dessa forma artística não consegue captar os sentidos dos espectadores para indica-los um posicionamento de enfrentamento do sistema vigente (enfrentamento da realidade). Essa é a crítica maior do artigo, em utilizar um estilo de linguagem cinematográfica que transmite a ideia para apenas expor uma visão pessoal. Essa construção artística para Rabello é sutil, corta bruscamente as sequencias e demonstra a derrota na possibilidade da transformação. Porém, talvez essa não fosse a vontade e intenção real do realizador, de transformar o filme em um manifesto ou uma propaganda. Pois não podemos esquecer que estamos falando de um filme e ele se inspira na vida e realidades que nos rodeiam e carrega uma expressão criadora ficcional, um mundo instigante para suposições.

Durante a pesquisa, nossa hipótese sugere outra perspectiva, que coloca a construção artística do filme na posição de transformação. A inquietação que a narrativa sonora possui, leva o debate para a desconstrução de padrões que o som no cinema vem assumindo. Assim, podemos pensar que não deve haver um modelo ideal de desenho de som, até porque cada filme mantém uma identidade e pede um estilo próprio, além de que cada diretor possui uma cultura sonora e isso com certeza é impresso em cada filme. Não se pode negar que *O som ao redor* colocou esse debate no cerne dos profissionais de som do cinema brasileiro.

Rabello no final do artigo argumenta que a partir das fotografias P&B como start discursivo do filme até o seu desfecho, no fim das contas o que mais importa é a vingança dos seguranças. O filme fecha o ciclo, mas não resolve estruturalmente a

questão política da sociedade, pois outros “coronéis” continuarão a precisar de “capangas”.

Kleber em entrevista ao jornal Folha de São Paulo (“No quintal de Kleber Mendonça Filho”, Fernanda Mena, 2013<sup>12</sup>) comentou da opção do estilo de seu filme: “O cinema brasileiro olha para lugares que não me interessam. Queria fazer o tipo de filme que não tenho visto no Brasil, o que diz muito sobre o que acho da cena atual.” (FILHO, 2013) Essa declaração muda um pouco nossa leitura do artigo de Rabello, pois nessa frase o diretor afirma a convicção por essa escolha de linguagem de seu filme. A cena atual que ele cita é a situação contemporânea do país que Rabello fala, apática no sentido organizacional disposta apenas a saciar o revanchismo àqueles que oprimem. Assim, Kleber sai um pouco do foco do cinema brasileiro dos últimos anos, comédias novelescas, dramas românticos ou filmes de favela/policial. O interesse é expor acontecimentos em ações, diálogos, imagens e sons daquilo que o diretor vivencia com maior propriedade. Ele é morador da rua onde o filme se passa, convive diariamente com personagens reais da cidade contemporânea brasileira. Escuta os sons dos vizinhos invadirem a janela e dos carrinhos ambulantes de Cd’s competindo pelo som mais alto. E ainda expõe o conservadorismo oligárquico resquício de tantos anos de escravidão.

Nossa hipótese é de que o filme joga para o espectador um cinema que olha para si internamente, e dessa forma passa a construí-lo ativamente junto a obra. Não temos uma narrativa didática, coerente como uma bandeja à percepção do público, pois o filme se faz da troca intensa entre o material artístico expondo o discurso e a atenção do espectador que reflete sobre o imaginário criado. Dessa forma o filme de caso transcende o simples entretenimento e mesmo que apenas expondo, condiciona uma ação transformadora do pensamento tanto da linguagem cinematográfica quanto da situação da sociedade brasileira.

Na mesma reportagem do jornal Folha de São Paulo (2013), a jornalista Fernanda Mena percorre junto com o diretor as ruas por onde o filme foi gravado. Nessa matéria ela comenta que as principais matrizes do trabalho de Kleber estão enraizadas na crítica cinematográfica, no cineclubismo e na obra de Gilberto Freyre. Dados interessantes se pensarmos que o diretor esteve mais de dez anos como crítico do jornal local do Recife e de seu blog pessoal, fez diversos curtas e médias metragens anteriores ao longa *O som ao redor*, e é programador de uma importante sala de cinema do Recife.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1231445-no-quintal-de-kleber-mendonca-filho.shtml>

E ainda conviveu entre conversas sobre a estrutura social do Brasil no período escravista e abolicionista, devido sua mãe ser pesquisadora e amiga de Gilberto Freyre. O próprio diretor fala: “Ela (sua mãe) me ensinou que, no Brasil, os negros se tornaram cidadãos do dia para a noite, sem que nada fosse feito para recebê-los. As consequências disso estão aí até hoje.” (FILHO, 2013) Outro dado importante é que o mesmo cita que releu a obra *Casa-Grande & Senzala* (Gilberto Freyre, 1933) antes de fazer o filme. Tudo isso nos mostra um preparo para descrever seus personagens na trama, suas ações dentro de um contexto atual mas que ainda se arrasta pelo passado sombrio e desgastante. Quando perguntado sobre as fotografias P&B, ele comenta na reportagem que essa foi a fagulha do filme, quando passou a perguntar para os amigos o que achavam de um filme em que o engenho fosse uma rua moderna do Recife. Podemos assim claramente relacionar alguns personagens a figuras históricas da sociedade escravocrata: Francisco é um senhor de engenho, Clodoaldo e seus vigias os capitães-do-mato, Beatriz uma escrava recém-alforriada e João um abolicionista.

## 5. Os videotapes da década de 1990 e os primeiros curtas e médias metragens de Kleber Mendonça Filho.

*Paz a essa casa*, curta-metragem de 1994. É uma fotomontagem da Casa Grande no bairro de Casa Forte em Recife. Montagem rápida, em grande movimento, com linguagem experimental. Pensando o som, uma verdadeira colagem sonora com trechos de músicas e notícias de rádio, gritos, falas, ruídos, explosões e efeitos. É possível notar uma dinâmica do olhar, de pequenas sutilezas que revelam uma posição do diretor. Ao fotografar uma Casa Grande e posteriormente monta-la com outra fotografia de entulhos de uma demolição (justamente ao final), podemos interpretar o discurso da queda do passado escravocrata, o conservador que ainda permanece na sociedade. O diretor assim demole inteiramente esse resquício, com interessante montagem sonora de uma explosão no final do curta.

*A bola do jogo*, curta-metragem de 1995. Filmado em super-8 junto com Fred 04, cantor da banda Mundo Livre S/A. Banda que faz parte do importante movimento cultural do Recife chamado *Manguebeat*. Tal movimento cultural tinha alto teor político incrustado no modo de se fazer arte, disseminando-se em diferentes linguagens artísticas, como a música, poesia, artes plásticas, cinema etc. O curta é como um videoclipe, sem presença de diálogo, nem mesmo captação e efeito de som, apenas a música *A bola do jogo*, composição da banda citada acima. Fred 04 perambula por ruas e pontes da cidade fascinado pelas crianças e bolas dente de leite que boiam nos rios. Sua roupa demonstra a estética *Manguebeat*, com óculos de sol avantajado numa proposta futurista. Mais uma vez a filmagem e montagem são altamente ritmadas e dinâmicas, com movimentos bruscos e rápidos, além de diversos cortes bem semelhantes a estética do videoclipe.

*Chaveiro*, curta-metragem de 1996. Editado durante a preparação de outro curta de Kleber Mendonça Filho, o *Enjaulado*. Curta de um minuto, feito em montagem rápida de cenas curtíssimas de variados portões e portas sendo abertas, com barras de ferro de diferentes estilos, todos em enquadramento bem fechado da câmera, enfatizando um estado de prisão máxima. O som deve ter sido captado pela própria câmera e segue os cortes da edição de imagem, por isso dá saltos de intensidade e

alturas sonoras lembrando uma composição de música concreta – devido essa grande variação timbrística e de certas tonalidades. A narrativa segue o personagem abrindo essas tantas portas, portões e trincos para buscar seu jornal do lado de fora do prédio. Feito isso, ele retorna a seu apartamento fechando de volta todas as grades e fechaduras. Sua construção demonstra um teor crítico em relação a condição da sociedade que se fecha cada vez mais, numa tentativa de proteção da violência invisível mas presente.

*Enjaulado*, média-metragem de 1997. Filme que pode ser considerado um grande estudo para *O som ao redor*, devido a grande investida pelas temáticas do medo da violência (até porque ela se confirma no filme), das casas e apartamentos trancados com inúmeras grades, além de um estilo de câmera, montagem visual e sonora próprios que vamos observando, ou seja, um processo de linguagem que começa se firmar. Percebe-se ser até o momento, o filme mais audacioso em termos de produção. Roteiro e direção de Kleber Mendonça Filho, conta com uma equipe muito maior podendo assim dividir as funções que geralmente assumia. Mas ainda assim assina em conjunto com João Maria a edição de imagem e edição / efeito de som. João Maria também irá assinar o primeiro corte de imagem de *O som ao redor*. Curiosamente a música original do filme é de DJ Dolores, que inclusive é a mesma dos créditos finais do longa, intitulada *Setúbal*.

Esse filme recebe um tratamento de linguagem bem experimental, com usos de enquadramentos e movimentações de câmera que ajudam e ampliam o sentimento do enclausuramento do personagem. Que depois de ver sua esposa ser morta num assalto em frente à sua casa fica paranoico ao extremo, chegando ao limite do suicídio. A loucura de sua mente leva-o a se trancar dentro do apartamento, não conseguindo ter mais uma vida normal. Sofre de uma espécie de síndrome da perseguição, tendo diversas visões de sangue, tentativas de invasão de sua casa até mesmo de seu corpo morto. Nesse sentindo chega a não suportar tal condição, tirando a própria vida. Kleber utiliza um fator narrativo semelhante as obras *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881, Machado de Assis) e *Crepúsculo dos Deuses* (1950, Billy Wilder), pois inicia o filme com o personagem em voz off relatando o que havia lhe acontecido, explicando o enredo que iríamos acompanhar.

A edição de som em conjunto com os efeitos sonoros se aproxima de um uso clichê dos filmes de terror e de suspense. Porém em várias cenas, certos elementos

sonoros são usados de maneira não convencional. Por exemplo, no close-up dos olhos em pânico do personagem, o som se mantém em loop como estruturas de ferro se chocando, extraindo sensações internas da cabeça do mesmo. Cortes rápidos da imagem chamam para pontuações sonoras que enfatizam o medo e o pânico que o filme reforça gradualmente num conjunto áudio-visual experimental e até mesmo moderno para a época. As músicas compostas originalmente carregam essa atmosfera da cena cultural do Recife da década de 1990. Essa época é muito fértil para a cena independente local, na qual o diretor se firma como cineasta em meio a músicos que carregam forte teor político em suas obras.

Nesse filme, a tensão da paranoia e da violência são escrachadas e exageradas, porém é a forma crítica do realizador expor a situação da sociedade e crescimento da onda violenta no Recife. Numa cena de diálogo entre o personagem e uma telefonista do Rio de Janeiro, fica evidente a citação do papel sensacionalista da mídia retratando a violência das metrópoles brasileiras. Podemos afirmar que boa parte desse processo é resultado dessa observação e anotação que o diretor vinha fazendo da sua cidade, do seu bairro e da sua rua, construindo em linguagem cinematográfica a exposição crítica desse contexto.

*A menina do algodão*, curta-metragem de 2003. Narrativo e de modo didático (no sentido de direcionar nosso olhar e percepção sonora para tudo aquilo que vemos e ouvimos), segue uma estética construtiva dos filmes do gênero terror. Baseado no mito/lenda universal da “menina do banheiro”, um funcionário noturno de uma escola vai ao banheiro às 23h. Intrigado com um grito que vem de dentro do próprio banheiro, nada encontra ao olhar por baixo das portas. Porém ainda curioso, retorna para tirar a prova. A menina assim surge no fim do corredor, criando toda a tensão e medo para o desfecho final. Dentro do banheiro o funcionário olha por cima da porta e vê a menina em cima do vaso pegando-o pelas mãos de forma aterrorizante. A edição de som e o conjunto dos enquadramentos com a montagem conduzem perfeitamente a percepção dos espectadores, dando o clima certo para o final trágico e misterioso de uma história de terror. Nesse filme, o que mais chama a atenção é a estética da fotografia assinada pelo próprio diretor (assim como a edição da imagem e som). Tremida e borrada, nenhuma forma se configura muito bem, os movimentos parecem travar e neste estilo apoia bastante a tensão do filme.

*Vinil Verde*, curta-metragem de 2004. Ganhou notoriedade com alguns prêmios. Fotomontagem em 35mm, utiliza fotografias com texturas em grãos que dão certo charme ao filme. Baseado num conto russo, uma menina não pode ouvir o disco verde que se encontra dentro de uma caixa dada de presente pela mãe. Porém toda vez que sua mãe sai para trabalhar, ela logo coloca-o para tocar. Dessa forma, sua mãe a cada dia vai retornando à casa sem uma parte dos membros. Segundo o próprio diretor, esse filme foi muito importante para a carreira e lhe deu grande experiência cinematográfica. Os sons são bem construídos, todos gravados como foleys apoiando a montagem das fotografias, que por mais estáticas que estejam dão impulsos aos movimentos lineares das ações. É um filme mais maduro tanto tecnicamente quanto esteticamente.

*Eletrodoméstica*, curta-metragem de 2005. É um roteiro de 1994, mas sem sucessos em editais, surgiu a partir de uma ideia do diretor quando estava em escala no aeroporto de Miami e o voo atrasou devido ao excesso de eletrodomésticos dos passageiros. Esse talvez seja o filme anterior de Kleber que mais se relaciona ou tem referências diretas/explicitas com *O som ao redor*, dado que o próprio diretor confirma em entrevistas. A personagem Bia (do longa-metragem) é completamente inspirada na mulher do curta, uma relação que Kleber aprecia tanto a ponto de transcreve-la para esse outro trabalho. A vida de uma mulher, mãe de dois filhos e dona de casa, que não passa dificuldades, ama o que faz e é assim como um passarinho preso em uma gaiola. Nesse filme novamente a mesma estética dos enquadramentos para expor muros altos, grades e mais grades, numa arquitetura urbana muito fria e sem vida, onde todos se protegem da ameaça da violência que tangencia a cidade grande. E com um novo dado nesse caso, que é a composição das imagens mostrando trabalhadores em novas construções, evidenciando a reformulação da cidade em vista.

No som, temos a presença do som direto captando o ambiente da cidade, os sons da vizinhança adentrando outros espaços. Kleber assina a direção de som fazendo ainda a gravação de efeitos na pós-produção e monta as imagens em parceria com João Maria. A construção sonora é parte intrínseca do roteiro, tendo a narrativa apoiada sobre uma família obcecada pelo advento da tecnologia/modernidade doméstica. O filme começa com a máquina de lavar roupa sendo preparada, na sala a TV ligada, aparelho de som com música alta e Nelsinho (o filho) brincando com um carrinho de controle remoto. A

montagem dinâmica da sequência transfere um caos sonoro daquele ambiente com a mãe dando um basta a bagunça, desligando os dois aparelhos em uma mesa repleta de controles-remotos. Com uma crítica sutil e bem direta ao consumismo da classe média, o filme expõe um dia de mãe e dois filhos relativamente “presos” no pequeno apartamento. Diversas dessas cenas foram transcritas para o longa *O som ao redor*, entre elas a masturbação de Bia com a máquina de lavar roupa e o uso do aspirador de pó para sugar a fumaça do cigarro de maconha.

*Noite de sexta, manhã de sábado*, curta-metragem de 2006. Filme romântico onde Kleber assina câmera (fotografia), roteiro, direção, som e montagem. Percebe-se nesse filme grande referência a nouvelle vague. Numa estética P&B personagens transitam por espaços em cidades diferentes, cortes rápidos em montagem paralela, câmera na mão correndo em planos abertos, como um cinema – verdade.

*Luz industrial mágica*, curta-metragem de 2008. Montagem de imagens do material bruto do longa *Crítico* (2008, de Kleber e Emilie Lesclaux). Filme mudo, parece com um experimento e nada mais.

*Recife frio*, média-metragem de 2009. Realização, roteiro, montagem e som (captação e edição) de Kleber Mendonça Filho. Filme produzido com o edital da Petrobras Cultural. Percebe-se um grande salto de qualidade e controle do material fílmico (forma), além de um roteiro consistente a partir de um plot bem interessante. Na própria apresentação do diretor, Kleber fala de um filme de amor pela cidade do Recife e crítica ao que está acontecendo com ela. Mas principalmente o teor discursivo, mais direto nesse roteiro que fala da especulação imobiliária, das pessoas não estarem nas ruas e sim nos shoppings, dos apartamentos e prédios de alta classe que possuem os quartos de empregada sempre isolados, pequenos, fechados e nem sempre com janela.

Destaque para o crédito de captação e edição de som dado ao diretor. É um fato importante para pensarmos o quanto o diretor se preocupa e tem uma forte relação com o som em seus filmes, montando-os em todos os processos desde os vídeos do começo da década de 1990 até o seu grande trabalho no longa-metragem. A equipe técnica que

trabalha em Recife frio também está presente em *O som ao redor*, e isso nos mostra que essa experiência foi um importante passo para todo o processo do longa metragem.

---

### **5.1. O acréscimo da trajetória estilística até o primeiro longa metragem de ficção.**

Tivemos interesse em conhecer todos os anteriores trabalhos cinematográficos do diretor Kleber Mendonça Filho até a chegada em seu primeiro longa de ficção. Tal interesse surgiu a partir das próprias entrevistas do diretor, nas quais ele mencionava referências e pesquisas que vinha fazendo com seus curtas. Ao todo são dez filmes entre curtas e médias, os quais o diretor trabalhou praticamente em todas áreas cinematográficas. E nesse contato, fica evidente os discursos e temas percorridos, muitos se repetindo numa espécie de estudo crítico dando grande experiência de linguagem e construção cinematográfica.

Desse modo, podemos identificar um processo de técnica, linguagem e discurso temático que evoluiu a cada filme e se concretizou em seu longa-metragem. Muitos deles abordam criticamente o contexto da cidade, principalmente o medo da violência e como a sociedade reage a isso. Em filmes como *Chaveiro* (1996), *Enjaulado* (1997) e *Recife frio* (2009), as imagens e sons constroem os discursos por onde evidentemente Kleber sente a necessidade de expor os conflitos vivenciados pela cidade grande. O homem na metrópole passa por distúrbios gerados pelo crescimento demográfico mal planejado e conseqüentemente espacial, tendo constante relação com a violência nessa disparidade entre as classes sociais. Kleber parece ser formado por esse universo que somado a sua cinefilia, consegue experimentar certas técnicas da linguagem, sendo bem influenciadas pelos filmes de gênero. Mais de uma vez nos “agradecimentos especiais” da cartela final de alguns filmes ele cita John Carpenter, cineasta influente conhecido pela temática do horror. Segundo o próprio diretor é dos filmes de Carpenter que ele se inspira em como filmar o medo.

Assim, seus filmes têm alto teor político mas não são explícitos, estando por entre linhas, em detalhes de imagens ou mesmo pontuados pela narrativa sonora. Desse modo, geram reflexões que ultrapassam o interesse pela forma do filme, pois conseguem manter um realismo fantástico que aproxima os estudos da sociedade, a

atuação política do Estado em conjunto à linguagem cinematográfica. Talvez sem o interesse em trazer formulações ou apontar o dedo para uma possível saída de crises sociais/políticas vividas. Contudo, preocupado em expor tais conflitos tomando como cerne principal de suas criações artísticas.

Pensando na questão técnica, é um diretor que se envolveu em quase todas as áreas de criação de um filme. Com exceção de *Enjaulado*, *Eletrodoméstica* e *Recife frio*, todos os outros ele mesmo dirigiu e operou a fotografia, além disso costuma montar ou co-assinar a montagem da imagem. E ainda no quesito som que tanto nos interessa, Kleber assina a edição de som de todos seus trabalhos, muitos deles em montagem intrigante por usa-los descolados da imagem, pontuados como acentos musicais que ampliam muito a receptividade sensorial. Pois consegue desse modo, direcionar a construção artística para a provocação narrativa das temáticas expostas.

O diretor demonstra assim uma atenção ao uso do som, a aproximação com a musicalidade que cada objeto sonoro possui, sendo parte fundamental do processo de interpretação de seus filmes. Dessa forma estamos diante de um realizador que pensa o som de seus filmes desde a concepção do roteiro, da imagem, do espaço e da decupagem. É um ponto positivo para a obtenção de um resultado sonoro envolvente e tão cheio de narratividade, sem se deixar levar constantemente pelo uso de trilhas musicais tradicionais condutoras de emoção. Tecnicamente fica perceptível um trabalho mais bruto, contudo o interesse maior se encontra na montagem narrativa e na busca por sons com efeitos expressivos. Ou seja, é uma preocupação com os modos de escuta, se utilizando constantemente de sons fora de quadro e outros providos de valores emotivos e funcionais.

Em entrevista após a exibição do longa no MoMA (Museu de Arte Moderna) em Nova Iorque (2012), Kleber primeiramente comenta que esse é um filme muito pessoal, muito particular de um lugar onde o próprio diretor vive. E assim descreve-o como um espaço onde relações ocorrem de modo natural e que acabam se assemelhando a uma lógica que vem do passado histórico do estado de Pernambuco. Uma estrutura arcaica sempre em volta de um senhor do engenho, que em nomes atuais pode ser chamado de chefe de escritório, dono de imóveis e empresário de uma multinacional. Essa é uma realidade do Recife (mas que se assemelha a outras tantas cidades), que durante muitos anos Kleber vem tomando nota, observando e também filmando. Seus curtas e médias são as primeiras experiências desse universo que o cerca e que ao mesmo tempo o intriga, por isso ao passo que se chega a produção de *O som ao redor*, tudo se encaixa

bem. O longa é uma ficção quase documental de um universo que o diretor conhece muito bem, fala com propriedade e certa sutileza.

## 6. Uma breve reflexão da história do cinema pernambucano.

De forma bem breve, conferimos a história do cinema dentro do estado do Pernambuco e constatamos que a sétima arte esteve presente desde o início do século XX, sendo Recife um importante polo de produção e projeção cinematográfica assim como a cidade do Rio de Janeiro. Entender um pouco esse processo demonstra a potencialidade do cinema do Recife, que vem experimentando formas e conteúdos peculiares em relação ao cinema brasileiro. No artigo de Luciana Corrêa de Araújo (“Um percurso – Cinema em Pernambuco dos primeiros tempos aos anos 1970”), para a mostra “O novo cinema pernambucano” (realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 2014) a autora traz o início do ciclo de cinema na cidade.

Recife teve contato com o cinema logo no começo do século XX, indicando ser uma capital importante para o país. Em janeiro de 1900 aconteceram as primeiras projeções com o Cinematógrafo Lumière. E posteriormente em 1909, a construção da primeira sala fixa, o Cinema Pathé. Nesse mesmo cinema, anos depois se iniciaram as exhibições de filmes com assuntos locais, como a Procissão dos Passos em Recife (1915), da empresa pernambucana Martins & C. A seguir, os filmes de não-ficção ficaram por conta de firmas locais e de cinegrafistas itinerantes, gradualmente se intensificou a atividade e a circulação desses profissionais pela cidade, circulando equipamentos, informações e experiências. Esses dados revelam uma formação e uma tradição do cinema na cidade, assim como no Rio de Janeiro. Nessas primeiras décadas havia projeção do cinejornal com imagens cotidianas, parada militar, missa e a tradicional sessão de domingo no próprio cinema Moderno. Entre os anos 1922 – 1926, durante o governo de Sérgio Loreto a produção de filmes de não-ficção recebeu maior estímulo, segundo a autora “uma estratégia política de modernização conservadora com forte investimento na propaganda” (ARAÚJO, 2014, p.13).

Numa seleção de cenas dos diversos filmes “políticos”, resulta o filme *Veneza Americana* (1925), onde se nota um cuidadoso trabalho com enquadramentos e movimentação de câmera. Na segunda metade da década de 1920, notou-se já um grande número de salas de cinema na cidade do Recife e um início de produção de filmes de enredo atraindo um grande número de público. A cidade com suas companhias e grupos de cinegrafistas não só produziam mas também exibiam muitos títulos em suas salas. Desse modo, Recife tornou-se um dos principais focos de

produção no país, especialmente nos anos de 1925 e 1926. Em 1930 entraram em cartaz os dois últimos longas de enredo pernambucanos do período silencioso, *No cenário da Vida* (Luis Maranhão, 1930) e *Destino das Rosas* (Ary Severo, 1930). Dado curioso pois foram filmes lançados no mesmo ano em que o grupo Severiano Ribeiro trazia o cinema sonoro ao Recife. Esse período que o artigo menciona foi denominado como “Ciclo do Recife” e incluído entre os “ciclos regionais” do cinema silencioso brasileiro.

