

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA MEDIAÇÕES E REPRESENTAÇÕES CULTURAIS E
POLÍTICAS

**A BAIXA FIDELIDADE COMO OPACIDADE NO SOM DE CINEMA: O
EXEMPLO DO NOVO CICLO DE PERNAMBUCO**

IGOR ARAÚJO PORTO

Porto