Junto a atividade cinematográfica, se fez presente também as atividades de crítica e cineclubismo. Nos anos 1940, críticos de cinema e intelectuais recifenses foram convocados para dar suas contribuições ao debate que contrapunha o cinema silencioso ao cinema sonoro, por ocasião de uma palestra de Orson Welles no Rio de Janeiro – tal discussão fora levantada pelo crítico Vinicius de Moraes na imprensa carioca. O importante e luxuoso cinema São Luiz, em atividade até hoje, foi inaugurado em 1952, sendo atualmente uma das salas da cidade que recebe circuito de filmes de arte gerando e mantendo grande número de cinéfilos. O cineasta Alberto Cavalcanti viajou até Recife e permaneceu na cidade durante os anos 1952 e 1953 para filmar o longa *O canto do mar*. A autora traz a informação que Cavalcanti encontrou no Recife “uma crônica cinematográfica ativa e numerosa” (p.16). Nesse período muitos críticos e jornalistas especializados em cinema escreveram nos principais jornais da época, fazendo-se circular muito pensamento e reflexões sobre a arte cinematográfica, não se esquecendo da manutenção de diversos cineclubes pela cidade.

Já pelos nos anos 1970, graças a praticidade e ao baixo custo, o Super-8 impulsionou ainda mais a produção cinematográfica do Recife. E em anos posteriores, imensa quantidade de curtas-metragens foram produzidos e participaram de festivais, além da formação de grupos de produção e estudos. Fazendo parte dessa produção estão cineclubistas e críticos de cinema, produzindo filmes entre ficção, documentários, filmes experimentais, impressões de viagens e até experimentações com artes plásticas. No início da década de 1980 o Super-8 perdeu força com a chegada do vídeo. Contudo a partir dessa década começou a se articular uma geração que iria renovar o cinema pernambucano – tendo como grande marco a realização do longa-metragem *Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, em 1996.

Em outro interessante artigo do catálogo da mostra, o autor José Geraldo Couto (“A antena e a raiz – Cinema Pernambucano Contemporâneo”, 2014) discute a dualidade histórica da cidade do Recife. Ao mesmo tempo que se configura como uma

cidade metrópole com características da modernidade, Recife mantém relações tradicionais e conservadoras em diferentes instâncias. É nesse sentido que a cidade caminha, se prologando para as criações artísticas que se alimentam mutuamente da antena e da raiz. O cinema do Recife parece beber uma compreensão profunda das históricas contradições, em especial do processo de modernização conservadora que caracteriza a trajetória do povo e até mesmo do país. Couto chega a afirmar que o cinema mais rico e vigoroso realizado atualmente no Brasil vem da terra de Joaquim Nabuco<sup>13</sup> e Gilberto Freyre<sup>14</sup>, além de outros estudiosos da formação social do país. Talvez por isso, os diretores do Recife conseguem abordar temáticas complexas sobre as relações sociais pois falam de algo que vive ao lado e que vem de muito tempo atrás. Contudo, sabemos que esse tipo de temática narrativa é abordada nos cinemas do país todo, mas pela tradição cinematográfica ter sempre dado mais atenção para o eixo Rio – SP, acabou-se gerando um certo padrão de produção a se espelhar. Por exemplo, é inegável a influência da narrativa novelesca nos filmes produzidos no Rio de Janeiro, muitos deles com a produção da Globo Filmes, braço para o cinema das organizações Globo (a maior e mais influente rede de comunicação do país). O esquema industrial construiu uma lógica de mercado e consumo dos filmes da região sudeste e ganhou mais relevância do que a busca por novas propostas de criação áudio-visual. Já no cinema do Recife não percebemos tanta preocupação em manter um padrão industrial, comprometido com números da economia, estando mais livre para as experimentações de linguagem. Sendo assim, o passado arcaico é uma sombra nacional, porém com cineastas abertos a trabalhos em busca de originalidade, a abordagem pode vir de várias maneiras, diretamente ou subliminarmente.

Segundo o autor, o filme *O som ao redor* enfeixa mais claramente esse debate, e eleva a um patamar superior o que está querendo refletir sobre “as antenas e as raízes”:

Ali, temas de candente atualidade, como a verticalização de Recife, a guetização do espaço urbano, a privatização da segurança, o medo da emergência dos excluídos, o consumismo pós-moderno, articulam-se a uma renitente herança coronelista e patriarcal. O velho persistindo sob a capa do novo. (COUTO, 2014, p.20)

---

<sup>13</sup> Importante diplomata durante o Império do Brasil (1822-1889) viveu o paradoxo de quem foi educado por uma família escravocrata e optou pela luta em favor dos escravos. Segundo Nabuco, a escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil.

<sup>14</sup> Um dos mais importantes sociólogos do século XX, autor da obra magna *Casa-Grande & Senzala*.

A tensão entre a modernidade e certo atraso, entre a cena global contemporânea e as raízes patriarcais, unifica e dá vitalidade a variada produção cinematográfica pernambucana, mais diretamente a do Recife.

### **6.1. Os novos diretores do cinema do Recife. A abertura dos ouvidos começa no próprio espaço da cidade.**

Pensando em produções cinematográficas do Recife e tendo o estudo do som como norte das análises, *Ventos de Agosto* (2014) de Gabriel Mascaro e *Amor, plástico e barulho* (2013) de Renata Pinheiro são exemplos das tantas produções contemporâneas que se destacam pela construção áudio – visual, concebendo vias de percepções narrativas independentes, características de um cinema instigante com postura interpretativa mais ativa.

Em *Ventos de Agosto*, a construção se faz numa pequena vila de pescadores simples, situada numa ilhota, vivendo da matéria bruta primária e aspectos dos padrões arcaicos. Contudo, a modernidade se aflora no desejo pelos eletrodomésticos, por exemplo o rádio system potente na sala de casa tocando música sertaneja, ou mesmo no sonho da própria personagem Shirley em se tornar tatuadora e que ouve em seu aparelho de mp3 músicas do estilo heavy metal. O desenho de som do filme é muito bem trabalhado por espacialidades acústicas bem perceptivas, onde os sons ambientes tem grande importância para a compreensão fílmica. Tal ideia vai além do fato de estarmos na beira do mar e com ventos tão fortes (o que causa uma textura densa dos sons), mas principalmente por um dos personagens ser pesquisador e está naquele lugar justamente na busca de gravar os sons do vento. Com isso, o filme dirige a percepção do espectador para o elemento som, que geralmente fica subentendido em segundo patamar reforçando as imagens ou cumprindo mero papel para não ser um filme silencioso. Passamos a escutar o filme através da escuta do personagem que busca uma sonoridade específica. Como algo enigmático, o pesquisador desaparece e surge dias depois um esqueleto de alguém desconhecido. A ligação que o filme constrói entre o possível pesquisador e o esqueleto achado se dá pelo som do vento. Crianças brincam balançando conduites (tubos de plástico usados na construção civil) gerando assobios de vento e passam ao lado do esqueleto numa alusão bastante ilustrativa. De forma sutil e bem elaborada, os

ruídos e ambientes dizem mais do que o próprio diálogo. É uma espécie de silêncio dada pela elaboração da narrativa sonora posicionando os sons como um enunciado.

Em *Amor, plástico e barulho*, o universo musical dita a temática do enredo, a busca pela fama e as relações amorosas descartáveis complementam o cenário áudio – visual da cultura brega. A música no filme tem o papel de condução narrativa, pois vamos compreendendo o discurso fílmico pelas canções e seus significados. Mais uma vez o desenho de som chama a atenção pelo uso de ruídos carregados de valores emocionais e informativos para a trama. É através da escuta dos sons que vamos percebendo boa parte do filme. A empregada sempre está cantarolando, as meninas passam horas ensaiando suas músicas e danças, o rádio permanece ligado dentro de casa junto com a televisão nos programas de temática brega. Dessa forma, o desenho sonoro alcança uma concepção de uso experimental e polifônico, utilizando-se de sintetizadores, ruídos e ambientes num mesmo patamar da intensidade da voz. Em nenhum dos casos percebemos a prevalência do vococentrismo, pois há uma busca da concepção sonora em construir os sons em um continuum narrativo que amplia a recepção através da narrativa sonora. Em certas sequências lúdicas, o filme enquadra imagicamente ambulantes vendendo variados produtos, portas de lojas com animadores fantasiados, barracas de produtos de todo tipo, indicando um mundo colorido e plástico. Momento que o desenho sonoro assume seu alto grau de experimentalismo mesclando música eletrônica com ruídos da própria cenografia sonora, gerando uma escuta musical extravagante assim como as personagens e seus modos de vida.

Outro filme que podemos citar dentro dessa perspectiva é *Boa sorte, meu amor* (2012), de Daniel Aragão. Em uma sequência digna de indigestão, Maria (recém namorada de Dirceu) se encontra com um médico ginecologista que explica a ela um método abortivo um tanto “brutal”. A cena é silenciosa, a personagem nitidamente desconfortável e impressionada, até que o médico a parabeniza pelas 7 semanas de gravidez saudável tentando quebrar o gelo entre os dois. Assim, temos um corte seco para a imagem de um trator desmoronando um edifício em câmera lenta, com som forte e intenso relacionado a imagem que vemos, o rangido das estruturas de concreto e o ronco do motor da força do trator. Dirceu observa tudo com um suposto sorriso no rosto. A montagem acaba se utilizando de um jogo metafórico, podemos pensar que tal imagem é a própria vida de Maria se desmoronando com a gravidez indesejada.

Passamos para um novo corte, para a cena interna no apartamento de Dirceu. Maria entra desolada e caminha até o piano (o efeito de câmera lenta continua) e o som da demolição ainda se mantém. Tal montagem evidencia o estado psíquico abalado da personagem, fazendo com que o espectador se aproxime do desespero vivenciado. Os sons se intensificam pelas diferentes características dos timbres desses ruídos da demolição, sendo mais perceptivos os ruídos das ferragens e da própria engrenagem dos componentes do trator. Esses ruídos causam incômodos justamente por estarem em frequências mais agudas trazendo tensão, e aliados as imagens anteriores possuem o peso das estruturas se rompendo. É um jogo metafórico que o filme constrói e que reforça a imagem anterior de Dirceu sorrindo para sua obra em destruição, numa hipótese de que ele próprio está arruinando a vida de Maria. Dando continuidade a sequência, Maria se senta ao piano com expressão triste e distante, os ruídos da demolição e máquinas se abaixam e no gesto do toque nas teclas do piano, o desenho sonoro se silencia, não por completo, mas toda aquela sonoridade se transforma em uma camada de baixa frequência, mantendo somente os graves, caindo em lento fade out até a total ausência de som. Maria parece tocar uma música melancólica, devido sua face tristonha. Subitamente da extrema ausência de som, tomamos um susto ao sermos atingidos pela volta do desenho sonoro com um acorde forte do piano, a empregada da casa comenta a tal música tocada e retorna o ritmo normal da imagem. Interessante que não só os espectadores se assustam mas também a personagem, e isso faz com que interpretemos que todo esse desenho sonoro percebido, desde os seus ruídos da destruição faziam parte da consciência interior de Maria em desilusão e desespero.

Nesse exemplo, podemos ter noção de como o som foi utilizado para dar e reforçar os sentimentos da personagem na trama. É com certeza um trabalho de desenho de som que está apto a identificar as sonoridades que possuem qualidades interpretativas e emocionais para agrupar todo esse conjunto áudio-visual em prol a concepção narrativa e estética da direção. Possivelmente isso faça parte de um pensamento sonoro do diretor em conjunto com o profissional de som, que articularam a montagem em confluência desse sentido. Pois os ruídos intensos das máquinas de demolição se justificam na cena interna do apartamento, sobressaindo suas qualidades e adquirindo então a função da trilha musical por caracterizar as emoções da personagem. Recorrer a sons do meio ambiente e seus ruídos para assinalar concepções emotivas de personagens ou informações narrativas, tem sido bastante utilizado no cinema nacional contemporâneo.

*Avenida Brasília Formosa* (2010, dirigido por Gabriel Mascaro) pode ser considerado uma verdadeira obra sinfônica sobre o bairro popular Brasília Teimosa (zona sul da cidade do Recife). As imagens em montagem revelam um rico universo de cores, formas, contrastes, luzes, vestimentas, arquitetura etc. E conforme a narrativa se apresenta, o desenho sonoro não sossega. A cultura do som alto tocado em caixas de som dos mais variados tipos e tamanhos explica a educação sonora desses novos diretores e técnicos de som do Recife. A cidade parece pulsar sonoridades que nos colocam em contato com a abertura dos ouvidos diante a riqueza de sons naturais e projetados pelas mais diversas fontes sonoras. A música tocada nos rádios e caixas de som ocupam toda a banda sonora, do começo ao fim demonstrando a íntima relação com a sonoridade. E nesse contexto os diálogos ficam difíceis de compreender-se devido ao acentuado sotaque além das falas sobrepostas no predomínio do estilo documentário construído.

Em *Avenida Brasília Formosa*, o som fora de quadro prevalece e mostra o seu maior potencial para a narrativa, revelar o espaço para além do que a imagem consegue enquadrar. Ainda mais sendo uma locação com espaço tão movimentado, o bairro com vizinhança muito próxima e que devido ao forte calor do Recife se mantém para fora de suas residências. O resultado acaba por ser muito sonoro, repleto de vozes audíveis ou apenas compondo a cenografia sonora, bicicletas, motos, o mar, as famosas “bicicletas-de-som” anunciando publicidade dos mercados ou outros comércios, e por fim com a finalidade de trazer informações da associação dos moradores. Em determinada sequencia o espectador acompanha o morador Fábio tomando um lanche, no entanto ouve sua família que conversa, a televisão ligada, o rádio da vizinha, a moto que passa na rua, tudo isso fora de quadro. Acompanhar visualmente um personagem não indica nada diante o universo multifacetado que se manifesta ao redor. E em diversos momentos, o filme valoriza demasiadamente a polifonia de informações sonoras, pois as mesmas engrandecem o significado filmico e nesse sentido a direção compreende o espaço do som não se preocupando apenas com o discurso verbal. O universo popular, carregado de sonoridade intensa, alimentado pelo grave dos sistemas de som, socializam esse mundo para além do enquadramento da câmera e isso torna o filme grandioso no aspecto semântico.

Já em *Era uma vez eu, Verônica* (2012, Marcelo Gomes), temos uma produção pernambucana que não empolga por um cinema autoral a experimentar diferentes

relações de montagem sonora e visual. De modo resumido podemos notar um tratamento dos sons de forma pouco interessante e sem nenhum espaço para uma narrativa sonora autônoma no sentido de impactos sensoriais e informativos. Dentro de um dos artifícios da construção áudio – visual, a personagem Verônica utiliza um gravador portátil para registrar suas confissões a respeito da vida. No entanto, o filme estabelece apenas uma relação como objeto cênico. O que poderia ser um impulso para desse ato e recurso extrair diferentes ligações da escuta fílmica entre personagem e espectador, além de distintas perspectivas sonoras dos espaços, situando por outras vias a subjetividade da personagem diante seus conflitos externos. O enredo segue Verônica, médica recém formada, trabalhando suas angústias e inseguranças a viver como sua própria paciente. Assim, a impressão é de um filme que não empolga, não se questiona, se firmando em construções áudio – visuais de maneira muito comum e em lugares comuns.

Nesses casos trazidos para análises, fica evidente que não é apenas o som estar escrito no roteiro ou o som poder atingir potencialidades na mixagem, efeitos de equalização em determinado ruído etc. É toda uma influência e grande abertura dos diretores para experimentar a linguagem cinematográfica com as artes plásticas, a arte sonora e a vídeo – arte, por exemplo. Situando o espectador dentro de escutas complexas preenchidas de valores significativos para a narrativa. São filmes que pedem para ser ouvidos em detalhes de intensidade, pois transmutam nossa condição de escuta do cinema valorizando nossa habilidade de consciência do material sensível.

## 7. Podemos pensar uma tradição de som para o cinema brasileiro?

Fernando Morais da Costa em seu livro *O som no cinema brasileiro* (2008) faz uma espécie de percurso histórico da chegada do som no cinema nacional, seu uso nos filmes, bem como as relações com as tecnologias, mas principalmente como o próprio cinema brasileiro vai criar uma estética sonora ou talvez apenas se deixar influenciar pelos cinemas estrangeiros.

Durante o capítulo “O som direto em todo lugar, a quebra dos parâmetros clássicos”, Morais vai apresentar como a chegada dos gravadores de som portáteis começam a influenciar a estética dos filmes, principalmente pela posição de confronto com o mundo e seus sons. Se anteriormente filmava-se muito dentro dos estúdios ou optava-se pela dublagem devido a falta de tecnologia, a partir da década de 1960 há a possibilidade do posicionamento direto com os objetos e com a realidade. O importante diretor Leon Hirszman fala do som direto como:

Um instrumento técnico mais avançado que nos permite captar imagens e sons sincronizados, como existem na realidade, para depois dar-lhes uma construção segundo uma linha de pensamento que sirva às pessoas, no sentido de transformá-las. (COSTA, 2008, p.140)

A captação do som direto e posteriormente seu uso foram bem valorizados no nosso filme de caso. Podemos perceber entre outras coisas, pela sensibilidade acústica das locações preservadas no registro em conjunto com as variadas texturas que se mesclam entre os sinais. Ao captar os sons assim como estão na natureza ou reproduzidos por máquinas e equipamentos, colocamos nosso ouvido de modo mais ativo numa tentativa de compreensão desse universo imenso da sonoridade. E dessa forma nosso sentido político está sintonizado pelo modo que o filme projeta os sons, acessando um outro estado de percepção.

Nicolas Hallet (técnico de som direto d'O som ao redor) em entrevista dada ao pesquisador comenta que outros mixadores da região sudeste estranham o som do filme, muito porque não era o tipo de trabalho que costumavam realizar. Ele ainda acrescenta que as críticas dadas ao filme se referiam também a um modo errado de captação de som e a falta de experiência do estúdio de mixagem. Porém, até que ponto pode-se

creditar o estranhamento quanto ao som dos filmes a uma presumível incapacidade técnica ou à falta de infraestrutura, e até onde se trata da falta de familiaridade com uma nova proposta estética oposta ao padrão? Para o cinema clássico, o som devia na maior parte do tempo completar e intensificar a impressão de realidade oferecida pelas imagens. E ainda hoje muitos realizadores seguem essa cartilha com profissionais de som fazendo um ótimo trabalho servindo a impressão de realismo, tendo a audibilidade das vozes como ponto central. De outro lado, nada transformam e nada se atualizam, não se posicionam diante dos movimentos do mundo e da própria linguagem e experiência cinematográfica.

Fernando Morais da Costa nos lembra que os filmes brasileiros das décadas de 1960 e 1970 passaram por uma transformação do modo de realização, dentro de características que podemos unificar entre a técnica, estética, forma e conteúdo. A nova tecnologia que chegara ao país, como as câmeras portáteis mais leves e o gravador portátil Nagra, influenciaram bastante o embate entre o realizador e o mundo exterior. A cena política da época beirou boa parte das produções do cinema novo e do documentário direto, o discurso político teve mais importância do que as técnicas empregadas. Mais fortemente no final da década de 1960 e começo da década de 1970, outro grupo de cineastas experimentaram novas linguagens e construções cinematográficas. O cinema marginal radicalizou a experiência entre imagem e som, desconstruindo qualquer tipo de padrão cinematográfico vigente. Os filmes buscavam novos parâmetros em relação ao som, novas formas de lidar com as vozes, músicas, ruídos e o silêncio. Não só o cinema marginal, mas também o cinema novo causaram estranhamento e desconforto aos espectadores. Tal estranhamento dos espectadores não estava totalmente relacionado a uma possível falta de infraestrutura ou algum problema técnico, mas sim a uma quebra de códigos já estabelecidos desde muito antes pelo cinema clássico, que podemos afirmar como cinema clássico hollywoodiano. Jamais se pretendeu fazer filmes com o som tecnicamente defeituoso, o que seria diferente do pressuposto até agora. Fator que nos faz afirmar que devemos nos atentar para a questão cultural e estética com que os espectadores se posicionam diante de filmes.

Há certa razão na discussão em torno do estranhamento por parte dos espectadores quando postos cientes de novas formas de unir imagens e sons. Quanto ao segundo, que é nosso objeto, podemos afirmar que se o espectador se choca com a não-linearidade da história, com o corte abrupto, com indícios

de reflexividade, choca-se também com a quebra das convenções sonoras – com a música que diverge do que as imagens mostram, por exemplo -, mas principalmente com a fratura na preponderância e inteligibilidade intocáveis da voz, com elementos que deixam de fazer automática a sua compreensão.” (COSTA, 2008, p.166)

Fernando Morais da Costa ao explicar os processos do som dentro do cinema brasileiro, traz um dado importante da década de 1990 sobre a chegada dos gravadores digitais com possibilidade de abranger outros tipos de microfones e ainda sua comunicação a finalização em computadores com edição não-linear. O som parece ter tomado a dianteira em importantes pontos de mudança para o desenvolvimento da indústria cinematográfica: na própria passagem para o sonoro na década de 1920; na passagem para a gravação analógica portátil na virada da década de 1950 para 1960; na década de 1970 com o Dolby e o início dos sistemas de reprodução multicanais; e na década de 1990/2000 com os gravadores digitais. Ou seja, adquire-se patamar técnico de referência, contudo o que podemos pensar sobre as propostas estéticas, trazem algo novo?

### **7.1. O tratamento para os sons concretos que se aproxima da arte sonora no sentido sensível da matéria.**

O ouvir e os modos de escuta nos direcionam nessa pesquisa. Michel Chion (2013) enfatiza que numa análise de filme consideramos as duas bandas, a da imagem e do som. Por isso é a relação de ambas que interessa. O conceito de *valor agregado*, trazido pelo teórico francês, trabalha a ideia do processo no qual o som influencia a imagem e também a imagem influencia o som. Em suas palavras,

Valor agregado: valor sensorial, informativo, semântico, narrativo, estrutural ou expressivo que um som escutado numa cena nos leva a projetar sobre a imagem, até criar a impressão de que vemos naquilo o que em realidade ‘áudio-vemos’. Este efeito, utilizado correntemente, é a maior parte do tempo inconsciente por parte daqueles que o experimentam. (CHION, Une art sonore, p.436, apud FLORES, 2006, p.14)

Contudo, direcionamos o contato direto com a matéria som, partindo numa perspectiva inteiramente de audição. A escuta filmica nos revela a atitude estética, posteriormente ligado a relação áudio-visual, gerando o discurso pelo qual passamos a compreender a narrativa cinematográfica. A relação áudio-visual é importante e é utilizada, porém o fenômeno do valor agregado funciona sobretudo a partir do marco do sincronismo entre som e imagem, marcante dentro do cinema clássico, principalmente o norte americano. Mais perceptivelmente a partir da década de 1950, com o cinema moderno, as construções sonoras passam a um uso mais criativo e em contra-pontos, de forma autônoma e independente. É nesse sentido que Deleuze (1990) nos fala das duas imagens no cinema, pois o som também passa a ter um enquadramento, devido sua autonomia em relação a imagem. E assim, a presença da imagem sonora e da imagem visual.

Com isso pensemos o grande estudo realizado pela teórica e editora de som Virginia Flores em sua dissertação de mestrado *O Cinema: uma arte sonora* (2006). Dentre tantas perguntas que a mesma se faz logo no início do texto, ela chega ao encontro entre a música concreta e o cinema, ponto-chave para nossa pesquisa que inclui o sonoro na apreciação e no fazer cinematográfico. O termo música concreta foi proposto por Pierre Schaeffer em 1948, a fim de abstrair o concreto sonoro sem se importar com sua origem, mas buscando nele suas potências quanto valores musicais. Em 1966 é publicado o livro *Tratado dos objetos musicais*, onde Schaeffer aprofunda os estudos dos sons levando principalmente a escuta em consideração. Virginia Flores se debruça pela obra de Schaeffer e expõe as diferentes escutas, chega a uma tipomorfologia dos sons, se aproximando assim ao pensamento do fazer cinema refletindo sobre os usos do som nas obras cinematográficas.

Quando em 1948, propus o termo de “música concreta”, pretendia, por este adjetivo, marcar uma inversão no sentido do trabalho musical. Em lugar de anotar as ideias musicais pelos símbolos do solfejo, e de confiar sua realização concreta a instrumentos conhecidos, tratava-se de recolher o concreto sonoro, sem se importar com sua origem, e de abstrair dele valores musicais que continha em potencia. (SCHAEFFER, 1966, p.23. APUD in FLORES, p.23)

Nosso interesse e desafio é sustentar o som *d'O som ao redor* próximo a arte sonora. Apoiados na escuta como ponto de partida para a apreciação e construção,

percebemos no filme um grau diferenciado de articulação sonora, que vai além de uma boa relação áudio-visual que amplia e intensifica o enredo/discurso. Os sons utilizados na montagem de mais de duas horas de projeção, ultrapassam o espaço diegético assim como o sincronismo ancorador entre som e imagem. O que é sincrônico é pelo motivo de ser algo fundamental para a compreensão filmica, por estarmos tratando de um filme de ficção realista. Mas não se detém a essa obviedade, pois estão mais preocupados na formulação da narrativa sonora, que contém variados sons possuidores de características sensíveis, se articulando de maneira musical.

Dentro da análise sonora do filme, encontramos dois sons intrigantes por suas qualidades peculiares que trabalham na camada de efeitos e podem ser facilmente entendidos como construções musicais. Optamos por chamar de “som circular” o efeito sonoro que remete muito a um som de motor em rotação constante, com pouquíssima variação de timbre. Tal sonoridade não possui nenhuma referência na imagem, estando descolado a qualquer tipo de vínculo causal. Por outro lado, seu valor semântico acaba por se associar a situações de suspenses dentro da narrativa, ou seja, suas características sonoras aguçam a impressão do mistério justamente pelo estado constante sem resolução, aliados a montagem das imagens. Entramos em contato com esse som na primeira sequência do filme, quando as crianças no playground do prédio estão hipnotizadas pela esmerilhadeira soltando faíscas. O som ambiente e o som direto da cena recebem a soma do “som circular” em conjunto com o som agudo da máquina na grade de ferro. O zoom in da câmera pontua a sensação de violência e a busca de proteção ao medo externo do espaço público. Em mais outros dois momentos percebemos o uso desse efeito de suspense, que falaremos adiante.

O outro efeito sonoro mencionado chamaremos de “pulso grave sintetizado”. Ele possui características muito similares do pulso grave do bate estaca, inclusive na primeira sequência esses sons vem somados enfatizando ainda mais a sonoridade. Kleber durante a apresentação do filme no MoMA em Nova Iorque (2012), enfatiza que pediu a DJ Dolores uma trilha musical menos harmônica, melódica (tradicional) e mais ruidosa no sentido do não-convencional. Foi assim que ele então recebeu o arquivo de som contendo um pulso grave, o qual surpreendeu o diretor encaixando-se muito bem na concepção estética do filme. Na sequência que Francisco sai de madrugada de seu prédio a pé caminhando pela calçada, o “pulso grave sintetizado” vem pontuar uma atmosfera oculta e até mesmo sombria. Pela condição da trama estar a todo momento ampliando o suspense e o medo por entre os espaços, Francisco caminhar sozinho numa

rua com pouca iluminação se transforma em algo extremamente perigoso. O som ambiente se silencia e o “pulso grave sintetizado” introduz o clima de tensão e suspense. A relação áudio-visual da sequência se torna ainda mais impactante quando a câmera enquadra a placa “Perigo – área sujeita a ataque de tubarão”. E mesmo assim, Francisco está completamente tranquilo e seguro do seu banho de mar noturno, nitidamente como se fosse um hábito. Realmente nada acontece e mais uma vez o diretor brinca com os espectadores por introduzir diversos momentos de tensão e suspense que ficam no limiar da “explosão”.

Podemos pensar esses efeitos sonoros como ruídos e também como trilha musical, contudo o que desperta maior interesse é o fato de serem objetos sonoros não identificáveis e por isso amplificam os sentidos e os valores emotivos. Barbara Flueckiger no artigo “USO: The Unidentified Sound Object” (2001) apresenta que filmes do gênero horror trazem maior uso desse tipo de som. Interpretamos que os sons fora de quadro identificáveis ou não, vão suscitar sensações de incerteza e dúvida em sua maior parte. Em consequência, os espectadores de *O som ao redor* acabam por sentir esse chamado pelo emocional, uma vez que o desconhecimento de certas sonoridades reflete o suspense e medo por algo pior a ocorrer. Assim, tanto o “pulso grave sintetizado” quanto o “som circular” (objetos sonoros não identificáveis) se colocam em oposição aos estereotipados sinais, que são facilmente codificados através da prática cultural e por isso permitem apenas uma única interpretação. E ainda oferecem ao espectador uma participação passiva em torno do enredo fílmico por serem redundantes ao ver e ouvir a mesma coisa. Dessa forma, optar por sons não identificáveis exigem um papel ativo do espectador na melhor interpretação.

A arte sonora trabalha a nova música do século XX, que passa a incorporar o ruído dentro da música, transformando assim a situação e atitude da escuta, que tende a se ampliar. Esse novo modo de fazer música vem explorar os sons ao invés da utilização de notas, como no modelo tradicional de composição. A música concreta é considerada uma nova música do século XX, realizada a partir de métodos de gravação do material sonoro e sua fixação em suporte físico. Para posteriormente sofrer as mais variadas manipulações, numa ideia que torna o som algo concreto e por isso passível de plasticidade. Esse pensamento muito se assemelha ao trabalho do editor de som, que grava os sons desejados e posteriormente manipula-os dentro da concepção ‘estético - narrativa’ do projeto fílmico. Tanto na música concreta como na edição de som no cinema, a aproximação dos sons se dá através da escuta atenta, abstraindo dos materiais

sonoros as melhores qualidades que se encaixam à obra final.

Na arte sonora, não é somente o som que está em questão, ele é o principal elemento, ao seu entorno há elementos espaciais, temporais, visuais, táteis e/ou até mesmo olfativos, entre outros. A arte sonora está em constante desenvolvimento e, hoje, já podemos perceber suas ramificações, para citar algumas: a instalação sonora, a escultura sonora (*soundsculpture*), a paisagem sonora (*soundscape*), o *site-specific* sound, o jogo sonoro, o *happening* e o sound design. Na miscigenação entre as artes, o som tem se destacado não só na arte sonora, mas também no cinema, no vídeo, nos jogos, nas artes plásticas, na dança, no teatro e na literatura. O som nessas outras artes têm nos motivado a outras formas de escuta, diferente da escuta musical. Ao relacionar imagens visuais e sonoras, ao se utilizar de diversos elementos sonoros como vozes, ruídos, sons ambientes, efeitos, músicas e silêncios, o cinema amplia nossa escuta. O cinema é também arte sonora, já dizia Michel Chion, no título de seu livro: *Un art sonore, le cinéma*, e Virginia Flores, também no título de seu livro: *O cinema: uma arte sonora*. A arte sonora nos faz (re)pensar o som e esse pensar sonoro tem contribuído para as obras audiovisuais. (FERREIRA, 2015, p. 84)

Podemos pensar que no trabalho do compositor da música concreta, os sons se articulam de modo horizontal e com o editor de som no cinema os sons se articulam de modo vertical em conjunto com a imagem. Realmente, no cinema boa parte da montagem se baseia numa leitura vertical, contudo essa é uma afirmação muito simplista diante de tantos filmes com complexas sonoridades, desenhos de som que mesclam ruídos musicais com música de ruídos. O que entra em questão muitas vezes é o conceito do filme, o papel do diretor que já está pensando o som em todas as etapas. Como no caso do filme *O som ao redor*, que percebemos um desenho de som que se articula num *continuum* sonoro presente entre os sons ambientes, ruídos e efeitos sonoros (que sabemos ter sido compostos como trilha musical). Muitos dos sons presentes no filme estão descolados da imagem, se relacionam independentemente com outros sons, em enquadramentos próprios ampliando ainda mais o contexto do enredo – o bairro de classe média inserido numa metrópole ainda presa ao conservadorismo de época passada. A imagem sonora do filme preenchida com texturas, dinâmica e diferentes frequências nos dá essa presença do passado e presente, da tensão e suspense por trazer a oportunidade de uma outra escuta, que se coloca diante da direção do sentido – papel geralmente exercido pela trilha musical tradicional/clássica.

Temos ciência que a arte sonora tem maior relação com as artes plásticas, num conjunto que envolve os espaços e o tempo. Só que a arte sonora também está na

música, que é feita inteiramente de sons. Sendo o cinema metade imagem e metade som, podemos afirmar que a arte sonora também pode estar inserida no cinema.

## **7.2. Os usos criativos e instigantes do som. Relações diretas com a escuta dos objetos sonoros na atitude positiva do ruído.**

Retomando o estudo de Pierre Schaeffer auxiliado por Flores, pensamos o som no cinema como objeto de percepção buscando critérios que possam descreve-los por suas qualidades tipomorfológicas. Essa é uma abordagem que nos aproxima dos sons sem pré-conceitos, conhecendo-os em sua matéria. *O som ao redor*, como visto anteriormente, trouxe um outro modo de ouvir e escutar o cinema, projetando os sons desmascarados assim como estão na natureza. A sequência do sonho da menina Fernanda é bastante curiosa em seu processo criativo. Sabendo da não intencionalidade do diretor em se utilizar de trilha musical tradicional, era necessário construir o suspense e a pitada do horror com sons “concretos”. Em entrevista dada ao pesquisador, ele revela que toda a sequência deveria sofrer um aumento gradual da intensidade sonora na mixagem, mas que durante a escuta do material bruto do som direto encontrou um som estranho sem ter ideia do que fosse. Esse som chamou sua atenção pelas qualidades de objeto sonoro e que suscitava muito bem a direção que a cena pedia. A princípio a “musicalidade” dos sentidos descritos acima viria do pulo dos garotos no portão de ferro. Mas que somado a esse som estranho, munido de qualidades sonoras próprias foi possível chegar ao ponto certo de sua concepção áudio – visual para a sequência. Curiosamente o som estranho era da rodinha do carrinho de som direto, que Nicolas Hallet deixou gravando por engano durante a movimentação do set de locação. Esse é um exemplo claro da escuta ampliada e do contato direto com a matéria dos objetos sonoros que o filme nos revela e traz para reflexão. Flores pode nos auxiliar ainda mais nesse pensamento:

Um novo som poderá ser criado a partir de outros sons, que não os de uma carroça real. Existe escolha nesse trabalho, e esta seleção leva em consideração justamente as características dos sons, sua materialidade e sua singularidade, além de todas as possibilidades imagéticas que um som pode suscitar mentalmente. [...] Um som se torna adequado quando ultrapassa a questão de realidade sonora, de uma fidelidade suposta a alguma coisa, no

caso o que vemos, e passa a figurar mais sobre a questão de transmitir um sentimento, uma ideia.” (FLORES, 2006, p.06-07-08)

É comum ouvir falar de maneira pejorativa sobre sons ruidosos. O ruído ao longo do tempo sempre foi assumido como um som indesejado, um som não musical, um som que fere o aparelho auditivo ou o distúrbio na comunicação. Esses valores negativos associados ao ruído, fazem dele algo abominável e que se constatado no desenho de som de um filme, cria-se a ideia de que será prejudicial. Evidentemente o ruído pode assumir algum desses critérios, mas muitas vezes o problema acaba sendo cultural e até mesmo do modo tradicional de escuta.

Se Murray Schafer (2001) vai criticar negativamente os sons posteriores a revolução industrial afirmando que a partir da ascensão da tecnologia e das máquinas há um descontrole do ambiente acústico das cidades. Por outro lado podemos pensar que o desenvolvimento tecnológico e a consequente industrialização dos grandes centros urbanos trouxeram um saldo favorável no que diz respeito a um enriquecimento de sonoridades e texturas sonoras que vão influenciar tanto a música quanto o som dentro dos filmes. No começo do século XX a máquina foi bem recebida pelo movimento Futurista, responsável entre tantas coisas pela penetração do ruído no universo da linguagem musical, sendo até mesmo precursor da música eletroacústica. Luigi Russolo, com seu manifesto “A arte do ruído” (1913), está muito interessado em trazer os sons dos motores, das máquinas, das indústrias para uma transformação musical como uma orquestra intoxicante de ruídos. Estamos falando de um trabalho diferenciado do ato da escuta, que gera uma outra forma de lidar com o som. A música trabalha inteiramente com o dado sonoro e talvez dentre as formas artísticas a que mais fortemente se utiliza dele. E especialmente por isso a música se torna o campo maior de referência para qualquer outra forma de arte que use o som. O cinema toma o som como metade dos elementos e materiais estéticos que compõe sua construção, portanto é natural que se estabeleça paralelos entre o cinema e a música embora se deva estar atento as limitações dessa relação, pois as concepções sonoras muitas vezes se estabelecem em ambas artes de maneiras distintas.

O dado sonoro dentro do cinema demorou um tempo para ser pensado e construído de maneira instigante. Desde seu início o cinema sonoro se apropriou mais da linguagem verborrágica e da trilha musical, muitas vezes redundantes à imagem, do que construções de sons ambientes e ruídos mais criativos. Já por outro lado, Orson

Welles, René Clair e os cineastas soviéticos por exemplo, estavam atentos a potencialidade do som nos filmes e assim pensava-os construindo verdadeiros contrapontos junto a ideia da narrativa que os mesmos poderiam exercer. A “Declaração sobre o futuro do Cinema Sonoro” (1928), manifesto dos cineastas soviéticos, buscava uma relação áudio-visual feita em “leitura” vertical, assim como uma partitura orquestral, onde todos os elementos que compõem o filme se interagem e se contrastam possibilitando diferentes percepções para distintas bandas de imagem e som. Dessa forma, outros cineastas como Clair (que escreve em 1929 o manifesto “The art of sound”) e Welles também afirmam um uso mais independente e criativo para o som, suscitam outros sentidos para a narrativa ampliando assim a capacidade de interação dentro do filme.

Com o cinema moderno, a combinação entre som e imagem ganha outros patamares principalmente pela montagem. Desenvolve-se um processo de projeção das diversas características sonoras como timbre, textura, articulação, etc. Durante a década de 1970 ocorre também um novo relacionamento com o dado sonoro no cinema. O conhecimento da acústica e psicoacústica, o desenvolvimento de ferramentas tecnológicas de gravação, edição e difusão sonora e a extensiva ampliação dos materiais usados na arte, propiciaram a frequente inclusão do som como processo de criação artística altamente referencial.

Para ter contato dessa maneira com a materialidade dos sons, Schaeffer descreve modos diferentes de escuta, “para Schaeffer todo som é musical na medida em que qualquer som tem características que podem ser classificadas e percebidas através da escuta.” (FLORES, 2006, p. 33)

A *escuta causal* simboliza assim como o próprio nome diz, a relação com a causa do som e a sua fonte. A *escuta semântica* revela o sentido / significado que tal som desperta em nós. Já as *escutas acusmática* e *reduzida* são as mais importantes para nossa análise. É através da repetição de um som, assim como um processo de loop, que o ouvinte abandona a causa daquele som e inicia a *escuta reduzida* valorizando assim suas qualidades de altura, forma, grão, volume, ritmo etc. interessando-se pelo som enquanto material sensível. Dessa forma fica possível tomar a consciência do som como objeto sonoro podendo extrapolar sua verossimilhança a qualquer fator causal.

A *escuta reduzida* se faz presente constantemente no filme *O som ao redor*,

tanto no ato de feitura mas também no modo de análise e interpretação. A *escuta reduzida* se faz para entendermos as qualidades do som que estamos trabalhando. E são essas qualidades que vão além do valor semântico, onde nos aproximamos de características tipomorfológicas, fatores que nos ajudam na composição musical dos ruídos, efeitos e ambientes. Mas antes disso nos ajudam no pensamento de como esses diversos elementos do desenho sonoro estão montados, se articulando a todo momento na relação do *continuum sonoro*. Para tal escuta nos apoiamos na necessidade de re-escutar e fixar o som. Chion nos fala que essa escuta tem a vantagem de ampliar e afinar o ouvido do realizador, técnico e estudioso que conhecerão o material de outra forma.

### **7.3. Musicalidade dos ruídos. A montagem orgânica – continuum sonoro.**

O diretor Kleber Mendonça Filho em entrevista sobre o processo do som de seu filme, revela que desde o início não estava interessado em usar uma música dramática, assim como uma composição clássica de trilha musical para *O som ao redor*. Ele comenta do fato de observarmos o filme em silêncio, que ao nosso entendimento seria sem a influência direta da música, pois o filme sendo tão sonoro em nível de intensidade e texturas variadas, o silêncio estaria nas sutilezas.

A concepção estética para a edição de som foi guiada no sentido dos ambientes e ruídos se tornarem a música do filme. Por exemplo, o diretor cita que a música para a sequência da espera dos seguranças na cozinha de Francisco, seria o ruído do motor do elevador da casa de máquinas. Que através da *escuta reduzida* percebe-se um ritmo sonoro, timbres com alturas distintas, além da textura vibracional que nos colocam a uma escuta concreta musical. Musicalidade que aliás se inicia no ambiente externo, durante a caminhada dos seguranças até o prédio (Fig.04) – temos ali o som grave do bate-estaca marcando um pulso somado aos timbres agudos das serras e marteladas fora de quadro, atormentando qualquer intenção de relaxamento. A finalidade é clara, elaborar a atmosfera de suspensão das relações entre os personagens, intensificando principalmente esse núcleo entre os seguranças e Francisco.



Figura 04. Seguranças vão até Francisco para pedir permissão do trabalho. O passado oligárquico que se preserva no presente. (Frame extraído do filme *O som ao redor*, 2012, Kleber Mendonça Filho).

Sendo assim, a partir da escolha de não usar composição de trilha musical clássica, o filme teria um desafio de fazer da edição de som uma montagem orgânica aproximada a música. Por isso levantamos a hipótese da escuta diferenciada para o filme, que fora utilizada no próprio processo de criação sonora. A *escuta reduzida* propicia o alcance de valores estéticos peculiares dos sons concretos captados pelo som direto, repensados e montados nos atributos musicais. O desenho de som do filme encara e interpreta os ruídos e texturas dos ambientes em níveis emotivos e informativos devido a oportunidade de escutarmos todos os sons em mesmo patamar dramático.

Não é à toa que o substantivo “som” está diretamente no título do filme, é um verdadeiro convite para que entremos prestando atenção no discurso sonoro. O começo do filme se inicia com tela/imagem preta e com sons de um ambiente urbano, com ruídos de carros e pássaros. Não possuindo a imagem, a nossa atenção vai inteiramente para a escuta dos sons. Durante a “Semana ABC 2013: O pensamento sonoro no cinema brasileiro contemporâneo”, Kleber discute sobre o fato do filme buscar a musicalidade através de sons concretos:

Para quem não entra no filme, não ter música gera uma monotonia e isso é ruim. Mas para quem entra no filme isso gera muito tensão. E é por isso que houve muita crítica dizendo que o filme é tenso. E é tenso porque o filme não tem música que dá um manual de como lidar com aquela cena. A música diz muito em relação a personagens ou certo acontecimento. E os espectadores estão “adestrados” a sentir conforme isso e quando não há, gera um desconforto e falta de entendimento. (FILHO, 2013. Transcrito

de:www.youtube.com/watch?feature=player\_embedded&v=TVXUcRE4ZpM.)

Sabendo ainda que Kleber editou boa parte do som do filme no próprio *Final Cut* (software dedicado a edição de imagem), percebemos que muitos sons estão referenciados pela imagem, ou seja, são sons provenientes da construção do discurso filmico. Contudo, muitos desses sons se articulam na estrutura a partir de uma escolha refinada devido suas qualidades particulares, que Flores (2006) chama de tipomorfológicas, isto é, possuidoras de características perceptivas que traduzem a melhor relação áudio-visual. Kleber vai usar o termo “sons suculentos” para designar sua busca pelos sons, que fundamentada na *escuta reduzida* do material bruto do som direto lhe trouxe possibilidades de ir compondo o desenho de som num entendimento do *continuum sonoro*.

O pensamento orquestrado para os sons já tinha sido usado em alguns filmes dos anos 1930, logo após o surgimento do cinema sonoro. Segundo Virginia Flores alguns autores da área cinematográfica dessa época pensavam e consideravam que com a chegada do filme sonoro todos viessem a trabalhar os sons de uma forma orquestrada. Por exemplo no filme *L'Atalante* (1934), de Jean Vigo, o compositor Maurice Jaubert utilizou dos outros sons do filme como as vozes e os ruídos incorporando à sua música. Contudo essa prática estética ou mesmo a possibilidade desse uso muito inovador e complexo, se perdeu devido os filmes se tornarem excessivamente ‘falados’, os quais o texto importa muito mais que o som. Décadas depois, nos anos 1960/1970, Michel Fano propõe trabalhar nesse mesmo sentido de composição sonora junto com o cineasta Alain Robbe-Grillet.

Michel Fano é um compositor e cineasta francês de grande inspiração e referência para nosso estudo. Pois é a partir dos seus trabalhos que compreendemos com mais clareza a relação do desenho sonoro a um tratamento musical e como isso ocorre. Fano compõe trilhas sonoras pensando em todos os sons como uma totalidade, como uma grande “partitura sonora”, termo criado pelo mesmo. Que nos lembra o manifesto dos cineastas soviéticos de 1928 por referenciar o desenho de som não como meramente ilustrativo ou horizontal, que não se relaciona, mas sim como uma “partitura audiovisual”, numa montagem vertical onde os sons se cruzam, se recobrem, se atravessam formando sonoridades instigantes. Essa concepção de Fano foi formulada no final dos anos 1960, época que o mesmo fez grande parceria com o cineasta Alain

Robbe-Grillet, assinando os filmes como “*music*” e “*supervision sound editor*”. Portanto, essa “partitura sonora” que utiliza os diálogos, ruídos, ambientes e música faz parte de um todo sonoro filmico que não se separa, o que Deleuze (1990) vai chamar de *continuum sonoro*<sup>15</sup>. Alain Robbe-Grillet diz que Fano pretende que tal audição se faça com os olhos fechados. Em “Vers une dialectique du film sonore”, artigo de 1964 escrito pelo próprio Michel Fano, o mesmo elucida a relação entre música, ruído e a fonética das palavras na composição do desenho de som cinematográfico, buscando expandir a importância da convergência entre esses elementos nos filmes, e afirma: “A música é elemento arquitetônico da banda sonora assim como os ruídos ou o aspecto fonético das palavras”. (FANO, 1964, p.30) A partir disso, interpretamos que Fano já se encontrava no processo filmico desde a concepção do roteiro, pois para que houvesse esse *continuum sonoro* onde todos os elementos do desenho de som se relacionassem a nível musical, haveria a presença do mesmo no pensamento sonoro do filme.

No filme *L’homme qui ment* (1968), de Alain Robbet-Grillet, notamos que os objetos da mise-en-scène são selecionados e possuem sons específicos, os quais são altamente explorados pela ação dos personagens e pela montagem áudio-visual. Por exemplo, a sequência dos copos de vidro caindo ao chão, que montada em cortes rápidos e em repetição trazem ritmo e possibilidade de explorar diferentes timbres para cada queda, gerando assim uma sonoridade com dinâmica e diferentes alturas sonoras.

Há alguns anos, assiste-se a um retorno do interesse por formas de cinema nas quais o som já não seria, ou nem sempre seria, submetido à imagem, mas sim tratado como um elemento expressivo autônomo do filme, podendo entrar em diversos tipos de combinações com a imagem. Um exemplo impressionante dessa tendência é o trabalho sistemático realizado por Michel Fano nos filmes de Alain Robbe-Grillet, assim em *L’homme qui ment* (1968), ouve-se durante os créditos vários ruídos (barulhos de água, fricção de madeiras, ruídos de passos, explosão de granadas etc) que, só mais tarde são justificados pelo filme e, ademais, outros sons (rufo de tambores, assobios, estalido de chicote etc) que não recebem qualquer justificação. (AUMONT, 1995, p.49)

Poder ter *O Tratado dos objetos musicais* de Pierre Schaeffer transcrito a um pensamento voltado para o estudo do som no cinema feito por Virginia Flores, só nos

---

<sup>15</sup> “Tudo isso poderia levar-nos a crer, conforme uma tese fundamental de Fano, que já há um único ‘continuum sonoro’, cujos elementos só se separam em função de um referente ou de um significado eventuais, mas não de um ‘significante’”. (DELEUZE, 1990, p.278)

auxilia engrandecendo toda a reflexão trazida através do filme *O som ao redor*. Se temos a hipótese que o filme posiciona o espectador em um outro modo de escuta diferenciado de outros filmes brasileiros contemporâneos, devemos nos apropriar de alguma nomenclatura, uma forma de expressão para facilitar esse entendimento de maneira satisfatória. A autora completa,

Como podemos falar sobre os sons usados no cinema sem cairmos nos mesmos equívocos da música tradicional, traduzindo a matéria sonora para sinais físicos? Ou mesmo esquecendo da matéria, essa parte que é característica somente dos sons e reduzindo-os a referentes de alguma imagem? (FLORES, 2006, p. 24)

O filme também nos estimula demasiadamente a *escuta acusmática*, fator esse que eleva seu sentido numa compreensão do discurso muito bem arranjado. O campo da pesquisa e da criação do desenho de som aumentam consideravelmente quando há invisibilidade da fonte sonora. Michel Chion (1990) designa *acusmático* como o som escutado sem ver sua causa. Desse modo, o campo de atuação do sonoro torna-se fora de quadro (em relação a tela), abrindo novas intenções de percepção tanto sonoras mas também no seu todo de apreciação do filme. Essa é uma das características que aproxima o editor de som de cinema com o trabalho do compositor de música concreta, que tem na *acusmática* um de seus princípios. No momento de pesquisa, o editor de som do cinema se depara apenas com o som gravado e é somente suas características quanto objeto sonoro que importam, seja ele de que tipo for, diálogo, música, ruídos ou ambientes. O trabalho de montagem inclui um afastamento das causas ou dos sentidos explícitos e implícitos destes sons, e por isso o contato é direto com a materialidade sonora.

O procedimento acusmático serve justamente para aproximar o ouvinte do som, [...] o valor afetivo, emocional, físico e estético de um som está ligado não somente à explicação causal que colocamos sobre ele, mas também às suas qualidades próprias de timbre e de textura, a seu tremor. (CHION, Michel. A áudio-visão, p.30. APUD FLORES, p. 30)

A condição *acusmática* do filme *O som ao redor* se torna fascinante a partir do momento que é grande parcela do desenho sonoro, encaminhando nossa escuta como primeiro passo na ampliação da percepção fílmica. A opção *acusmática* força uma

reflexão voltada realmente para a escuta de maneira isolada, sem as interferências visuais. Os sons ambientes da maioria dos filmes assumem o espaço *acusmático* pois se encontram num nível de trezentos e sessenta graus da captação, e acabam por convenção realista sendo uniformes na maioria das vezes, apoiando o restante dos sons inseridos como ruídos, efeitos e vozes. Mesmo a especificidade técnica do microfone sendo direcional ao objeto ou a cena enquadrada pela imagem, a captação de sons “de fora” naturalmente ocorre. Pois assim como nosso ouvido, a percepção sonora acontece ao redor, diferente da visão que “enquadra” o que quer ver ou se fecha quando necessária.

Como já apresentado, *O som ao redor* suscita uma quebra da lógica das hierarquias das camadas sonoras do desenho de som. O som ambiente tem valores superiores ao simples fato de preencherem um fundo sonoro, apresentando sinais sonoros munidos de referências fundamentadas na psicoacústica. E mesmo mantendo uma textura uniforme densa, caracterizada no conceito de *lo-fi* (SCHAFER, 2001), o contato intenso entre o espectador e a sonoridade é favorável para o valor emocional que o filme carrega, uma constante tensão abstrata. E o que o som ambiente possui de informação que merece destaque?

## 8. O estudo do complexo som ambiente do filme.

O filme *O som ao redor* possui um trabalho de construção dos sons ambientes que demonstra uma artesanaria. Como parte fundamental da narrativa fílmica, essa camada do desenho sonoro constrói a imagem sonora do processo de transformação da cidade, o som ambiente acaba por se tornar uma assinatura acústica. Os sons característicos de construções civis constantemente tomam parte da trilha, como marteladas, serras elétricas, bate-estaca etc. Tais informações sonoras indicam o sentido narrativo do filme, retratando quase que subliminarmente uma das temáticas levantadas para discussão. O diretor Kleber nos fala que a cidade do Recife durante a filmagem passava por um processo de investimento pesado no setor imobiliário. Partiu dessa direção querer filmar nesse momento, imprimindo essa atmosfera completamente realista da cidade. Kleber é conhecido por suas posturas políticas, pensemos no curta *Recife frio* (2009), que tem como um dos temas a especulação imobiliária desencadeando o processo de verticalização da cidade. Em *O som ao redor*, ele enaltece uma crítica a abertura desmedida para o capital imobiliário, transformando a cidade num verdadeiro canteiro de obras destinadas a uma arquitetura fria e padronizada para a cidade. Essa sonoridade desconforta o espectador que passa praticamente o filme todo sem respiros na escuta. Kleber chega a afirmar em mesas de debate sobre o filme que essa opressão sonora é real, ela é vivida na cidade grande. Pois sendo morador do mesmo apartamento que é transformado no apartamento da família de Bia, a ficção é documental devido a consciência que o diretor subtraiu das construções de prédios vizinhos, da escola com crianças brincando no recreio, do próprio cachorro do vizinho, ou seja, boa parte da concepção do desenho sonoro. A construção do ambiente sonoro localiza o espectador dentro do contexto temático, situando a cidade do Recife como um papel atuante, passível de emoções e discursos narrativos.

A *escuta acusmática* nos auxilia nessa compreensão, dado que em nenhum momento visualizamos na imagem alguma relação com construções e obras urbanas. Todo esse aspecto informativo do enredo está fora de quadro, recebendo assim um enquadramento sonoro autônomo da imagem. Com isso, pensar simplesmente no papel unificador do som ambiente para as cenas com seus inúmeros cortes é muito restrito. Praticamente o filme todo se passa numa rua de um mesmo bairro, e por isso foi uma das principais atenções que Catarina Apolônio tomou durante o processo de edição

sonora. Segundo a profissional, o material bruto vindo da edição da imagem não trazia essa ideia, motivo pelo qual ela se preocupou. Tanto foi que a mesma acabou não tendo tanto tempo para cuidar da edição de diálogos, trazendo um argumento no qual afirmamos que o som ambiente do filme teve uma maior atenção do que as vozes.

O som ambiente bem presente das construções, como as marteladas em reverb, serras elétricas etc. são recorrentes tanto em cenas externas quanto internas do filme. João caminha pela calçada até a casa de tio Anco, e o som ambiente com as características citadas estão presentes em mesmo grau de intensidade que as vozes, dado ressalvas no sentido de audibilidade discursiva do realismo cinematográfico. Em sequencia seguinte, João apresenta um apartamento à venda para uma mãe e filha, e quando a menina abre a porta balcão para a varanda o som ambiente das construções invade com destaque. Na conversa entre Dinho e João na sala dentro do apartamento, as marteladas (que são evidentes de uma reforma de outro apartamento do mesmo prédio) marcam presença. Podemos aqui citar vários momentos do filme onde nota-se esse importante grau de sonoridade informativa, estamos diante de um mesmo espaço (a rua) com sua transformação atingindo tanto os personagens quanto os espectadores.

Dentro dessa gama multiforme dos sons, certo elemento se destaca pela sua própria materialidade de objeto sonoro e intensificação de seu volume. É também um som sem referência na imagem mas que acessado pela nossa memória afetiva e conjugação temática do espaço apresentado desde a primeira sequencia, sabemos ser do bate-estaca. Seu pulso grave e de bonita ressonância acústica segue uma cadência rítmica. E é esse pulso ritmado de frequência grave, um dos elementos que amplia e corrobora positivamente a construção da tensão e medo do filme. O seu som que reverbera pelo espaço batendo e refletindo pelas paredes dos prédios e nas ruas com altos muros, transmitem ao espectador o espaço acústico do filme. Podemos referenciarlo como um sinal de destaque dentro da camada de som ambiente, além disso tal sonoridade acaba se isolando a um papel de ruído-efeito. Primeiramente percebe-se que o som grave de seu impacto no solo pontua uma cadência rítmica, assim como a marcação de um tempo musical. Mantendo-se constante em certo ritmo, ele auxilia na função de unificação dos espaços e até mesmo no tempo narrativo. Podemos citar a primeira sequencia do filme onde tal ruído recebe maior destaque. O bate-estaca faz a continuidade do pulso ritmado da música com as fotografias P&B, e vai marcando a montagem dos cortes de imagem até o último pulso grave em união com a batida dos carros. Nossa hipótese sugere que nessa primeira sequencia o som do bate-estaca auxilia

no reforço da sensação de tensão e suspense que a relação áudio-visual constrói. Talvez pelo tratamento mais intenso do que o real, esse som grave e em pulso ritmado conduz a montagem dinâmica da sequência e coloca o espectador em estado de suspense já na abertura do discurso fílmico. Em outros momentos, como é possível ouvi-lo dentro da casa de Bia que recebe Romualdo, ou na rua quando Anco sai de casa carregando seu gato, o ruído-efeito compõe mais naturalmente o cenário sonoro, dando a já citada unificação das imagens e do espaço-tempo.

Contudo, uma vez associado a uma sensação tensa e de suspense, o pulso grave do bate-estaca acompanha o ambiente sonoro da ida dos seguranças até uma conversa com Francisco. Mais uma vez a intensidade sonora dada a esse som se destaca e chama a atenção por algo irreal, propriamente eficaz para acentuar a construção dramática da cena. Esse é um clássico momento que a trilha musical tradicional poderia indicar o sentido de tensão, assim como um manual. Porém, fica claro a direção do filme em se utilizar de um tratamento sonoro concreto que consiga cumprir sentidos que sempre foram dedicados a música. Dessa forma, o ruído-efeito do bate-estaca pulsa o ritmo certo do suspense e mistério envolvendo Clodoaldo e Francisco, que vem a se concretizar no final do enredo.

Para estudarmos a parte específica da camada de som ambiente do filme, temos dois conceitos base que Murray Schafer (2001) expõe e Fernando Morais da Costa (no artigo “Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?”, de 2010) ressalta ao aplicá-los dentro do estudo de som no cinema. São eles: *sons fundamentais* e os *sinais*. *Sons fundamentais* seriam como o som ambiente, a massa sonora pela qual os outros sons vão “girando em volta”. Muitas vezes há mais de uma camada de som ambiente, podendo até chama-los de “grupos de ambientes sonoros” que acabam servindo de fundo para as sequências, muitas vezes utilizadas para realçar a impressão de realismo. No filme *O som ao redor* compreendemos que esses sons exercem outras funções além do mero fundo sonoro. Os *sinais* seriam os sons que se destacam, em volume e espaço superiores para serem percebidos.

Assim, sons fundamentais no meio ambiente são aqueles que estão presentes na maior parte do tempo, configurando o fundo sonoro de um determinado lugar, ou, para manter a analogia musical, o som sobre o qual os demais se inserem. Sinais, em oposição, seriam sons que se destacam; que, em suas manifestações, têm volume suficiente para serem percebidos com mais impacto do que a massa sonora que constitui a base. (COSTA, 2010, p.96)

Dessa forma, podemos afirmar que os sons ambientes das construções civis e do trânsito da cidade grande são nossa tônica<sup>16</sup>, é o fundo sonoro que relacionamos aos *sons fundamentais*. Pois como já compreendido, esse som ambiente específico percorre o filme todo, salvo poucas sequências como a ida ao antigo engenho de açúcar de Francisco. A partir dos *sons fundamentais* surgem os ruídos correspondentes ao próprio ambiente e os ruídos de efeito, compostos artificialmente a partir de valores dramáticos e emotivos, fundamentados pelas características dos sons concretos (o que estamos chamando de “pulso grave sintetizado” e “som circular”). Tais elementos chamam a nossa atenção pela recorrência durante a narrativa e pela qualidade enquanto objetos sonoros, além de intensidade realçadas pelo desenho de som. São os *sinais* sonoros que afirmamos serem de caráter mais funcionais à dramaticidade do filme. Dentro da escuta do som ambiente (massa sonora), encontramos esses sons mais destacados, como referencia Fernando Morais. São eles informativos e com qualidades perceptivas atribuídas pelo modo da *escuta reduzida* que utilizamos. Nota-se com clareza durante o enredo fílmico os sinais de marteladas, de serra elétrica, diversas máquinas, o cachorro vizinho de Bia, as crianças brincando no pátio da escola etc. e principalmente o som do bate-estaca.

Em relação aos ruídos, Fernando Morais reforça nossa hipótese em cima do destaque que essa camada do desenho sonoro tem sofrido. Conforme análises fílmicas e demais leituras especializadas no estudo do som no cinema, a edição de som digital e as condições de exibição surround foram algumas disposições responsáveis por trazerem mais espaço e experimentação aos sons ambientes e aos ruídos, do que os experimentados com as vozes e com as músicas. Busca-se um maior refinamento na construção dos sons ambientes com variadas pistas de ruídos a fim de representar o espaço cinematográfico da melhor maneira e ainda ser um dos fatores perceptivos que conduzem os espectadores na trama.

Mas além destes notoriamente audíveis em destaque como objetos sonoros, o filme conduz ruídos constantes da cenografia sonora, que extrapolam os valores de sinais da enunciação e podem ser interpretados como texturas de potência que

---

<sup>16</sup> Dentro de um pensamento musical, a tônica é, como o nome sugere, o grau que determinará o tom da música. Em escalas modais a tônica também estabelece a nota principal, sobre a qual se formará a sucessão intervalar do modo. Por vezes também chamada de base, raiz e fundamental.

preenchem nossos ouvidos (OBICI, 2008). São sonoridades com pouca definição, que se encontram quase num estado uníssono e acabam mantendo uma relação de camada base por onde outros sons vão se posicionando. Esse tipo de qualidade sonora é característica da captação do som direto em um ambiente como a cidade metrópole, com muito movimento de motores e máquinas. Podemos notar em muitos filmes que se passam em cidade, uma tentativa de silenciar essa textura trazendo a impressão de um controle de silêncio falso. Claro que em algumas narrativas, em momentos específicos dramáticos de cenas ou determinada personagem, esse tratamento mais silencioso seja eficaz na melhor recepção por parte dos espectadores. Contudo nota-se uma ideia padronizada de ocultar as texturas densas do ambiente urbano contemporâneo construindo trilhas sonoras homogêneas universais, que não traz nenhuma diferenciação ou destaque para a sonoridade fílmica. Estamos trabalhando com a ideia de que o ruído não é poluição, e nesse sentido o filme em sua construção estética final traz uma constante afetação sonora positiva. O mínimo silêncio que o filme possui, que não é ausência de som mas uma sonoridade com dinâmica mais baixa, provoca um estado de atividade perceptiva. Durante o filme fica a impressão que nossos ouvidos são invadidos e se encontram num estado de conflito com a matéria do sensível. Tal constatação tende a evocar um anseio por mais estados silenciosos, em busca de respiros - tempo. Contudo, interpretamos que o som do filme coloca o espectador diante as texturas de potência, que são os diversos ruídos que nos chocam e tiram tanto o corpo quanto a escuta de um estado de anestesia. Por isso acabam dando a ideia de movimentação, que para o sentido do filme é extremamente fundamental.

### **8.1. Referenciar o som ambiente como a paisagem sonora do filme.**

Como o filme se passa quase todo na cidade do Recife, a paisagem sonora urbana foi uma das matérias primas para extrair a concepção artística do discurso fílmico. Iremos nos apoiar no conceito de *Paisagem Sonora* do teórico Murray Schafer (2001), nas releituras feitas por Nelson Pinton Filho em sua tese de doutorado (*A trilogia da morte de Gus Van Sant: sons, conceitos e paisagens sonoras*, 2014) e no já mencionado artigo de Fernando Morais da Costa (2010).

Schafer dialoga a partir da vivência cotidiana do homem contemporâneo com o

mundo ruidoso. Podemos entender o conceito com base de que a percepção das paisagens as quais vivemos e são representadas nas obras cinematográficas, tem peculiaridades não apenas imagéticas, mas também sonoras. A paisagem também possui assinaturas acústicas pertencentes a cada lugar. Por isso são percebidas sensivelmente, suscetíveis ao reconhecimento e representações por meios sonoros e cinematográficos. (COSTA, 2010, p.95) Segundo o artigo, *paisagem sonora* seria então a audição da paisagem visual.

Assim, junto com as ideias discutidas na tese de Nelson Pinton, podemos compreender que o conceito de *paisagem sonora* interessa a nossa pesquisa no campo do cinema, pois é a partir da análise dos ruídos e ambientes do filme que refletimos como tais sonoridades nos cercam no cotidiano, como interagem com o homem urbano contemporâneo e assim nos afetam no próprio processo criativo da manipulação dos mesmos em função da arte. Para ainda pensar a influência desse contexto geográfico sonoro na produção cinematográfica brasileira atual, Fernando Morais expõe que Schafer não pensara esse conceito dentro dos estudos do cinema. Mas o teórico canadense afirma que o estudo sistemático da *paisagem sonora* deveria ser um esforço multidisciplinar, uma combinação dos campos da acústica e psicoacústica, das ciências sociais e da música. Schafer defende que análises físicas, perceptivas ou linguísticas dos fenômenos sonoros seriam mais diretas do que uma análise “estética”. Por isso também mostrou pouco interesse pela música como forma de representação e simbolização da *paisagem sonora*. Cabe a nós pesquisadores, utilizarmos as análises e conceitos da melhor forma para dentro do cinema, pensando numa nomenclatura acessível para expor nossa reflexão e assim chegar a um possível entendimento da influência do som dentro da obra cinematográfica. Para Schafer o termo *paisagem sonora (soundscape)* pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais.

A paisagem sonora almeja a escuta de um ambiente acústico e tem como princípio as gravações feitas em campo, podendo ser expandida ou não, através de construções sonoras que partem dos processos de montagem ou de conceitos composicionais. (PINTON, 2014, p.19)

Para nosso pensamento e análise do som do filme *O som ao redor* é interessante deixar claro que estamos diante de um som ambiente denso, carregado com diferentes texturas e pouca variação de dinâmica. Desse modo, o conceito de *lo-fi* visto na obra de

Schafer (2001) revisitado na tese de Nelson Pinton, segue seguinte explicação:

Por definição, temos: quando uma captação na qual o sinal ruído seja menor em escala do que o som captado, obtemos uma ampla gama das frequências desejadas, tornando-a clara e perceptível. Ao contrário, quando o sinal de ruído é preponderante perante o sinal de áudio que se deseja temos um ambiente denominado lo-fi. (PINTON, 2014, p.31)

Como pesquisador que está pensando o som no cinema e nesse caso específico de um filme brasileiro contemporâneo, denominar de *lo-fi* os ambientes sonoros de *O som ao redor* é enquadrá-lo demais. Mas há uma presença de som ambiente denso em conjunto com as vozes dos personagens, sendo esta questão um ponto mais crítico. Podemos aqui pensar a sequência em que João se encontra na reunião de condomínio de seu prédio e recebe uma ligação no celular. Ele então se despede e vai até o portão de entrada se encontrar com Sofia. É noite e a conversa é serena e em baixo tom, no entanto o som ambiente da cidade se encontra em destaque, sons do trânsito fora de quadro soam nessa densidade grave e constante. As vozes são audíveis em primeiro plano, por isso essa textura sonora fora de quadro não afeta a questão da audibilidade do diálogo. Contudo, é dessa maneira que nossa percepção fílmica é guiada dentro dos sons ao redor dos espaços por onde as ações ocorrem, a estética sonora do filme trabalha essa concepção além dos eixos dos personagens. A intenção do filme é clara em fazer o som da cidade inteligível, com informações e sensações desse espaço que carrega tensão e opressão quase ocultos.

Em entrevista com Catarina Apolônio, percebemos que não houve tempo para um trabalho estético da camada dos diálogos. Pois tinha-se apenas um mês para editar o longa todo e por essa falta de tempo não foi nem possível especular o recurso da dublagem, impondo a editora trabalhar com o material que havia ali, gravado em som direto durante a filmagem. Interessantemente, esse suposto erro gerou uma estética para o filme, o qual a pesquisa exalta, pois percebe-se ser uma linguagem diferente dos demais filmes brasileiros.

Retomando a leitura de Schafer sobre a *paisagem sonora*, seu interesse inicial era estudar os efeitos dos ambientes sonoros sobre os homens. E nesse sentido o autor descreve uma série de mudanças que ocorreram no universo sonoro que nos rodeia e o modo como as fontes sonoras nos afetam. Para isso, Schafer analisa os sons do passado

através de textos clássicos, a fim de conceber uma espécie de inventário sonoro das antiguidades. E demonstrar como os sons pós-industriais mudaram e infectaram os ambientes sonoros contemporâneos. Contudo essa “infecção” de novos ruídos a partir da modernidade, faz parte de um processo natural do desenvolvimento do homem. Schafer possui um discurso bastante purista vangloriando os sons da natureza e demonizando os sons das máquinas. Concordamos com a preocupação em relação a ecologia acústica, numa direção de preservarmos sons afetivos trazendo sensações de bem-estar e harmonia. Entretanto cabe também nessa contemporaneidade sonora nos posicionarmos com outra postura de escuta, não tanto passiva mas que possa nos transformar enquanto seres sensíveis.

*O som ao redor* nos traz esse embate devido a sua grande intensidade sonora, fazendo-nos escutar praticamente tudo com muita relevância. Com certo caráter documental, do gravador e dos microfones posicionados no mundo, capturam a conjuntura social/demográfica/urbana assim como é, caótica. Mesmo se não fosse essa a intenção do pensamento sonoro inicial, é inegável o discurso que traz, o som está ao nosso redor e a vida da classe média alta construída em forma artística revela os diversos conflitos diários.

A percepção das mudanças nos ambientes sonoros durante as transições das décadas, foi por Schafer comparadas através de gravações de antigas paisagens. O teórico notou o desaparecimento de ícones sonoros como a carroça vendendo pão e leite, até mesmo a carroça como meio de transporte, os telefones analógicos, a máquina de datilografar, as caixas registradoras etc. Nelson Pinton ainda completa que no passar dos tempos, os ambientes urbanos foram percebidos em constante crescimento das frequências subgraves e supra-agudas, se alterando drasticamente. Podemos perceber esse fato durante a sequencia em que Anco sai de sua casa carregando seu gato em uma caixinha de transporte. O personagem ao atravessar a rua para e olha com expressão de nostalgia àquela que anos atrás era uma rua de chão de terra, casas com muros baixo e muitas árvores (Fig.05). No desenho de som essa montagem acompanha a imagem, que sofre lento cross fade<sup>17</sup> do som ambiente da cidade para o som ambiente de vento nas folhagens desaparecendo a textura mais densa dos sons de trânsito em contraponto a uma sonoridade mais sutil. Essa montagem rápida acaba por reforçar ainda mais o

---

<sup>17</sup> Um cross fade é a edição que faz uma transição suave entre dois arquivos de áudio.

discurso de transformação a qual a cidade vem sofrendo.



Figura 05. Anco observa a sua rua no passado. (Frame extraído do filme *O som ao redor* 2012, Kleber Mendonça Filho).

Durante as entrevistas realizadas com o diretor, com os técnicos de som direto, com os editores de som e mixadores, pudemos notar que não houve nenhuma citação a respeito do termo *paisagem sonora*. Temos a consciência do conceito ter sua estrutura concebida dentro do universo de estudos musicais, que acabou sendo apropriado para o estudo de som no cinema por diversos estudiosos e ainda incluído em discussões de defesa artística de filmes, por expressar muitas vezes concepções que outros termos não alcançam. Por que não usar o termo *paisagem sonora* assim como podemos falar em paisagem visual para uma imagem de cinema?

Kleber nos fala sobre o fato da cidade tropical estar sempre de janelas abertas por onde os sons internos se extrapolam para o espaço externo ecoando pela vizinhança. E também por onde os sons externos invadem o interior, movimentando toda uma atmosfera psicológica dos moradores diante dos ruídos indesejáveis. Desse modo de transmutação da realidade para a ficção, *O som ao redor* constrói sequencias bem interessantes desse modo de vida na cidade tropical. Na cena que Bia se tranca num quarto e acende um cigarro de maconha, ouvimos sons fora de quadro de uma provável vizinha brigando ao telefone. Essa vida privada não se esconde e orchestra nossa

percepção pela imagem sonora independente da imagem visual. Podemos ainda citar o cachorro do vizinho que atormenta constantemente Bia, a ponto do stress ser tanto que a mesma o agride com um equipamento gerando um som ainda mais desconfortante. E também em uma das cenas internas do quarto de João no alto de um prédio, quando a pequena menina está deitada na cama, aonde é possível ouvir as músicas das carrocinhas ambulantes de venda de CD's disputando pelo som mais alto. Tendo vista esses exemplos e reflexões, o filme não tenta maquiagem a intensidade captada pelo som direto e o utiliza de modo criativo compondo a narrativa sonora impregnada de sutilezas e desconfortos. Em conversa com o pesquisador, o diretor Kleber Mendonça Filho afirma que em nenhum momento teve a intenção de organizar os sons da cidade para o filme, mas sim traduzi-lo de uma maneira honesta no sentido dramático realista.

“As paisagens sonoras cada vez mais ruidosas correspondem as suas representações pelo cinema”, assim afirma Fernando Morais em seu artigo (2010), situação que pudemos testemunhar a partir da experiência de gravação da paisagem sonora da própria cidade do Recife<sup>18</sup>, local de filmagem d’*O som ao redor*.

Resumidamente, Recife é uma cidade tropical do nordeste quente boa parte do ano, fazendo com que as pessoas estejam nas ruas de portas e janelas abertas, ou seja, toda uma movimentação humana com seus modos de deslocamento que geram diversos sons. Mesmo em silêncio interior as pessoas mantêm seu rádio ligado, as crianças brincam na calçada, o vendedor ambulante grita chamando os fregueses. Na zona central da cidade o comércio predomina, são lojas, carrocinhas de frutas e verduras, bebidas, comidas-lanches, bares-restaurantes. É comum as lojas instalarem caixas de som portáteis e anunciarem seus produtos em promoção através de um típico animador de festas. Além do anúncio dos produtos, brincam com os transeuntes, tocam seus pendrives de músicas populares como o forró e o arrocha, tudo é válido para chamar a atenção. O cenário de cacofonia pode ser interpretado como um concerto musical de improvisação livre, pois em conjunto a essas texturas de amplificadores “ordinários” tem-se as mais variadas formas de cantarolar os produtos das bancas localizadas nas calçadas, a maioria delas de frutas e verduras. É uma verdadeira cenografia sonora pronta para a captação, com timbres, dinâmicas, ritmos e texturas particulares. Sem falar ainda do trânsito intenso das grandes vias, onde a aceleração dos ônibus é comparada a

---

<sup>18</sup> Realizada em fevereiro de 2015 a propósito da visita para entrevistas com os profissionais de som do filme e com o diretor Kleber Mendonça Filho.

ataques vorazes para ganhar lugares na avenida movimentada. Assim como as demais cidades metrópoles do Brasil, Recife é bastante ruidosa e isso acaba impresso na captação de som direto da filmagem.

Sabendo disso, o diretor se apropria dessa *paisagem sonora* e pensa desde a concepção do roteiro a relação do som com os personagens e o espaço cinematográfico. Por exemplo na sequência que João se despede da recém conhecida Sofia, a qual tivera o carro assaltado na noite anterior. Ele se encontra em ambiente externo, a presença do som ambiente da cidade é evidente (tanto trânsito quanto alguns pássaros), com pontuações de sons de marteladas em reverb, fora de quadro, provavelmente vindo de algum prédio próximo, ruídos que compõem o enquadramento da imagem sonora. Subitamente o personagem se assusta e direciona seu olhar rapidamente para algo fora da imagem visual, é o som da carrocinha ambulante da venda de Cd's/Dvd's que dispara o play pela rua. A música tocada assume praticamente a banda sonora inteira fazendo com que João grite para falar com os trabalhadores da rua. Esses carrinhos de som estão em boa parte da cidade e diariamente competem entre si pela maior intensidade de suas músicas. Dessa forma, o filme retrata de modo bastante realista a relação dos moradores da cidade com o som que ela produz, construindo o desenho sonoro não apenas de modo didático. Mas compondo todos os sons num *continuum sonoro* que se articula com clareza na compreensão da trama e em conjunto as suas imagens.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> *A clave dos pregões* (2015, 15 minutos, PE, dirigido por Pablo Nóbrega) é um ótimo exemplo dessa cacofonia sonora da cidade do Recife. Curta-metragem de linguagem híbrida entre o documentário e as artes plásticas, o filme acompanha quatro vendedores ambulantes que rodam pela cidade. O desenho sonoro composto em boa parte pelo som direto das cenas captadas in loco, nada escondem dos ruídos por onde passam. Compõem uma narrativa sonora orgânica na direção de uma escuta musical, por onde o trem atravessa a cena junto com o canto da vendedora dobrando a esquina, surgindo finalmente em quadro. Já diante das ruelas do centro antigo, os sons tomam refinamento numa mixagem similar a música eletrônica, direcionando nossa percepção a sinestesia do que vemos e ouvimos, assim como uma alucinação. O filme reforça todo o desenho sonoro numa perspectiva acima do real, destacando a belíssima acústica natural da cidade, por onde os sons batem e se refletem nas paredes, ruas, prédios, jardins e demais espaços dessa cidade verdadeiramente sonora.

## 9. Os sons fora de quadro e os demais espaços ocupados pelo som na narrativa fílmica.

Em *O som ao redor* percebemos a importância que o som ocupa fora do quadro. Virginia Flores (2015) comenta em seu artigo que é nesse espaço fora de quadro que percebemos o trabalho de diferentes tempos da narrativa do filme, o presente que se remete ao passado e dá traços para um futuro. Em outro artigo, as autoras Cristiane da Silveira Lima e Milene Migliano (2013) também comentam o uso do som fora de quadro como valioso fator que traz a percepção de tensão e horror para o filme. No extracampo povoado pelo som, ele remete também a um espaço visual que prolonga o espaço visto na imagem.

[...] na sequência inicial é notável a atenção concedida ao som, o que contribuirá ao longo de todo o filme para a estranha sensação, experimentada pelo espectador, de que algo de ruim pode acontecer a qualquer momento. [...] O som amplia e complexifica aquele espaço visualmente dado, uma vez que traz consigo a possibilidade de que elementos novos possam vir, subitamente, adentrar o quadro. (LIMA; MIGLIANO, 2013, p.189 e 201)

A experiência *acusmática* torna o espectador do cinema um tanto consciente de sua atividade perceptiva, que nesse caso está voltado para a escuta. O som quando se destaca de sua origem e ainda não visualizada, ganha grande potência pelo seu trabalho como significante diante da nossa escuta geralmente ancorada a um corpo ou objeto representado. A *escuta acusmática* se faz quando ouvimos um som, mas não visualizamos sua fonte sonora, que pode ser ele identificável ou não. Quando não o identificamos, de certa forma somos obrigados a nos relacionar com o mesmo a partir das emoções ou sensações que ele nos desperta e nos sugere. Dentro do nosso argumento pela busca por um pensamento sonoro criativo e como isso pode ser aplicado, o som fora de quadro amplia muito o sentido e expressividade do filme. Pois ele pode atrair nossa atenção para características sonoras que a visão simultânea das causam nos escondem, ao reforçar a percepção de certas características do som e ocultar outras.

Em seu livro *O cinema: uma arte sonora* (2013), Virginia Flores faz o estudo do som dentro do espaço cinematográfico. A partir de sua pesquisa, observamos que os

textos que tratam do som em relação ao espaço cinematográfico apontam que o mesmo tem basicamente dois modos de se colocar em relação a imagem. Quando está associado à fonte sonora em ação dentro da tela, e isso tem muito a ver com o sincronismo, então esse é denominado IN. E o outro, quando a fonte sonora não é visível na tela no momento de sua emissão, se denominando OFF (*off screen*), ou fora de quadro. Flores afirma que: “O som ganha referência de lugar sempre em relação à imagem contida na tela. O som no cinema, portanto, está sempre relacionado à imagem, no que diz respeito ao espaço.” (FLORES, 2013, p.109)

Flores reforça a ausência de estudos do som dentro das teorias cinematográficas, onde há a preponderância da imagem visual. Ao citar o livro de Henri Agel (*L'espace cinématographique*. Paris: Jean-Pierre Delarge, Édition Universitaires, 1978), que dedica a obra inteira ao espaço cinematográfico, Flores comprova essa ausência. Agel trata o espaço cinematográfico apenas a partir da imagem, mas ao menos dedica um capítulo ao som e sua ocupação na obra cinematográfica, intitulado de “L'espace sonore”. Nesse capítulo o autor levanta maneiras de uso dos sons nos filmes, considerando desde suas potencialidades plásticas até as relações possíveis entre sons e imagens. Tal ideia nos chama a atenção pela tentativa de inserir o som do cinema dentro também das concepções e contato com o sonoro advindos das artes plásticas. A arte sonora é um desses leques das artes plásticas e possui fortes ligações a partir dos modos ligados com a matéria som para se chegar à criação desejada. Para Henri Agel, as potencialidades plásticas têm sentido através das ambientações de filmes não-realistas (ou que podemos dizer fantásticos), alcançadas pelo uso de filtros, como no caso de *O vampiro* (1932), de Carl Theodor Dreyer. “As ambientações indeterminadas foram fundamentais para tirar do personagem do Vampiro uma possível leitura realista e colocá-lo num espaço cênico diferenciado do restante do tratamento espacial do filme.” (FLORES, 2013, p.110)

Michel Chion (1990) faz um método muito didático para entendermos de que modo o som pode “transitar” pelos espaços cinematográficos. E ao entrar em contato com outros estudos de som no cinema, tanto em livros quanto em dissertações de mestrado<sup>20</sup>, o autor é citado por sua teoria do “*le tri-cercle*” (o tricírculo) - uma tipologia das relações entre o espaço e o tempo narrados. In, fora de quadro (extracampo) e off. Três espaços em duas zonas, a visualizada e a não-visualizada. Em

---

<sup>20</sup> Como por exemplo a dissertação de mestrado *Culinária Sonora: Uma análise da construção sonora d'O Grivo em cinco Micro-dramas da Forma de Cao Guimarães*, de Marina Mapurunga de Miranda Ferreira (2014).

resumo, no som IN vemos ou cremos ver a fonte sonora em ação no momento da imagem. O espaço e tempo apresentados estão presentes no quadro. O som fora de quadro (ou extracampo) seria aquele cuja causa não é visível na tela, mas para o espectador o som continua situado no mesmo tempo da ação mostrada. E o som off, aquele que emana de uma fonte invisível situada em outro tempo e/ou lugar que a ação mostrada pela imagem.

O som in é diegético e visualizado, uma vez que pertence ao espaço e tempo narrativos, e sua causa pode ser identificada na tela. O fora de campo é diegético e acusmático, pois embora não seja possível ver de onde ele vem no ato da escuta (acusmática), é certa sua pertinência ao espaço e tempo criados pela narrativa – apenas em alguns momentos sua causa não pode ser vista na tela, em outros, sim. O som off é não diegético e acusmático, pois nada assegura sua procedência causal nem seu pertencimento à obra em relação ao espaço e tempo narrados. (FLORES, 2006, p. 13).

Além das já tradicionais nomenclaturas e conceitos sobre os espaços IN e OFF, Flores (2013) apresenta também o *espaço abstrato*. Assim, a autora se utiliza da sequencia inicial do filme *O pântano* (2001, Lucrecia Martel) como exemplo para esclarecer tal conceito. Em sua análise, notamos que os sons das cenas do filme de Martel estão nos espaços visualizados da imagem, portanto são sons diegéticos IN, mas tomam outra proporção de expressividade que chegam a ocupar um outro espaço. Flores comenta que os sons das cadeiras raspando sob atrito nas pedras rugosas a beira da piscina e os sons das molas do colchão dentro do quarto da casa, chamam a atenção do espectador, pois “[...] são retirados de uma posição naturalista, através dos volumes empregados, e usados de forma abstrata, no que diz respeito ao espaço.” (FLORES, 2013, p.116)

Então ficamos a pensar, o *espaço abstrato* teria alguma relação com o uso hiper-realista dos sons? Algumas ideias parecem estar de acordo com o que podemos chamar de estética hiper-realista do som, por exemplo o registro sonoro que se apresenta como mais fiel a realidade do que a própria realidade. E isso tem forte ligação com o acesso as novas tecnologias digitais do som, com os sistemas de projeção estéreo surround, que conferem mais relevo e uma perspectiva verdadeiramente tridimensional à percepção sonora de um filme. Sendo assim, o *espaço abstrato* pode apresentar traços do hiper-realismo sonoro, mas iremos notar que é mais complexo que isso.

Tomando como exemplos a citação de Flores e nosso aprofundamento “genético” em cima do filme *O som ao redor*, os ruídos não compõem o desenho sonoro apenas para conferir uma reprodução fiel ou mais fiel de uma determinada fonte sonora. Eles fazem parte da narrativa sonora estruturada de acordo com graus de envolvimento dramático e expressivo. Mobilizam tanto a escuta do espectador quanto dos personagens em cena, movimentando-os a partir de fatores psicoacústicos. Dessa forma, chegam a assumir informações sensitivas através da projeção sinestésica que os mesmos alcançam, e é por isso que atingem intensidades que geram destaques. Boa parte (se não totalmente) desse poder expressivo, emotivo e informativo dos sons do filme estão fora de quadro. Não visualizando a sua referência na imagem, projetamos nosso subconsciente para buscar as relações afetivas que essas sonoridades nos sugerem. Por exemplo, o som do bate estaca já comentado anteriormente, que traz por si só uma extensa intensificação da escuta pelas funções exercidas dentro da narrativa. Ou mesmo os tantos sons das construções civis como as marteladas e serras elétricas, que reforçam a atmosfera de tensão devido o acúmulo durante as horas de filme e as características de ataque e timbres mais agudos que causam certo desconforto na escuta. Podemos ainda citar o latido do cachorro vizinho da personagem Bia, que a irrita desde o início do filme. Seu latido e uivo estão fora de quadro em boa parte do filme, geram algumas ações e demais conflitos na personagem, que busca constantemente um estado de relaxamento mas acaba por agir de modo agressivo em diversas vezes. Interpretamos que os sons fora de quadro do filme simbolizam um grau extremo de libertação do desenho sonoro à submissão da imagem, o que amplia a percepção e reforça o caráter moderno da imagem sonora como um enquadramento autônomo dentro do filme.

Um dado importante a respeito da entrevista realizada com o diretor Kleber Mendonça Filho é que existia desde sempre o sentimento pela experiência sonora que o filme traria. Contudo, isso era um fator determinante das condições técnicas e acústicas das salas que o filme fosse exibido. É notável seu conhecimento sobre projeção, por estar a mais de dez anos à frente da programação do cinema da Fundação Joaquim Nabuco, na cidade do Recife. Kleber completa dizendo que conseguiu projetar o filme nas melhores salas e chegava a ligar para os gerentes pedindo para que o filme fosse projetado mais alto do que os decodificadores padrões da Dolby que ficam em 7db (decibel, uma unidade de medida para a projeção de sons). A intenção não era para o som ficar estridente, mas com maior impacto. A experiência sonora é importante para alguns filmes, pois esses foram feitos na ganância do som e *O som ao redor* é um desses

casos. Kleber comenta que viajou bastante com o filme em diversos festivais ao redor do mundo, em alguns lugares que o som não foi projetado bem as pessoas não gostavam, não entendiam ou achavam chato. Mas quando o som era projetado da maneira correta, em alta intensidade, forte no sentido de impacto, a recepção do público era muito melhor. Segundo o diretor, cada som está no lugar certo, na hora certa com a textura desejada e de modo sutil, sendo feito para isso, cada som com seu motivo. E é nesse sentido que interpretamos o som do filme como um grande portador da semântica, não apenas delegado a voz – ao diálogo.

Essa nova posição lhes confere um valor de voz, comunicando alguma coisa além do que se ouve e se vê. A escuta aqui trabalha no campo semântico das relações produzidas entre som e imagem. É como se o som ganhasse uma nova perspectiva, novos pontos de vista. (FLORES, 2013, p.116)

O *espaço abstrato* também tem relação com a dimensão temporal cinematográfica, onde o passado, presente e futuro podem se confundir. No caso do filme *O som ao redor* percebemos que é no desenho sonoro os indícios desses desdobramentos do tempo, em conjunto com a imagem ou sem clara referência a ela.

Durante a sequência em que João e Sofia visitam o engenho do avô em Bonito, o casal vai até o porão da casa grande. Acompanhamos suas movimentações com som ambiente silencioso, sons das ações de ambos em sincronia, em dado momento surgem sons fora de quadro que chamam a atenção dos personagens. Espectadores e personagens passam a ouvir passos no assoalho de madeira do piso superior da casa, provavelmente os de Francisco caminhando (Fig.06).



Figura 06. Sequencia no engenho do avô, em Bonito. Personagens ouvem passos. (Frame extraído do filme O som ao redor, 2012, Kleber Mendonça Filho).

É um som assustador tanto por suas características sonoras como pelo mistério de ouvir algo que sua visão não alcança e por isso um desconhecimento de sua fonte sonora. Supostamente só havia o avô na parte superior ou ele poderia ainda estar dormindo? Seriam passos de outras pessoas, uma referência ao passado daquela casa e região, que sabemos ter passado por tempos de escravidão, violência e abuso de poder por parte dos senhores de engenho? Virginia Flores (2015) chega a afirmar que seria como o peso do passado permanecendo ali cobrando alguma coisa.

Ainda na mesma sequencia, o casal caminha entre máquinas que parecem ser do engenho ou de alguma fábrica daquele lugar (Fig.07). Elas estão claramente enferrujadas, jogadas pelo lugar e deixada pelo tempo num barracão velho e desabitado. Mas ao passar por elas ouvimos os sons de seus funcionamentos, das engrenagens e rangidos, compondo um desenho de som *off* (outro tempo de narrativa contudo referenciando o mesmo lugar das fontes sonoras). Nós espectadores ampliamos nosso entendimento pela decadência do lugar ao ouvirmos tais sons, mas sem nada a ocorrer. Existe uma dúvida sobre a escuta dos personagens nesse lugar, pois a partir da cena do porão na casa, entendemos que a escuta fílmica do espectador é a mesma dos personagens, devido aos gestos desse ato de ouvir (como o olhar atento direcionado para uma mesma direção).



Figura 07. Sequencia no engenho do avô, em Bonito. (Frame extraído do filme O som ao redor, 2012, Kleber Mendonça Filho).

Após essa sequência referenciada, os personagens visitam um cinema abandonado, chegam a simular o funcionamento da bilheteria como funcionário e público. Passamos a ouvir sons off de um filme antigo, mas não de um qualquer usado apenas para demonstrar que ali funcionava um cinema. São sons de um filme de terror do qual os personagens Sofia e João chegam a reagir à sonoridade dos gritos e acordes tensos da música, e assim se assustam e brincam entre si (Fig.08). Porém sabemos que essa imagem sonora faz parte de um espaço off de outro tempo da narrativa. O interessante é que esse som também faz parte do tempo e espaço dos personagens em cena (pois eles também demonstram ouvir o som do filme), e este extrapola um possível limite entre sons da esfera do narrador – o espaço off – e os sons in, porém sem a visualização da fonte sonora.



Figura 08. Sequencia no engenho do avô, em Bonito. Personagens visitam o antigo cinema e ouvem a música do filme de terror. (Frame extraído do filme *O som ao redor*, 2012, Kleber Mendonça Filho).

Assim, o uso do som no *espaço abstrato* tem grande efeito para a melhor recepção e percepção fílmica, trabalhando o discurso temporal da narrativa d'*O som ao redor*. Flores (2015), nos ajuda a entender melhor essas mudanças da temporalidade ao comentar que os sons no filme não se utilizam apenas do som da cidade como memória latente desse espaço invadindo o privado. Passam a ter também o sentido de um loop, algo que vai e volta em trezentos e sessenta graus, o passado que explica o presente dando acenos para o futuro.



Figura 09. O conceito do tricirculo de Michel Chion (1990).

Pensando no conceito do *tricírculo* (Fig.09) de Michel Chion, esses três casos do uso do som se situariam num limite/fronteira entre esses dois espaços, off e fora de quadro, gerando algumas reflexões. Seria essa cena um momento de sonho de João? E por isso a construção do desenho sonoro fica livre permeando os diferentes espaços da narrativa?

### **9.1. O enquadramento autônomo do som em relação ao enquadramento da imagem. O conceito da Imagem Sonora.**

Como citado diversas vezes como parte do pensamento e estudo realizado, a imagem sonora conceito criado por Gilles Deleuze em seu livro *Imagem Tempo* (1990), deve ser melhor desenvolvida para que possamos firmar melhor nossa reflexão.

A análise do filme *O som ao redor* tem o som como impulso maior de destaque e relevância dentro da narrativa, parte de um pressuposto da consolidação do desenho sonoro como componente inegável do discurso fílmico. E ainda como filme posterior do chamado cinema moderno (fundamentado na década de 1950), filmes que inauguram um outro modo de representação e reflexão do espaço e tempo cinematográfico. O mundo não será mais apresentado mas deverá ser percebido pelo espectador. É no cinema moderno que o som também adquire novo patamar reflexivo a partir de um uso muito mais complexo, de certa autonomia na construção da narrativa sonora, ou seja, mais do que nunca habilitado pela presença dos objetos sonoros com qualidades que ampliam o que “áudio-vemos” no filme. Se antes desse período o som pouco fora explorado no sentido de engrandecer o material fílmico, a partir desse novo movimento ele alcança um status que vai ser definitivo para uma consolidação de todo cinema sonoro contemporâneo, sempre avançando na tecnologia e modos de uso.

Deleuze no livro *Imagem-tempo* (1990), nos expõe um novo componente da imagem a partir do cinema moderno. Segundo o autor é a partir do cinema moderno que os sons passam a criar outros referentes além da imagem visual, tornando-se imagens sonoras autônomas. E então de modo marcante e consciente de suas habilidades sonoras narrativas e simbólicas, pelo menos três grupos vão compor os filmes: as vozes, os ruídos e a música. Trabalhamos a partir desse pensamento de desenho de som, como imagem sonora que cria outros referenciais na imagem visual, de modo que ambas

imagens modifiquem a maneira de ver e ouvir o filme. Estamos diante de uma relação de som mais livre da imagem na tela, muitas vezes escapando ao quadro praticamente numa via autônoma, propiciando leituras e significados abertos.

Usando esse termo de imagem sonora para o filme *O som ao redor* queremos expor que o elemento sonoro se evidencia ao extrapolar justamente os limites do quadro visual. Preenche espaços não-vistos e incita o imaginário e a percepção atenta do espectador. A escuta num filme como esse não é passiva, como em filmes do cinema clássico, mas sim como uma atitude estética posicionando o foco auditivo num *continuum sonoro* ocupado por diversas pontuações e simbolismos. Ou seja, os elementos que compõem o desenho sonoro se concentram em si mesmos, pois não são usados como reforço ou complementação visual. São sons impregnados de qualidades sonoras que a partir de uma *escuta reduzida* trazem a percepção da gradual intensidade que o enredo expõe. E desse modo, transforma a posição do espectador ao compreender o discurso fílmico que se projeta em dois enquadramentos, o visual e o sonoro. Segundo Deleuze, esse tipo de composição fílmica traz as autonomias da imagem e do som, contudo ambos se influenciam nessa relação, se firmam e se conectam.

## 10. Percepção sonora no cinema.

### 10.1. O didático exemplo do filme *Home*, de Ursula Meier.

Para pensarmos a percepção sonora no cinema, optamos pela análise do filme *Home* (2008), primeiro longa-metragem franco – suíço da diretora Ursula Meier. A escolha se deu pelo ponto de discussão que o filme levanta. A obra trabalha um caos psicológico dos personagens que sofrem pelo transtorno da própria convivência com o som. Nesse caso, a narrativa sonora se transforma em personagem causando claramente interferências nas ações, no espaço e no desenho de som.

*Home* é um exemplo muito claro da percepção sonora afetando o cotidiano humano, onde o contato excessivo com sons intensos causa sérios transtornos psíquicos. Sabemos de como emoções são resgatadas quando ouvimos determinado tipo de música, ou mesmo o desconforto sonoro causado por conta de uma obra na casa vizinha etc. A memória auditiva é muito importante dentro do trabalho do editor de som, que relaciona determinadas sonoridades, objetos sonoros dotados de diferentes características, ruídos e sons ambientes para ampliar toda uma relação áudio-visual que é construída na montagem do filme. Em *Home*, o som tem grande papel e faz parte desde a primeira etapa do roteiro – assunto que estamos a todo momento resgatando, pois sabemos que a transformação narrativa através do som começa desde o início do projeto em conjunto com a imagem.

Uma família atípica reside no interior afastado do centro urbano, tendo apenas o pai como contato com o “mundo externo”. O cenário causa estranheza pelo fato do jardim da casa ser um trecho de uma autoestrada desativada ou inacabada. O desenho sonoro se mantém realista, poucos elementos sonoros, o som do vento que balança a folhagem rasteira e os ruídos que as personagens produzem em suas ações. A noite o som do grilo predomina devido ao grande silêncio do interior, lugar o qual o pai tem grande satisfação e prazer por se sentar e fumar um cigarro relaxado. Talvez seja o demasiado silêncio que faz com que mãe e filha mais velha estejam sempre acompanhadas de um rádio, no caso a mãe que ouve o noticiário e a filha que escuta músicas de heavy metal. Tais sons são os que mais se destacam dentro do conjunto sonoro, contudo da noite para o dia as máquinas surgem anunciando a inauguração da

nova rodovia. Numa construção cômica, a família ouve pelo rádio o entusiasmo do radialista ao anunciar o nome do motorista do primeiro veículo transitando pela rodovia. Na mesa do café, o som do rádio premedita a mudança drástica e quase trágica daquela família.

O cotidiano então se transforma e o desenho sonoro acompanha o crescimento do caos que passa a tomar conta daquele espaço impactando as personagens em suas ações. O que antes era ouvido com sutilezas, numa intensidade mediana inclusive em ritmo calmo e bem humorado, agora passa a ter uma textura sonora constante, gradualmente se elevando em alta intensidade e dentro de frequências mais graves. Como espectador, sentimos a diferença partir para outro modo de escuta, um pouco mais acuada devido ao impacto sonoro que fica presente. Os sons dos carros passando no chamado *efeito doppler* são muito bem construídos, o trabalho de desenho de som manipula de forma exemplar os sons externos que invadem o interior conforme portas e janelas se abrem e fecham. A sensação literalmente é de uma invasão, pois devido aos sons e a poluição de CO2 a família passa a não se sentir mais à vontade naquele lugar. Por exemplo, a cena da mãe muito irritada ouvindo seu precioso rádio no fundo espremido da casa, de frente para um muro cinza e sem nenhum horizonte, como o sonho que se esvazia.

A partir do aumento da circulação dos carros pela rodovia, a situação só piora e o que era uma casa “freak show” e divertida, se torna um manicômio. Essa relação com o som intenso do ambiente começa a alterar o estado psicológico das personagens, fazendo-as gritar ao falar, se tornando violentas e até paranoicas. Pelo fato da permanência dos sons da estrada, mesmo com as janelas e portas fechadas, aliados as ações mais agressivas das personagens (que produzem mais sons em seus atos e falas), em alguns momentos com o rádio ligado numa tentativa de fuga daquele estado, o mínimo silêncio não fica possível e esvazia qualquer chance de respiro.<sup>21</sup>

É muito interessante perceber as personagens ouvirem a si mesmas dentro da cenografia sonora, pois a atuação em cena se expande e o espectador acaba interagindo muito mais com a construção áudio-visual. No ápice da trama, a família se fecha

---

<sup>21</sup> Lembro-me de notícias sobre algumas práticas de tortura realizada pelos EUA na prisão de Guantánamo (Cuba) e outras prisões no Oriente Médio. Entre uma delas estava o “quarto” do som. Era uma espécie de câmara escura em que músicas, nos mais variados estilos, tocam incessantemente numa altíssima intensidade sonora, fazendo com que os prisioneiros perdessem as principais funções do corpo, falhando toda uma linha de pensamento e vontade própria. Sendo uma verdadeira surra sonora. ([http://motherboard.vice.com/pt\\_br/read/entenda-como-a-tortura-sonora-machuca](http://motherboard.vice.com/pt_br/read/entenda-como-a-tortura-sonora-machuca); <http://super.abril.com.br/blogs/superlistas/8-musicas-que-ja-foram-usadas-como-tortura/>)

completamente dentro de casa, tampando as portas e as janelas com espumas acústicas na tentativa de vedar qualquer entrada do som externo. A situação se torna calamitosa pela falta de ar, luminosidade e extremas insônias. Nem mesmo o alcance desejado do silêncio foi capaz de trazer a paz interior e a boa convivência na casa. Pelo contrário, o abandono de tudo se tornou inevitável.

Nesse filme o som demonstra a capacidade informativa e psicológica num melhor sentido de percepção, vai de encontro com nossas hipóteses de que os ruídos e sons ambientes são grandes potências do engrandecimento fílmico, sem ter que recorrer as facilidades emocionais de uma trilha musical narrativa.

## **10.2. Construção da percepção sonora no cinema. Referências significativas nas sequências d’*O som ao redor*.**

Uma das primeiras chaves de reflexão para pensarmos sobre a percepção sonora é a questão das diferentes perspectivas dos sons dentro do desenho sonoro, ou seja, reunidos por vozes, ruídos, som ambiente, efeitos e música. Essa perspectiva sonora pode também ser interpretada como foco sonoro, estendendo-se a ideia de foco auditivo.

Nossa escuta é capaz de focar os sons em diferentes perspectivas formando planos sonoros, nomenclatura similar usada para a imagem – escala de planos. Murray Schafer (2001) questiona a possibilidade de estabelecer uma escuta dinâmica e em perspectivas da *paisagem sonora*, dentro de hábitos perceptivos ocidentais. No caso de filmes, entendemos a necessidade de uma escuta atenta para o desenho de som, não só em busca de significados semânticos mas preocupados nas *escutas reduzida e acusmática*, essas que vão ampliar nossa percepção para valores afetivos e psicoacústicos por se ligarem na materialidade do som. Contudo, podemos refletir o papel do editor de som nessa construção dos focos sonoros estabelecendo a partir de diferentes níveis de intensidade, efeitos e frequências, a concepção estética da escuta. Faz parte do desenho de som do filme realçar certos ruídos, ampliar os sons ambientes ou silenciar alguma sonoridade, visto que cada filme tem um discurso e o elemento sonoro é um dos elementos que o compõe. Mesmo pensando que o editor de som já esteja formatando a grade das perspectivas sonoras, o espectador também irá trabalhar sua escuta dentro dos focos que dão a ele a percepção de todo o conjunto fílmico.

O ato de assistir a um filme, de estar presente como espectador, observando e acompanhando o seu desenrolar, está ligado a essa disponibilidade do sujeito em abandonar-se para que o filme fale por ele mesmo, através das escolhas que seu diretor fez e indicou. [...] diversos elementos advindos do campo artístico nos atingem antes que possamos articulá-los em torno da representação de um objeto, chegando a nós em forma de sinestésias. (FLORES, 2006, p.129)

Para tornar mais claro os pontos de perspectiva sonora, tomemos a passagem de Alan Edward Beeby, técnico de efeitos sonoros no rádio, escrito em seu livro *Sound effects on tape* (1966) e citado por Schafer:

Em face de uma desconcertante mixórdia de sons, o problema é selecionar aqueles que ilustrarão a cena e o comentário ou o diálogo que a acompanha, com maior competência. Para isso recomendo aquele que é conhecido como “o plano de três palcos”. Esclarecendo: ele é adequado para o som muito restritivo, mas tudo o que faz, de fato, é impor certos limites práticos ao número de efeitos a serem incluídos, coletivamente, em qualquer cena e decidir o grau de importância que cada uma deve gozar.

O “plano de três palcos” divide toda a cena sonora (chamada “scenic”) em três partes principais. São elas: o “Imediato”, o “Suporte” e o “Fundo”. A principal coisa a ter em mente é que o efeito “Imediato” é para ser escutado, enquanto os efeitos “Suporte” e “Fundo” são meramente para serem ouvidos de passagem [...]

O efeito “Suporte” refere-se aos sons que ocorrem na vizinhança imediata, que têm uma relação direta com o tema em pauta, deixando-se para o efeito “Fundo” sua tarefa normal de moldar a cena geral.

Tome-se, por exemplo, o registro de um som de um parque de diversões. O efeito “Imediato” seria a voz do comentarista. Diretamente atrás dele viriam os efeitos “Suporte” de qualquer item das diversões da feira ao qual ele pudesse estar se referindo, seguido, em grau levemente menor, pelo efeito “Fundo” de música e ruídos. (BEEBY, Alan Edward, 1966, p.12. APUD in SCHAFFER, 2001, p.221)

Interessante notarmos que na citação o autor privilegia a voz como efeito “imediato”, o que seria o primeiro plano sonoro, audível como ponto principal do discurso. E elenca os ruídos e possivelmente os sons ambientes como “fundo”, preenchendo a cena de modo sem destaque. Esse é o modelo bem comum e tradicional de construção sonora em filmes, muitas vezes defendida pela concepção estética da edição de som. Os diálogos são peças fundamentais para a compreensão do discurso fílmico, porém o que nos interessa é analisar que ruídos e sons ambientes também expressam referências informativas assim como o discurso verbal.

No filme *O som ao redor* verificamos que a sequência inicial chamada de prólogo, revela uma rede de informações preciosas sobre o enredo como o tema dos espaços e sua localização geográfica, as relações entre diferentes classes, e ainda uma gama de sentidos e atmosferas emocionais como o suspense e a tensão do medo. Essa observação toda é construída através de imagens e sons, sendo o segundo um dos principais recursos para percebermos a tensão e o suspense. Não foi preciso uma narração verbal qualquer, uma cartela com legendas ou mesmo diálogos para suscitar esse levantamento. Os ruídos e os sons ambientes em composição souberam traduzir o efeito imediato atribuída muitas vezes a voz. No decorrer do filme ainda é possível notar que as diferentes camadas do desenho sonoro se mesclam num mesmo patamar de intensidades. O som ambiente das construções com os ruídos de serras e marteladas sofrem um mesmo tratamento que as vozes, como já mencionado. Nossa percepção se aguça em favor dos timbres, ataques e frequências sonoras dos ruídos que desconfortam, mas valorizam o estado tenso do filme.

Através de uma pesquisa focada nas questões sobre percepção sonora nos filmes, o interesse é pensar de que forma os sons atingem os espectadores fazendo com que cada indivíduo tenha uma interpretação e entendimento específico. Desse modo, é necessário ter um mínimo de conhecimento sobre o papel do diretor e do editor de som do filme, que estão construindo o discurso e a narrativa fílmica através de uma gama de elementos. Em cada filme é notável um trabalho diferente dos sons, dos modos que eles se juntam, contrapõem-se e geram uma sonoridade que é fruto da soma das diferentes camadas do desenho sonoro. Como um filme acaba sendo mais silencioso que outro? Seria apenas pela ausência de sons ou por que a cenografia sonora tem essa característica? Um filme europeu soa diferente de um filme brasileiro. Mas quais são as diferenças além dos fatores geográficos e culturais? Cada espectador percebe o som de uma maneira e cada diretor (com o auxílio do editor de som/designer de som) tem uma influência sonora, ou melhor, um pensamento sonoro do filme através de sua percepção auditiva. Estar num ambiente do norte europeu faz com que sutilezas sonoras sejam percebidas por diversos fatores, entre eles o frio que faz com que a circulação de pessoas e máquinas sejam reduzidas. Já no nordeste do Brasil temos uma amplitude sonora muito maior, com o predomínio de ondas de baixa frequência.

A dissertação de mestrado *A percepção sonora no cinema: ver com os ouvidos, ouvir com outros sentidos* (2009), do também editor de som Andreson Carvalho, traz um levantamento de ideias sobre o tema que nos auxiliará muito na análise sonora

filmica. E que fica ainda mais pertinente pelo mesmo ter contato com a prática cinematográfica, onde também se pensa e se discute através de vivências profissionais. Uma das funções do editor de som de filmes é reproduzir, dentre as possíveis percepções auditivas, a que mais se adapta a narrativa proposta pelo filme. E por isso o papel da escuta é essencial, dado que um mesmo ambiente sonoro possui variadas texturas com índices significativos que dependerão do ponto de escuta. Mas sem esquecer também da capacidade perceptiva, da memória auditiva e da construção do sentido.

Porém, nossa percepção não se dá apenas através do ato de ouvir e compreender pelo processo da escuta utilizando nossa rede de neurônios, hormônios e sinapses do sistema nervoso. Segundo Carvalho, ao processo de percepção estão associados: nossa atenção à vida, a indeterminação de nosso querer, nossas lembranças e memórias. O autor completa, “nossas ações são o espelho do nosso caráter, pois expõem o reflexo de nossas percepções e consciência. E nossos ouvidos são uma das portas de entrada de tudo aquilo que percebemos.” (CARVALHO, 2009, p.13)

Para cada filme supõem-se que há uma construção sonora específica que concebe um tipo de sonoridade (dentre inúmeras possíveis), que a ela está aliado o sentido do filme. Contudo, essa percepção sonora abre espaço para diferentes interpretações, “já que cada espectador irá aliar a ela suas expectativas, suas ilusões e seus traumas.” (Ibidem, p.13) A percepção sonora do filme *O som ao redor* se dá de modo bastante aguçado, o espectador do começo ao fim sente a evidência e o envolvimento do material sonoro projetado. Sutilmente é possível notar que a intensidade sonora do filme aumenta gradualmente, amplia nossos sentidos na direção cada vez maior da apreensão das sequencias em constantes suspensões. O conjunto áudio-visual da obra se organiza nessa intenção, por exemplo na cena do garoto misterioso que anda pelo telhado vizinho enquanto Bia fuma tranquilamente. Imagem e som (que nesse caso tem o efeito sonoro do “som circular” constante) cortam sem revelar nada mais que isso. Ou mesmo em outra cena em que Clodoaldo e Luciene (a empregada de Francisco) utilizam uma casa vazia do bairro para um encontro amoroso. Já dentro do quarto supostamente do casal dono da casa, ambos começam a se beijar e no desenho sonoro o ruído *off* do telefone se intensifica cada vez mais, chegando a um patamar irreal. É nessa intensificação do real, que transborda para o fantástico, que então um garoto negro sem camisa e descalço cruza rapidamente a porta (Fig.10). Assim que ele surge, o telefone e outro som grave pontuam a imagem quase fantasma

do garoto, sendo o susto inevitável. Contudo, a cena sofre um abrupto corte e o estado de suspensão permanece, sem nada mais a saber.



Figura 10. A presença oculta do medo e suspense. (Frame extraído do filme *O som ao redor*, 2012, Kleber Mendonça Filho).

Essas construções de imagem e som fazem total respeito a intencionalidade narrativa do filme, pois se chegamos a afirmar que a tensão e o suspense percorrem o enredo, é porque o discurso fílmico se projeta nisso. Como exemplo, nem o “som circular”, nem o som do telefone tem referências na imagem. Utilizando-se da *escuta acusmática* para fora de quadro abrem-se caminhos diversos que suscitam sensações variadas em cada espectador. O som do telefone muda de timbre de uma imagem para outra e se intensifica numa sonoridade surreal. A construção sonora quer que o espectador se desapegue da causalidade e se aproxime do som pelas suas características que conduzem as sensações e emoções narrativas.

O som é capaz de ampliar o caráter abstrato da imagem quando aliado a ela. A escuta de cada espectador tem a capacidade de reformular a sonoridade que lhe é apresentada gerando assim outras inúmeras possibilidades perceptivas. Isto dificulta ou impede a existência de um sentido uno. E que Andreson Carvalho argumenta que diferentes instrumentos tocando uma mesma nota, numa mesma amplitude, produzirão sons diversos. Isso ocorre devido as diferenças de ressonância das ondas no interior do corpo de cada instrumento.

O diretor Kleber Mendonça Filho nos revela um dado muito interessante que reforça nosso argumento de como é importante uma consciência sonora presente com o

diretor, dando possibilidades de elaborar um desenho de som expressivo em vários níveis pertencentes ao conjunto cinematográfico. Kleber afirma que nós sintonizamos os sons segundo nossa aptidão e interesse, ou mesmo conforto em suas frequências. Esse pensamento, diante das diferenças das frequências, guiou parte da estética sonora do filme. Por exemplo, apenas a personagem Bia se incomoda e sintoniza no som do latido do cachorro vizinho. O latido do cachorro é um carma em sua vida. Ela é apresentada já sofrendo de insônia pelo incômodo sonoro vindo da casa vizinha. O latido e uivo do cachorro são marcas sonoras na narrativa fílmica que ajudam construir a personagem Bia. Em muitas sequências somos levados a esse conflito, onde os sons chegam a ganhar um estatuto de arma. E assim, a personagem revida sonoramente a agressão psicológica do cachorro através do ruído do equipamento *bark-free*<sup>22</sup>, da música alta que ouve no seu quarto, dos sons de alta intensidade dos eletrodomésticos e com as bombas “morteiros”. Na cena que a família janta e discute a chegada dos seguranças na rua, o cachorro começa a uivar fora de quadro e apenas Bia faz a expressão de incômodo, enquanto os familiares se encontram tranquilos e calmos. Carvalho traz uma possível justificativa para as diferentes formas de percepção do som nos seres-humanos:

Se essa variação ocorre no interior dos instrumentos musicais, proporcionando diferenciações sonoras significantes, por que não afirmar que ocorra algo semelhante, no percurso realizado pelas ondas sonoras, no interior de nosso aparelho auditivo? Dessa forma poderíamos ter a explicação para um dos muitos critérios que nos conduzem a múltiplas percepções sonoras e suas significações distintas geradas em cada um de nós, através de um fator de ordem acústica. (CARVALHO, 2009, p.20)

Em uma sequência bastante emblemática para o filme e para nossa análise, a máquina de lavar roupa da personagem Bia recebe um status sexual, suscitado pelo paralelo entre os olhares e escuta do entregador de água, Romualdo. O foco auditivo que o desenho sonoro compõe tem o sentido de destacar o ponto sobre o qual sua atenção deve se fixar. Nesse caso, Bia de frente a máquina recém ligada é surpreendida pelo tocar da campainha. Da janela até a abertura da porta, a câmera de forma curiosa segue a personagem que apreensivamente tranca a porta de casa após Romualdo entrar. Os olhares e nervosismo nos atos e falas demonstram algo a mais, que logo é revelado se

---

<sup>22</sup> Equipamento utilizado para acalmar cães de maneira agressiva, através da emissão de uma frequência extremamente aguda.

tratando da compra de maconha. Enquanto Bia busca o dinheiro, Romualdo na cozinha se espanta com o som da máquina de lavar roupa. O enquadramento da imagem se situa em contra-plongé<sup>23</sup> na mesma altura e ‘ponto de vista’ da máquina. Romualdo se interessa pelo som posicionando-se em direção ao objeto (Fig.11).



Figura 11. Romualdo e a relação com a máquina de lavar roupa de Bia. (Frame extraído do filme *O som ao redor*, 2012, Kleber Mendonça Filho).

Bia retorna e o desenho sonoro que estava em gradativo aumento da intensidade, destacando o som da máquina em primeiríssimo plano, volta a narrativa realista. Agora sozinha, Bia se prepara para se masturbar na própria máquina de lavar roupa em estágio de centrifugação. O desenho sonoro se intensifica e toma a imagem sonora por inteira, para nossa interpretação Bia busca o prazer contido referenciando Romualdo. Afirmamos tal ideia, pois o foco auditivo da cena nos direciona à máquina e o enquadramento da imagem elabora o paralelo entre o personagem projetado na mesma. Nossa atenção se fixa a essa relação áudio-visual e conduz a percepção dentro da narrativa.

Logo, para efeito da percepção sonora, um objeto que se encontra distante fisicamente pode se encontrar próximo sonoramente, levando-nos a uma reação tal qual se o objeto estivesse ao nosso lado. Mas não é só isso. Um objeto que se encontra afastado de nós com um som relativamente baixo, devido a distância, e outro próximo com um som um pouco mais alto, não

<sup>23</sup> Contra-plongé (com o sentido de “contra-mergulho”) – quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Também chamada de “câmera baixa”.

garante em nada que a nossa percepção opte pelo mais alto e próximo. Desde que o som de um não abafe o do outro, nosso foco auditivo pode fazer se destacar o mais distante e baixo, se este conseguir despertar o nosso interesse de forma mais persuasiva. Isso ocorre graças a nossa atenção à vida, que conduz os nossos interesses sonoro-visuais. (CARVALHO, 2009, p.50)

Entre perspectivas sonoras e focos auditivos, o filme nos traz outro interessante momento. Sofia ('paquera' de João) teve o carro assaltado na noite anterior, em frente ao prédio de João. Ele de imediato suspeita de Dinho, seu primo playboy malandro. Na sequência posterior, João e Dinho conversam na sala do apartamento do segundo personagem, ouvimos sons de marteladas fora de quadro, levando nossa escuta ao modo *acusmático*. Dessa forma podemos identificar algumas características sonoras como timbre grave, um som mais opaco, como se as paredes do prédio ressoassem tal som, trazendo a informação de que o ruído vem do próprio prédio que os personagens se encontram. E compondo com o diálogo, os sons das marteladas reforçam a acusação de João em cima de Dinho num clima de stress e agressões. Focando a escuta nas marteladas, a cena se torna mais violenta.

Refletindo que os sons ambientes em que vivemos influenciam nosso modo de ver e se relacionar com a vida, é a partir das nossas percepções auditivas desse meio que incorporamos fontes de inspiração para as criações sonoras de filmes. Por exemplo o fato crescente de sons graves e médios decorrentes das tantas máquinas, aparelhos eletrônicos e automóveis que nos rodeiam. Isso acaba trazendo uma tendência no modo como percebemos os sons no ambiente, sem contar que o trabalho do som direto num filme não depende apenas de concepções criativas do roteiro. Anderson Carvalho vai comentar a partir das ideias de Schafer (2001), que as músicas e as edições sonoras tem acompanhado um estilo sonoro de baixa frequência. As ondas dos sons de baixa frequência são mais longas, sofrem menos interferência de refração e difração, conseguem mais facilmente transpor obstáculos, preenchem mais amplamente o espaço e por isso têm maior poder de penetração. Tal percepção é frequente em filmes que se passam na cidade. No nosso imaginário estamos no nível de já presumir que som ambiente de filmes que se passam em cidades terão sempre a textura grave sem muita definição do trânsito constante. A impressão que se dá, é que a cidade é um bafo de densidade mórbida.

Os sons ambientes ou cenografias sonoras, como prefere chamar Virginia Flores (2006), contém informações específicas sobre a narrativa filmica. Um som

ambiente de uma feira livre na periferia de uma cidade do interior contém uma infinidade de sinais sonoros dentro dos sons fundamentais, ou seja, a grande dinâmica tanto da intensidade quanto dos timbres varia nossa percepção do espaço, do tempo e das ações cinematográficas. E desse modo muitas vezes estão fora de quadro, fator esse que intensifica a memória auditiva, a partir do momento da não visualização, abrindo espaços para o subjetivo.

Ao escolhermos deixar de lado uma percepção, e não a outra, estamos nos movimentando e definindo nosso posicionamento diante da vida. É impossível perceber todas as influências de todos os pontos, todos os corpos. O ato consciente de perceber determina uma escolha. Logo, “as percepções diversas do mesmo objeto que oferecem meus diversos sentidos não reconstituirão, portanto, ao se reunirem, a imagem completa do objeto.” (BERGSON, 2006: 49). Ou seja, cada percepção de um objeto é, possivelmente, uma representação única. (CARVALHO, 2009, p.49)

A percepção sonora do filme *O som ao redor* tem alguns destaques que nos fazem dirigir a interpretação para um claro sentido. Depois de trabalharmos a decupagem plano a plano do filme, certos elementos sonoros têm decisivas funções no estabelecimento da relação áudio-visual que busca resultar no propósito construído. Tal procedimento nos revela que os sons ambientes e os ruídos do filme não estão compondo o desenho sonoro apenas por fazerem parte da captação do som direto de cada sequência, nem cumprindo redundância daquilo que vemos. Mas assumem diversas funções que em montagem com a imagem ganham outras percepções até mesmo na postura política.

### **10.3. A percepção sonora como principal modo de interpretar a narrativa do filme.**

Tendo como um dos métodos de análise a decupagem plano a plano, foi possível perceber que os ruídos, os efeitos sonoros, as músicas e os sons ambientes investidos em seus sinais relevantes, estão posicionados para surtir funções narrativas que envolvem sensações no sentido do filme.

Vamos pensar o envolvimento áudio-visual construído na sequência final do filme. O sentido do suspense e tensão vem sendo acompanhado desde o início do filme

com elementos sonoros que contribuem gradativamente para a impressão do estado de expectativa. Chamados de efeitos “som circular” e “pulso grave sintetizado”, tais elementos estão presentes no que podemos nomear de camada de efeitos ou trilha musical – pois foram sonoridades sintetizadas na pós-produção pelo DJ Dolores, responsável pela trilha musical. Tais efeitos estão relacionados a situações com vestígios da apreensão por algo hostil que possa acontecer. Por exemplo, o “pulso grave sintetizado” amplia o sentido de suspense na cena que Francisco sai de madrugada em busca de seu banho de mar noturno.

O “efeito sonoro circular” retoma em mais uma função dramática e de efetivo sentido para a trama. Numa sequência noturna, a personagem Bia com insônia vai até o terraço de sua casa fumar um cigarro de maconha. Uma cena aparentemente normal e sem maiores “emoções”, ganha clima de suspense quando o “som circular” surge no desenho de som. Como já dito, não é um som com característica harmônica agradável, ele nos causa estranhamento e incômodo por sua característica sonora peculiar e por não estar referenciado com nenhum objeto visual em cena. Assim, a situação de tensão se concretiza quando vemos um jovem negro<sup>24</sup> andando pelo telhado da casa vizinha, clara alusão a uma tentativa de invasão de residência (Fig.12). Interessante é que Bia não percebe esse “vulto” do jovem, ou faz pouco caso por não se tratar de sua casa. A impressão que temos é que essa sensação de medo e tensão é direcionada apenas aos espectadores. Para os personagens, quase nenhum conflito interessa, eles apenas vivem seus cotidianos banais. Em ambos os casos a tensão é levantada, mas a banalidade dos atos e ações dos personagens cortam para momentos surreais.

---

<sup>24</sup> Não podemos deixar de mencionar que o discurso político do filme se dá apenas na forma do uso do som, mas também pela provocação da questão racial que está impregnada nas ‘entrelinhas’ da sociedade brasileira. Por exemplo, colocar um jovem negro nesse papel causa um forte impacto o que poderia ser diferente se utilizado um jovem branco.



Figura 12. Bia em primeiro plano e o jovem negro ao fundo, andando pelo telhado vizinho. (Frame extraído do filme *O som ao redor*, 2012, Kleber Mendonça Filho).

Os efeitos do “som circular” e do “pulso grave sintetizado” se encontram agora na sequência final do filme, que traz para nossa percepção uma total apreensão e expectativa do que virá a acontecer. Façamos o exercício de assistir a sequência final do filme sem o desenho de som (também conhecido como *método cache*<sup>25</sup>, termo concebido por Michel Chion).

Bia sai de casa com sua bicicleta, transita calmamente pela rua e cruza com a tenda dos seguranças na esquina. Todos estão por lá quando Clodoaldo chega trazendo seu irmão que veste o colete de “Segurança”. O movimento de câmera traz uma informação significativa, o lento ‘zoom in’ direciona nossa percepção (ou ponto de vista) para a ação de boas vindas do novo parceiro, que com certo mistério chega por agora. Voltamos a acompanhar Bia que chama seu filho na casa dos amigos e finaliza sua ação comprando um saco de bombas. Adiante, a festa da sobrinha de tio Anco está animada para alguns, mas claramente entediante para outros. Anco serve algumas bebidas para os seguranças que fazem posto em frente à sua casa, e mais uma vez o movimento de câmera reforça algo especial àquele homem recém-chegado. Enquanto Anco gesticula, um lento ‘zoom in’ enquadra o rosto do segurança em plano fechado, que o olha atentamente. Francisco é um desses entediados da festa que sai abruptamente para convocar a presença de Clodoaldo ainda naquela noite em sua residência.

<sup>25</sup> “O *méthode des caches*, que consiste exatamente em esconder uma das bandas enquanto se observa o que existe de único na outra. Somente após este exame individual, se faz a relação estrutural das duas. Dessa maneira poderemos ter uma apreciação bastante fiel da força que o som imprime a uma imagem, e vice-versa.” (FLORES, 2006, p.07)

Clodoaldo e seu irmão vão até o apartamento de Francisco, dentro do elevador trocam olhares silenciosos com respiração acentuada. Em contra-plongé, o enquadramento visual revela e reforça o desconforto e tensão dos personagens. Já dentro do apartamento de Francisco, a conversa se dá em plano e contra-plano e com o passar do tempo as expressões vão se fechando até o enérgico movimento do frente a frente, peito a peito. Paralelamente, a montagem corta para Bia e sua família ateando fogo em uma roda de moinhos que explodem em luzes, paralisando rapidamente as imagens (freeze frame) do cachorro vizinho agonizando e da própria família aos sustos. E assim surge a cartela de ‘Fim’.

Assistindo a mesma sequência apenas com o desenho de som a percepção se engrandece, mesmo quando boa parte do sentido fílmico já se dá com a imagem. Logo no começo da sequência o “pulso grave sintetizado” se inicia em conjunto ao fade in do “som circular” e de ruídos de crianças a brincar. Esta última sonoridade específica ganha uma dimensão fora do comum pela presença em primeiro plano sonoro e em forte reverb ecoando por entre as ruas daquele bairro. Essa composição de efeitos sonoros em conjunto com o som extra-realista das crianças, traduz um complexo grau de apreensão e expectativa devido a nossa percepção aguçada provocada pelo pulso sonoro marcando o tempo da ação. E ainda o “som circular” constante como uma máquina ganhando propulsão para expandir-se – ambos sons traduzem o alto nível de suspensão das cenas. Durante a cena do elevador ouvimos crescentes ruídos do próprio atrito do metal e do motor, trazendo o incômodo para os personagens e espectadores. Ao ouvir a respiração penetrante, o silêncio faz ouvir detalhes, se confunde com o estado mais apreensivo e agitado da mente dos personagens. Durante a conversa, o tom das vozes beira tonalidades invariáveis e constantes, até mesmo retraídas. Ao se levantarem, dão início aos planos sonoros que concretizam o ataque e a explosão dos supostos alvos. O ruído do pavio se queimando retrata bem a suspensão do desfecho dessa montagem paralela: personagens e espectadores ficam em estado de aflição pela bomba a explodir e pelo tiro a acertar. Fortemente reforçado em intensidade e equalização, os sons das bombas explodem como verdadeiros tiros, fazendo-nos associar o desfecho trágico do encontro entre os personagens e o velho. Os ruídos do conjunto bomba + tiros foram estrategicamente pensados para soarem como um ataque. O diretor em entrevista afirma que sente esses sons extremamente fortes e agressivos na vida real e por isso teve o interesse em construir o sentido de agressão também na projeção dentro do cinema.

Seguindo nosso estudo sobre percepção no cinema, baseada na dissertação de Andresson Carvalho (2009), o autor toma grande referência no livro *Matéria e Memória: Ensaio da Relação do Corpo com o Espírito*, de Henri Bergson. Com isso, o diretor do filme extrapola os padrões do limite de intensidade sonora, vai a caminho de uma percepção além do sistema nervoso. Carvalho afirma:

[...] como Bergson nos mostra, não se pode limitar a acreditar que a percepção dependa unicamente do sistema nervoso, ela também está relacionada aos movimentos do mundo material e suas variações em ligação direta ao nosso corpo. (CARVALHO, 2009, p.48)

Por isso faz parte do sentido e percepção fílmica sentir determinados sons nos impactando, podendo chegar o mais próximo da experiência propiciada pela narrativa. Usando esse artifício de esconder uma das bandas para análise, podemos afirmar que os recursos da montagem e movimentação da câmera conduzem o espectador a levantar certa suspeita do novo membro da equipe de segurança. E nesse mesmo âmbito reforça o objetivo dos irmãos de estarem justamente naquela determinada rua, preparando-se até a entrada no apartamento de Francisco. O desenho sonoro insinua a partir da saída de Bia à rua, que a mesma conspira por alguma ação exaltada, pontuado com o efeito grave do pulso sintetizado. Sem visualizar a imagem os sons dos ataques das bombas ouvidos, são sem dúvida os tiros do acerto de contas.

No cinema, a percepção do espectador é dirigida e manipulada a todo instante, conduzindo seu interesse através, especialmente, de dois mecanismos de linguagem: o enquadramento (o plano), a direcionar a atenção para um detalhe ou deixá-la percorrer livremente por um plano geral; e a montagem, tanto de imagem quanto de som, numa construção de ritmo entre planos curtos e planos-sequência. Todas essas manipulações, entretanto, procuram corresponder aos anseios do espectador, apresentando-lhes novos estímulos a partir do momento em que os anteriores começam a não mais despertar sua curiosidade. (CARVALHO, 2009, p.49)

A percepção do som para esses elementos da trilha indica o tom do contexto temático do filme. Todo o peso e força das diversas camadas de som que compõem a trilha tem o papel de nos fazer perceber o filme na melhor direção, envolvidos dentro de uma panela de pressão com os sons ao redor. Desse modo, através dos ruídos, sons

ambientes, vozes, música e efeitos, a nossa percepção trabalha num jogo de códigos de linguagens e sinestesia. O som do filme deve e é sentido, a mixagem reforça os graves, aguça os ruídos, foca em sutilezas e coloca nosso ouvido em outro estado de escuta dos sons da cidade. Não maquia a narrativa sonora para o “embelezamento”, pelo contrário, está disposto em benefício estético sendo um dos fatores primordiais para compreendermos a contemporaneidade da cidade e suas raízes ainda expostas.

## 11. A presença mínima da música no filme.

“O cinema é efetivamente este lugar onde a música, seja ela realizada especialmente para o filme ou tirada de uma fonte pré-existente, torna-se qualquer coisa de diferente, representando seu papel num conjunto.” (CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1995, p.09. APUD in FLORES, 2006, p.121)

### 11.1. O que significa, emociona e nos guia.

A música é uma linguagem que comunica e está envolvida em significados, além de ter fortes elementos que afetam nossa emoção<sup>26</sup>. Assim como as palavras no conjunto de frases, a música também carrega o poder de informar algo – significando conforme diferentes percepções dos ouvintes. Ao nos depararmos com uma música, podemos ser transportados a qualquer outra dimensão através do nível emocional que ela transmite e nos atinge. E ainda, pelo grau de informação, nos revelam significados os quais iremos nos apropriar para sentir e falar sobre a música. Por si só, a carga emotiva que a linguagem musical possui é capaz de nos levar à nossa infância, aos nossos medos, alegrias e as nossas memórias que são vividamente visuais. A imagem-sonora narra de modo subjetivo a sensação que vai nos acessando. Sem muito controle vamos associando linguagem, informação e emoção às imagens do nosso subconsciente.

E quando essa música já vem em conjunto com uma imagem registrada? Ao nos depararmos com uma obra áudio-visual que é o cinema, já nos é apresentado um sentido que pode ser coerente a narrativa fílmica ou simplesmente sugestiva de interpretação/emoção, ou ainda “anempáticas”<sup>27</sup>, usando o termo cunhado por Michel Chion (1991). Sabendo que nosso estudo está amparado em um filme pronto e esse filme é uma construção áudio-visual, devemos nos aproximar refletindo sobre as relações entre uma pista e outra, imagem e som, e não separadamente como numa situação apreciativa de uma música isolada.

<sup>26</sup> Claudia Gorbman apresenta em *Unheard Melodies* (1987), alguns aspectos do campo psicológico que tratam como a música afeta nossas emoções de maneira direta. Como não é o foco desse trabalho descrever esses aspectos, gostaria apenas de mencionar a questão do espaço acústico como o primeiro espaço psíquico, pois antes do nascimento experimentamos um ambiente sonoro variado, dentro do útero materno. Derivando daí uma gama de sensibilidades que vamos aguçando durante a vida. (MIRANDA, 2011)

<sup>27</sup> Anempático é um termo que Chion (2009) descreve sobre uma das funções da música no filme. O termo designa uma oposição entre imagem e som, no sentido narrativo. Por exemplo uma cena com imagens tristes de um velório, pessoas chorando, e com uma música de festa.

Além de Michel Chion, a autora Anahid Kassabian (2001) também trabalha em suas teorias a afirmação de que o filme não é apenas imagem montada com uma música posta para acompanhar ou reforçar a narrativa, devemos analisar a relação que se cria entre a imagem e som. Assim, pretendemos analisar a presença da música no filme *O som ao redor* dentro do seu conjunto, pensando na elaboração do desenho de som, que dentro do *continuum sonoro* do filme agrega voz, ruídos, ambientes e a música em níveis semelhantes. O elemento sonoro no filme é como um personagem e deve ser analisado em outros sentidos, diferentemente do cinema clássico.

Muito brevemente, gostaríamos de apontar as linhas dos teóricos que são úteis e base para nosso pensamento e desenvolvimento da referida análise. Jeff Smith em *The Sounds of Commerce* (1998) levanta um estudo sobre o uso da música pop comercial no cinema entre outros tópicos, que para nosso caso é útil devido a presença de músicas classificadas dentro desse “gênero”, como da banda inglesa Queen e da gravação de Caetano Veloso para a música *Charles Anjo 45* de Jorge Ben. E ainda a música extremamente regional *Gozar tropical*, do artista pernambucano Claudio N, a qual toca no carrinho de som. Anahid Kassabian no capítulo “How music works in film” (in *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, de 2001), posiciona a música no filme em níveis de percepção e relação dentro do *continuum sonoro*, como fatores que fazem parte de uma conjuntura cultural dos espectadores diante das obras. E finalizando, Michel Chion dentro do seu vasto estudo de som no cinema, que também contempla a música.

## **11.2. A música como convenção ou autonomia?**

Se pensarmos no uso da música no cinema desde seu nascimento, ainda no século XIX, a mesma sempre esteve presente. Pois a música de concerto, dentro das cortes, ligada a igreja e posteriormente financiada pela burguesia dentro dos teatros, esteve muito bem posicionada e consolidada no sentido de uma linguagem reconhecida pelo público. Assim, com o surgimento da arte cinematográfica, a música foi uma linguagem que permaneceu se unindo ao cinema, podendo ser pensada em duas vias de reflexão. Como Gorbman (1987) questiona, ela persistia por convenção ou por que agora tinha suas razões para estar lá? Na época do silencioso, a música tinha suas

características de compensação pela falta dos sons diegéticos reais da cena, e ainda por outros diversos motivos como tentativa de amenizar o ruído estrondoso do projetor. Mas tanto nesse período quanto depois, no cinema falado, a música principalmente ajudava a conduzir a história, fazendo com que o espectador entrasse mais junto do enredo, fornecendo pulso rítmico para complementar ou estimular os movimentos na tela e o próprio ritmo da edição/montagem.

Quando entramos na era dos “Talkie films” (a partir de 1926), levantou-se dura crítica e preocupação com o futuro do cinema, pois o uso redundante e clichê dos sons nos filmes estavam ameaçando todo um amadurecimento da arte cinematográfica conquistada com o silencioso. Gorbman fala que em vez de aumentar o envolvimento do espectador na história, os excessivos diálogos ameaçavam quebrar termos contratuais do cinema já estabelecidos. E também chega a afirmar que a música não persistiu por mera convenção, mas por manter-se como parte integral do cinema sonoro, realizando muitas coisas ao mesmo tempo como: caracterizar espaço, linguagem, base, ritmo, significados de emoção e ainda prover ênfase ao espetáculo e movimento visual.

### **11.3 Música diegética e não-diegética. Uso redundante. Sons acusmáticos.**

Uma questão que é muito discutida dentro dos estudos da música em filmes é a presença da música diegética e da não-diegética. Em outras palavras, podemos dizer a respeito da música que está dentro da *mise-en-scène*, que faz parte da cena assim como vemos sua fonte sonora, ou, a música que está como narração, não pertencendo a diegese mas sim reforçando ou direcionando um caminho para a interpretação em cima de emoções que a composição evoca a nós espectadores. Contudo, tal necessidade de admitir se a música é ou não diegética é irrisória para nosso estudo, as problemáticas e complexidades da música no filme em questão são outras.

Virginia Flores (2006) nos apresenta o pensamento da autora Marie-Noële Masson, a qual propõe uma mudança de perspectiva que nos é muito válido diante d’*O som ao redor* ter uma presença da música diferente dos casos analisados nos principais livros do tema. Masson parte da ideia de que a música não seja vista como situação de caso em um determinado filme, mas o filme seja visto e analisado em sua dimensão orgânica, no tempo de seu desenvolvimento.

#### 11.4. A presença mínima da música, mas o mínimo que diz muito.

Dentro de um desenho de som bem elaborado onde cada som tem seu papel, a música não foge desse tratamento no filme. A uma primeira audição fílmica, a música passa despercebida devido ao seu alto nível de integração a narrativa sonora. Nota-se que dentro do desenho sonoro, os sons ambientes carregam sinais sonoros com fortes características musicais. Notamos claramente um ritmo, uma busca por timbres semelhantes em camadas que formam verdadeiros “clusters”<sup>28</sup>, ataques com interessante dinâmica, entre outras coisas. E ainda os ruídos em destaque, que chamam a atenção como objetos sonoros munidos de toda uma gama sonora que extrapola sua atenção para o simples referencial, abrindo espaço para percepções fenomenológicas. Por isso, dentro do *continuum sonoro* do filme, o desenho de som soa musical, obviamente não no modo convencional das composições dos filmes clássicos narrativos, mas devido ao minucioso trabalho com dinâmicas, ataques, ambientes com diferentes texturas, e principalmente por todos possuírem valores informativos e sensitivos para a melhor percepção. Estamos aqui pensando a música no filme sem definição limitada: todo som pode ser música. (FLORES, 2006)

Tendo em mente os principais estudos teóricos da música no cinema, alguns autores nos chamam mais a atenção para auxiliar nossa análise, porém tais ideias não dão conta completamente do que encontramos no filme. A música se posiciona em um nível muito mais narrativo e informativo, que acrescenta ao espectador aspectos significativos para a recepção, do que simplesmente geradora de emoção, reforço ou acompanhamento. Se pensarmos nas principais funções da música no cinema clássico, que esses autores destacam, notaremos que a presença da música no filme *O som ao redor* não se encontra no sentido de unificar as imagens, nem ajudar o espectador a sonhar e muito menos na criação de uma temporalidade da diegese. Isoladamente, notamos que a música de abertura do filme traz o “tom” do contexto de suspense e tensão que iremos presenciar, mais no sentido de agregar informação. A música na sequência externa da rua, que vem de um carrinho de som que vende Cd’s, está muito mais como um personagem dentro da narrativa do que trazendo emoção ou unificando

---

<sup>28</sup> Um cluster (do inglês: aglomerado) é um acorde formado por notas consecutivas em uma escala musical.

alguma imagem. Talvez o mais próximo dessas funções destacadas pelos autores seja a de identificar características dos personagens, que no nosso caso é muito específico para a personagem Bia. Sofrendo de constante stress, temos a presença de duas músicas que vem traduzir um pouco o contexto que a personagem vive, porém não são músicas da esfera do narrador (música não-diegética), ou seja, que estariam no sentido de uma música de contemplação, reforçando a emoção/sentimento/estado de espírito que a personagem vivencia. Pelo contrário, a música nesses dois casos dialoga diretamente com o desenho de som, em conjunto com o som ambiente e os ruídos, que também são fatores da causa do seu stress.

A música apresentada na abertura do filme está no campo do narrador, sendo uma música não-diegética. De imediato podemos pensar que tal música foi composta originalmente para o filme, ainda mais sabendo que quem assina a trilha musical é o músico do Recife, DJ Dolores. O ritmo, a instrumentação utilizada e outros elementos diversos presentes nessa música têm características de um estilo próprio de Dolores, principalmente pelo uso da percussão que remete a origem do músico dentro do movimento cultural do Recife, o manguebeat. Ainda mais se tomamos como referência a ideia de Jeff Smith (1998) que nos fala da personalidade do intérprete e sua execução na música. Mas, em uma conversa com o diretor do filme, o mesmo corrigiu tal ideia afirmando que a música utilizada no começo de seu filme é de autoria do músico francês Serge Gainsbourg, chamada *Cadavres En Serie*, composta para outro filme, *Le Pacha* de 1968 do diretor Georges Lautner.

Outro momento com presença de música está na sequência em que João e Sofia vão até o carro da garota, que fora assaltado. Depois de se despedirem, uma música invade o desenho sonoro de maneira abrupta. Visualizamos que tal música vem de um carrinho ambulante de venda de Cd's, e é de autoria do músico do Recife Claudio N, o axé music *Gozar Tropical*. Tal escolha desse gênero musical reforça a localização cultural - geográfica do filme. A venda de Cd's em carrinhos ambulantes pelas ruas é muito comum no nordeste do Brasil (Fig.13) e ao tocar esse gênero, o filme dialoga intimamente com a cultura popular. Assim, essa música que podemos chamar de pop é altamente convincente para contextualizar os ambientes urbanos e aspectos dessa vida moderna (SMITH, 1998).



Figura 13. Carrinho de venda de Cd's, popularmente conhecido na cidade do Recife. (Frame extraído do filme *O som ao redor*, 2012, Kleber Mendonça Filho).

Voltando ao papel narrativo da música nesse trecho do filme, podemos claramente diferenciá-la de outros contextos de uso da música no cinema. A questão da invisibilidade e inaudibilidade que Claudia Gorbman cita em seu livro *Unheard Melodies*, eram fatores primordiais dentro das composições, existindo regras para a sua construção. A música não devia ser percebida conscientemente, era parte integrada de outra esfera da narrativa sonora, muito menos passar por qualquer indício de sua “projeção” em cena. Nesse caso analisado, a presença da música não cabe na ideia de “trilha musical”, pois a mesma é usada como elemento narrativo no mesmo patamar que as vozes, ruídos e som ambiente. O fato do personagem Adailton gritar duas vezes em direção ao carrinho de som para que se abaixasse o volume, mostra que os diálogos entre a música e os outros elementos sonoros são muito mais claros do que na trilha musical dos filmes clássicos narrativos. Sabemos que a música *Gozar Tropical* não foi gravada juntamente com o som direto da cena, pois esse tipo de construção é feita na pós-produção. Sendo assim, os atores tiveram que interpretar a cena imaginando que a música estava lá presente. Tendo isso em mente, podemos afirmar que o som foi previsto/escrito dentro do roteiro, o que aumenta o grau de complexidade do desenho de som.

Como já citado anteriormente, o filme contém um certo teor crítico em relação a classe média e seus modos de consumismo. Essa camada da sociedade busca status através de uma postura muitas vezes falsa e padronizada, acreditando no poder de compra, se equipando e se aprisionando em casas, em apartamentos ou condomínios na intenção de se proteger da violência eminente. As relações entre as pessoas se tornam

desgastadas meramente pela forte propaganda do medo. Com o perigo nas ruas, as pessoas se isolam e competem pela mediocridade dos objetos-desejos de maior valor. Numa cena de exaltação do consumismo da classe média, Bia e sua irmã brigam por um motivo extremamente banal, a comparação do tamanho de televisões que ambas haviam comprado. Após o nervosismo, a personagem Bia fuma um cigarro de maconha para relaxar. Na tentativa de se livrar dos latidos do cachorro, liga o rádio para ouvir a música *Crazy little thing called love*, da banda de rock/pop inglesa Queen. Em outro momento da presença de música em conjunto com a personagem, uma situação parecida se repete. Após a discussão com sua empregada pela queima do produto importado *bark-free*, que Bia utilizava para agredir o cachorro, a música *Charles, Anjo 45*, de Jorge Ben interpretada por Caetano Veloso começa a tocar em um momento que não conseguimos localizá-la tanto espacialmente quanto temporalmente. Por conta das qualidades acústicas da escuta da música, como por exemplo a reverberação característica de caixas de som domésticas que eliminam e reforçam certas frequências, podemos localizá-la como uma música diegética. Mas notamos que ela começa em um plano que Bia ainda está nervosa com a sua empregada e se prolonga no corte da imagem para a personagem deitada em seu sofá sendo massageada pelos filhos, sem haver corte no tempo da música. A mesma música com a mesma sonoridade permanece, não há qualquer técnica de mixagem que reposiciona a música para o lugar não-diegético. Tal “momento-música” pode ser referenciada dentro das terminologias que Kassabian trabalha em *How music Works in film*, como uma música *Source Scoring* – ou seja, que está “in between”, no meio entre diegético e não-diegético. Essa definição nos é interessante e funcional pois o desenho de som não deixa claro e problematiza o lugar dessa música. Porém, características da mixagem indicam uma música diegética. A *Source Scoring* implica uma ideia da onde podemos afirmar que a música, nesse caso, combina diretamente com as funções da narrativa, principalmente pela melodia e harmonia. A personagem precisa relaxar de algum jeito, então a música traz esse espírito diretamente para a mesma. Analisando a relação áudio-visual, a imagem colabora nessa interpretação com a ação dos filhos massageando a mãe deitada no sofá. Essas duas músicas estão diretamente ligadas à figura de Bia e devem ser pensadas dentro do conjunto da construção da personagem na trama. E ainda podemos afirmar que são músicas classificadas como comerciais e pop, segundo referências do teórico Jeff Smith. A música pop pode ser pensada como um termo que deriva da abreviação de “popular”, geralmente entendida como uma música gravada para fins comerciais e mais

acessível aos ouvidos do público em geral. No texto “The Sounds of Commerce”, Jeff Smith fala que mesmo com esse gênero musical tão presente na cinematografia mundial, muitos críticos enfatizam que a música pop só é capaz de criar definições, sem conseguir representar sentimentos de personagens ou tensão dramática. Fato que não percebemos em nossa análise, pois estamos diante do uso das músicas como alto fator narrativo, que reforçam e acrescentam a carga dramática na narrativa e ainda auxiliam na melhor compreensão da psicologia da personagem. Smith ainda complementa que o uso da música popular nos filmes integra a mesma à narrativa e à ação, movendo o som de um papel de subordinação a posição de equivalência com a imagem. Exemplificado claramente na nossa exposição.

Um último caso da presença da música no filme está nos créditos finais. Essa sim composta pelo DJ Dolores, chamada *Setúbal*, mas não é original para o filme. Os elementos rítmicos e instrumentais fazem parte da linguagem cultural do filme e pensando na atmosfera dramática das sequências, é uma música com características de tensão e de suspense – condizentes com a narrativa. Como fato curioso, essa música foi composta para outro filme do diretor Kleber Mendonça Filho, intitulado *Enjaulado* (1997). Sendo assim, observamos que não há música composta originalmente para o filme.

Durante a pesquisa foi possível perceber que a música do filme se dá através do conjunto de todos os elementos do desenho de som. Como já dito, o diretor não teve interesse em compor uma música de maneira tradicional, mas que os próprios sons concretos estabelecessem essa relação musical. Por isso cada som montado nas sequências contém qualidades que caracterizam uma aproximação com a escuta musical. Muito por conta do pensamento sonoro presente desde a pré-produção e pelo contato direto dos profissionais envolvidos com outros modos de escuta (a *escuta reduzida* por exemplo), que valorizam o reconhecimento de propriedades emotivas, funcionais, expressivas etc. de cada objeto sonoro. Analisemos a primeira sequência do filme:

De início há a presença de trilha musical não-diegética de autoria do francês Serge Gainsbourg, compondo um crescente de instrumentos (a maioria percussiva) em informações rítmicas que nos lembram algo relacionado ao “tribal”. Essa música mantém um pulso-rítmico forte (grave) que marca o andamento musical. Quando há o corte seco dessa sequência para a próxima, tal pulso rítmico se mantém, agora não

composto por um instrumento mas sim pelo som grave do bate-estaca em conjunto com o “pulso sonoro sintetizado” produzido por DJ Dolores. Os sons dos patins e bicicleta passeando pela garagem, junto ao ambiente característico de construção civil ganham destaques. Quando a câmera enquadra as ações no playground do prédio, entram os burburinhos das cuidadoras e das crianças brincando/transitando pelo espaço, compondo com o ruído da serra elétrica e das marteladas em crescente. É possível notar uma dinâmica desses sons, a partir das *escutas reduzida e acusmática*, os diferentes timbres e texturas, o que também nos leva a perceber diferentes alturas, assim como uma música. Alguns timbres mais agudos, outros médios e graves. Dando prosseguimento, ouvimos a entrada de um som diferenciado que não reconhecemos sua fonte na imagem e nem somos capazes de imediato a interpretá-lo. Contudo, ele ganha intensidade e aos poucos notamos ser o efeito “som circular”, uma espécie de motor ligado em rotação, sendo então um efeito sonoro puramente dramático e expressivo para nos dar a sensação de algo em suspensão. Tal som vem em conjunto com o crescente ruído da serra elétrica que a câmera enquadra num zoom-in didático, tomando conta praticamente de toda a imagem sonora. A carga expressiva desse conjunto sonoro nos leva a relacioná-lo a outra função da música, que é conduzir as emoções e interpretações da narrativa, pois são sons que nos causam certo incômodo, até porque colocados em crescente vão nos deixando em estado de muita tensão e apreensão. Assim que estamos tensionados, o desenho sonoro alivia em conjunto com o corte da imagem, numa indicação de silêncio na mudança para uma cena aberta -aérea, enquadrando o trânsito de uma avenida e seus sons característicos.

O som ambiente de construção civil, notado desde o início da sequência, permanece e ganha destaque com diferentes informações. O *signal* do bate-estaca mantém o ritmo da montagem e também é ponto de corte entre os planos. Certos elementos sonoros presentes no som ambiente também são destacados conforme os planos da imagem vão variando – ora plano aberto da rua enquadrando os prédios, com a serra elétrica em crescente, ora um ambiente interno do prédio, um zoom-in de um casal se beijando, com marteladas mais fortes e vozes identificando esse hall entre prédios. Toda essa descrição sonora se dá através do procedimento *acusmático*, pois a montagem da “partitura sonora” se faz fora de quadro, em nenhum momento somos apresentados as fontes sonoras dessa construção civil. Mais uma vez um corte pontuado pelo bate-estaca e a sensação de uma dinâmica silenciosa, que vem a terminar com a batida grave dos carros na esquina. Vale ressaltar a bonita ressonância que os sons do

ambiente possuem, identificando ao espectador o espaço da narrativa. Observamos claramente uma indicação musical para essa sequência, principalmente pela dinâmica apresentada, pelo ritmo evidente marcado pelo pulso grave, e toda a composição de diferentes sons com suas qualidades tipomorfológicas respectivas.

## Considerações finais

Desde cedo somos incentivados a perceber mais a imagem do que o som. E dentro do som (amplamente se falando), a valorizar mais os diálogos e a música do que os ambiente e ruídos. É assim que o cinema clássico constrói os sons de seus filmes e que até hoje pode ser notado, como um modelo a seguir. O cinema norte-americano e o cinema industrial permanecem muito calcados nas distinções claras das camadas de som, por onde a voz mantém seu status onipresente e a música na esfera do narrador guiando as emoções dos espectadores. Tal modelo tem grande influência no cinema brasileiro, pois é compreendido como um padrão correto a ser seguido. A estética dos sons hiper-realistas se volta para a reprodução dos ambientes e ruídos em estúdio, com pouquíssima preocupação com a captação do espaço sonoro cinematográfico. Isso delimita o trabalho com a escuta e reforça a lógica do “agradável e compreensível”.

*O som ao redor* assume de modo estético e narrativo a textura advinda da captação do som direto. Os ruídos e ambientes da cidade grande estão presentes cumprindo diversas funções, entre elas a interessante oportunidade das personagens ouvirem o mundo ao seu redor. Todos os elementos do desenho de som participam de um *continuum sonoro* e ganham relevância numa mesma esfera de simbolismos e significados. Com isso o filme se torna audacioso por trazer um outro modo de escuta para o cinema. Essa escuta se contrapõe àquela convencional que estamos habituados.

A construção sonora do filme evidencia os ruídos e os sons fora de quadro que tomam lugar no espaço, sendo a própria cenografia sonora dessa narrativa. Pelo fato da repetição de algumas sonoridades, o ouvinte rapidamente abandona a *escuta causal* e inicia as *escutas reduzida* e *acusmática*, valorizando suas qualidades tomando consciência do som como objeto sonoro.

Assim sendo, o filme não tem o padrão de som influenciado pelo cinema tradicional ou norte-americano, que acaba no mais comum a servir como referência para as produções da “indústria” do cinema nacional. É frequente e até mesmo universal começar a falar de som e de imediato citar os profissionais Walter Murch e Ben Burtt, ou seja, uma tradição de som de outro tipo de cinema. Sem dúvida são grandes profissionais que formaram uma escola sonora mundo afora, com códigos muito próprios de um tipo de linguagem cinematográfica. Porém estamos tratando de uma forma de construção diferente de som no cinema, o que fica muito reduzido se falarmos

que ele é ruim ou mal realizado. Nesse caso, o uso do som no filme tem que ser levado em conta por sua prática e sua possibilidade, ao invés de delimitar seus supostos deveres e desvantagens.

Qualquer outra relação entre som e imagem, que não a de reiteração, acaba sendo taxada como um erro que deve ser consertado. A questão é que ruídos e texturas desconstroem, embaralham os sentidos e as funções imediatas e consolidadas pelo hábito, contrapondo os modelos da representação clássica. Esse tipo de filme não mantém somente “relações” com o desenho sonoro (a voz, a música, os ruídos, os ambientes), mas incorporam à imagem as dinâmicas significantes próprias do som.

Às imagens e aos estímulos sonoros que nos atravessam a cada instante, adicionamos nossa memória de experiências passadas e intuições anteriores, o que impede a existência de uma percepção pura de fato (do momento em que nos inserimos) e indica nossa influência direta na construção do sentido de tudo o que nos cerca. Nossas percepções estão muito mais voltadas ao que nos interessa do que propriamente ao conjunto das imagens como um todo. Seleccionamos e significamos tudo o tempo todo, pois somos dependentes da comunicação em nosso dia-a-dia. Precisamos interagir com seres ou objetos para que nos sintamos como parte de um todo. O problema, porém, encontra-se na busca desenfreada por significar, que pode nos conduzir a encontrar um sentido antes mesmo que a comunicação se dê por completo. Isso nos leva a limitar as possibilidades de comunicação a um restrito grupo encerrado por nossos interesses, o que acaba por nos impedir de perceber algo diferente do que estamos acostumados, assim como ampliar nossa capacidade de significação. Acabamos nos satisfazendo com o que já era por nós conhecido, quando, na verdade, o conteúdo da comunicação poderia ter nos apontado para inúmeras outras direções. (CARVALHO, 2009, p.51)

Talvez seja preferível escutar ambientes com texturas preenchidas e ruídos intensos do que ser aprisionado por uma estética organizada, limpa e perfeita dos sons que nada transformam a narrativa fílmica e não criam diferentes condições “ativas” de escuta no espectador. O controle demasiado do desenho de som não demonstra como o mundo é na realidade, caótico, opressor, violento em pequenos inconvenientes. Dessa forma, tendemos à estabilidade, à anestesia das potências da vida e criação, a desabilitar a capacidade sensível de aprender a realidade sonora como um campo de forças em constante desequilíbrio, crise e tensão. Também não pensemos que o ruído em si é o futuro da nossa escuta, ou que possa ser portador de toda a potência do sonoro, mas é um dado que necessita de mais reflexão, abertura e diálogos.

O filme traz outro modo de escuta que ativa a atenção do espectador

movimentando-o à reflexão, mais do que isso o filme vem propor uma quebra nas representações já estabelecidas. Dessa forma a narrativa sonora no cinema brasileiro contemporâneo se desconstrói e cria novos contextos de mundo, renovando sua concepção, na escuta e na prática. Entretanto será que o filme e supostamente o diretor tinham essa real noção de construir um som diferente que impactasse a convencional escuta diante o complexo sonoro? Essa é uma hipótese que a pesquisa traz para justamente refletir junto com outros filmes, teóricos e profissionais de som no cinema, mas que não tem o objetivo de colocar um ponto final.

Nicolas Hallet (técnico de som do filme) demonstra o interesse pelo trabalho experimental do som e nos afirma que em Pernambuco os filmes tem liberdade, não possuem um esquema traçado podendo assim reinventar os caminhos. Kleber já havia ouvido o trabalho de Nicolas e Simone e assim entendera o processo de concepção sonora dos profissionais, as escolhas estéticas e os usos de diferentes microfones (para além dos microfones de lapela e dos microfones direcionais). O diretor em entrevista cita que atualmente o aspecto sonoro é o diferencial nos filmes que possuem imagens tão semelhantes. Sendo assim, podemos perceber um diretor antenado em distintas áreas cinematográficas, podendo conferir em seu processo criativo grande pensamento para a potência do som. E sem esquecer que o mesmo está inserido nesse contexto de liberdade do cinema pernambucano, apto a reinventar o cinema indo em outro patamar do sentido e compreensão até então produzida e consumida. Nicolas ainda completa que o som do filme foi muito pensado e não por acaso, pois Kleber sabia o que ele queria. Chegava até a tomar a frente, como pedir para cortar a cena por conta de um som indesejado. Nicolas e Simone comentam as diferenças entre os diretores: uns que não sabem de som e não querem saber, achando que tudo se resolve na pós. Outros que não sabem, mas que confiam no som e confiam no trabalho dos técnicos dando suporte e liberdade. E outros que tem total noção, inclusive de termos de produção e pós-produção.

O que nos deixa intrigado é que desde o começo da pesquisa e das análises do filme, a impressão era de que existia uma única concepção estética sonora muito segura e pré-estabelecida através de um profissional de som que tudo planejou. Mas que conforme entramos nos processos de criação e demais reflexões sobre o filme, tal ideia não se sustentou e rapidamente se anulou. O som do filme foi se formando durante as etapas, muita coisa no decorrer da montagem de imagem e posteriormente conforme a passagem por diferentes profissionais de som envolvidos. Inclusive um dado relevante é

que o pouquíssimo tempo de pós-produção para o desenho de som acarretou parte do estilo daquilo que escutamos na sala de cinema. Catarina Apolônio (editora de som) e Gera Vieira (mixador) foram enfáticos ao afirmar que o som do filme necessitava de mais tempo para poder ser trabalhado em detalhes que engrandeceriam ainda mais o sentido filmico. E assim reforço a tríade fundamental entre a ‘produção – técnica – estética’ filmica: a escolha estética de microfones geraram uma técnica de captação do som direto, que posteriormente foi trabalhada na melhor construção narrativa do filme. A escolha técnica dos microfones de captação mais aberta gerou uma estética do som do filme que necessitava de mais tempo para poder ser melhor aproveitada em seu máximo potencial. E que devido o tempo altamente corrido para a finalização do filme, fez com que a produção intervisse na técnica da pós-produção gerando assim a estética do filme que apreciamos e refletimos no cinema.

E se houvesse mais tempo? O som do filme teria essa potencialidade de colocar o espectador em outra postura de escuta? Acabei por também fazer essas perguntas a Gera Vieira, questionando-o se tivessem mais tempo o som direto poderia ser retirado para fazer dublagens ou mesmo seguir os padrões da indústria na pós-produção. Contudo ele responde que se o filme tivesse mais tempo o mesmo ficaria ainda melhor, pois o diretor sabia muito bem sobre o desenho de som e seu devido impacto. Ficar perguntando “e se...” é estar aprisionado em idealizações, pois o filme será o que tiver que ser com diretor e equipe técnica trabalhando para o melhor. Para isso, usar das ferramentas para imprimir a melhor recepção, com a concepção criativa de cada profissional. O som poderia melhorar, mas a estética sonora continuaria presente.

Dessa forma ainda me pergunto, é tão crucial manter o controle de tudo? Interpreto que *O som ao redor* acaba por responder, visto que estar aberto as condições de tantos momentos é extremamente significativo para poder compor as distintas narrativas do filme. O que fica evidente é que são os diretores com suas bagagens culturais e principalmente o modo que se relacionam com o som – numa espécie de educação sonora dos sentidos – que fazem com que os sons de seus filmes sejam audaciosos e mais expressivos.

**BIBLIOGRAFIA**

AGUIAR, José de; BEZERRA, Júlio; PESSANHA, Marina (org.). Catálogo da mostra “O novo cinema Pernambuco”. Conde de Irajá Produções. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 2014.

ALTMAN, Rick (org.). *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Idérica, 1990.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Um percurso. Cinema em Pernambuco dos primeiros tempos aos anos 1970*. In: *O novo cinema Pernambucano*. Rio de Janeiro: 2014.

CAPELLER, Ivan. *Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo*. In: *O som no cinema*. Rio de Janeiro: 2008.

CARVALHO, Andreson. *A percepção sonora no cinema: ver com os ouvidos, ouvir com os outros sentidos*. Dissertação de Mestrado. Niterói/RJ: Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal Fluminense, 2009. Disponível em: [http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=3723](http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3723). Acesso em 23 fev. 2015.

CASTRO MARTINS, Guilherme de. *Cinema Silencioso e Escuta Cega*. In: *Revista Livre de Cinema*: São Paulo, 2015

CHION, Michel. *El sonido*. Barcelona: Paidós, 1999.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Revista Filme Cultura - “Não ensino ‘O som no cinema’, mas ‘A Áudio-Visão’. São as relações que importam”. Rio de Janeiro: Edição 58, 2013.

\_\_\_\_\_. Film, a Sound Art. New York: Columbia University Press, 2009.

\_\_\_\_\_. La audiovisión – Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.

CLAIR, René. The art of Sound. 1929. Disponível em [https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST\\_113/Filmst113\\_ExFilm\\_Theory/Art\\_of\\_Sound\\_Clair\\_1929.pdf](https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_113/Filmst113_ExFilm_Theory/Art_of_Sound_Clair_1929.pdf). Acessado em: 26 de Junho de 2014 às 14h30.

COSTA, Fernando Morais da. O som no cinema brasileiro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos? In: Logos 32 Comunicação e Audiovisual, ano 17, número 01, 2010.

COUTO, José Geraldo. A antena e a raiz. Cinema Pernambucano Contemporâneo. In: O novo cinema Pernambucano. Rio de Janeiro: 2014.

DELEUZE, Gilles. A Imagem-Tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EISENSTEIN, Serguei; PUDOVKIN, Vsevolod; ALEXANDROV, Grigori. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, Serguei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ESSLIN, Martin. Uma anatomia do drama. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FANO, Michel. Vers une dialectique du film sonore. Cahiers du Cinéma: Paris, Número 152, fevereiro.1964.

FERREIRA, Marina Mapurunga de Miranda. Culinária sonora: uma análise da construção sonora d'O Grivo em cinco "micro-dramas da forma" de Cao Guimarães. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.

\_\_\_\_\_. O Grivo: experimentando sons. In: Catálogo Mostra Sonoridade Cinema, SERFATY, Jo e FARKAS, Guilherme (org.): Rio de Janeiro, 2015.

FILHO, Kleber Mendonça. Roteiro: O som ao redor - Revisão 8. 7 de julho de 2010.

\_\_\_\_\_. Os personagens não baixam a cabeça. Entrevista concedida a Marcelo Miranda. Jornal Estado de Minas, Caderno Cultura, 13 de janeiro de 2013, p.4.

FLORES, Virginia. A escuta fílmica: uma atitude estética. Artigo publicado parte integrante da dissertação de mestrado “O cinema: uma arte sonora”. Rio de Janeiro: Escola de música da UFRJ, 2006.

\_\_\_\_\_. Impressões sobre o som e o cinema brasileiro. In: Catálogo Mostra Sonoridade Cinema, SERFATY, Jo e FARKAS, Guilherme (org.): Rio de Janeiro, 2015.

\_\_\_\_\_. O cinema: uma arte sonora. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

\_\_\_\_\_. O cinema: uma arte sonora. São Paulo: Annablume, 2013.

FLUECKINGER, Barbara. USO: The Unidentified sound object. In: O som no cinema. Rio de Janeiro: 2008.

GORBMAN, Claudia. Unheard Melodies: narrative film music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

KASSABIAN, Anahid. Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music. New York/London: Routledge, 2001.

LIMA, Cristiane da Silveira; MIGLIANO, Milene. Medo e experiência urbana: breve análise do filme O som ao redor. In: Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, 2013. Disponível em: <http://www.socine.org.br/Rebeca/pdf/l8.pdf>

MENA, Fernanda. No quintal de Kleber Mendonça Filho. Matéria Jornal Folha de São Paulo, 17/02/2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1231445-no-quintal-de-kleber-mendonca-filho.shtml>. (Acessado em 09 de setembro de 2015)

MIRANDA, Suzana Reck. Música, Cinema e a constituição do campo teórico. Revista do programa de Pós-Graduação em Comunicação (Contracampo) – Universidade Federal Fluminense. Niterói. n.º23, dezembro de 2011.

MUNHOZ, Marcelo e URBAN, Rafael (org.). Oficina sobre Som e Narrativa, Lucrecia Martel. In: Conversas sobre uma ficção viva. Curitiba: Imagens da Terra, Ed. 2013. Disponível em: [https://issuu.com/tambormultiartes/docs/livro\\_web/140?e=5703411/6761401](https://issuu.com/tambormultiartes/docs/livro_web/140?e=5703411/6761401) (acessado em 15/01/16)

OBICI, Giuliano. Condição da escuta – Mídias e Territórios Sonoros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OLIVEIRA, Bernardo. Arte e Devir, Arte do Devir. In: Catálogo Mostra Sonoridade Cinema, SERFATY, Jo e FARKAS, Guilherme (org.): Rio de Janeiro, 2015.

PARENTE, André. Narrativa e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

PINTON, Nelson Filho. A Trilogia da Morte de Gus van Sant: sons, conceitos e paisagens sonoras. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Mídias, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.

RABELLO, Ivone Daré. O som ao redor: sem futuro, só revanche? Novos estudos – CEBRAP no.101, São Paulo. Jan/Mar. 2015. Acessado em 04/03/2016 - [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002015000100157](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000100157)

RODRÍGUEZ, Ángel. A dimensão sonora da linguagem audiovisual. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

SACKS, Oliver. Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHAFER, Murray. A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado mais negligenciado do nosso ambiente – a paisagem sonora. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

SCHAEFFER, Pierre. Traité des objets musicaux. Paris: Editions du Seuil, 1966.

SEMANA ABC 2013. Mesa: Pensamento Sonoro no Cinema Brasileiro Contemporâneo. Participantes: Kleber Mendonça Filho, Carlos Alberto Mattos e Ricardo Reis “Chuí”. Mediação: Bernardo Marquez. Disponível em: [www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=TVXUcRE4ZpM](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=TVXUcRE4ZpM) (acessado em 24 de fevereiro de 2016)

SEMANA ABC 2014. Mesa: A sonoridade dos filmes brasileiros atuais. Participantes: Virgínia Flores, Eduardo Santos Mendes e Fernando Henna. Mediação: Luiz Adelmo Manzano. Disponível em: <http://www.abcine.org.br/semana-abc/?id=1370&/semana-abc-2014> - <https://www.youtube.com/watch?v=kSGbh9UqqPc> (acessado em 23 de fevereiro de 2016)

SERFATY, Jo e FARKAS, Guilherme (org.). Sonoridade Cinema. Rio de Janeiro: Catálogo Mostra Sonoridade Cinema, Caixa Cultural. 2015.

SILVA, Lilian Campesato C. da. Arte Sonora: uma metamorfose das musas. Dissertação de mestrado apresentada a Escola de Comunicação e Artes de São Paulo. São Paulo, 2007.

SMITH, Jeff. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press, 1998.

SONNENSCHEN, David. *Sound design: the expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. California: Michael Wise, 2001.

SUASSUNA, Marina. O som no papel de protagonista. *Revista Continente*. Publicado em 04 de janeiro de 2013. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/46-%20cinema/7852-o-som-como-protagonista.html>. Acessado em 27 de agosto de 2013.

THOREAU, Henry David. *Walden*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

VAZ, Felipe Fessler. *Elementos da arte sonora*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

**FILMOGRAFIA**

- A Clave dos Pregões (2015). Dir. Pablo Nóbrega – Pernambuco – Brasil.
- Amor, Plástico e Barulho (2013). Dir. Renata Pinheiro – Pernambuco – Brasil.
- Avanti popolo (2012). Dir. Michael Wahrmann – São Paulo – Brasil.
- Avenida Brasília Formosa (2010). Dir. Gabriel Mascaro – Pernambuco – Brasil.
- Boa Sorte, Meu Amor (2012). Dir. Daniel Aragão – Pernambuco – Brasil.
- Cidade de Deus (2002). Dir. Fernando Meirelles, Kátia Lund – Rio de Janeiro – Brasil.
- Eles Voltam (2012). Dir. Marcelo Lordello – Pernambuco – Brasil.
- Era uma vez Eu, Verônica. (2012). Dir. Marcelo Gomes – Pernambuco – Brasil.
- Home (2008). Dir. Ursula Meier – França.
- Muro (2008). Dir. Tião – Pernambuco – Brasil.
- O Abismo Prateado (2011). Dir. Karim Aïnouz – Rio de Janeiro – Brasil.
- O Lobo atrás da Porta (2013). Dir. Fernando Coimbra – São Paulo/Rio de Janeiro -  
Brasil.
- Riocorrente (2013). Dir. Paulo Sacramento – São Paulo – Brasil.
- Transeunte (2010). Dir. Eryk Rocha – Rio de Janeiro – Brasil.
- Tropa de Elite (2007). Dir. José Padilha – Rio de Janeiro – Brasil.
- Ventos de Agosto (2014). Dir. Gabriel Mascaro – Pernambuco – Brasil.

**Filmes dirigidos por Kleber Mendonça Filho:**

Paz a essa casa (1994, Pernambuco – Brasil).

A bola do jogo (1995, Pernambuco – Brasil).

Chaveiro (1996, Pernambuco – Brasil).

Enjaulado (1997, Pernambuco – Brasil).

A menina do algodão (2003, Pernambuco – Brasil).

Vinil Verde (2004, Pernambuco – Brasil).

Eletrodoméstica (2005, Pernambuco – Brasil).

Noite de sexta, manhã de sábado (2006, Pernambuco – Brasil).

Luz industrial mágica (2008, Pernambuco – Brasil).

Recife Frio (2009, Pernambuco – Brasil).

O som ao redor (2012, Pernambuco – Brasil).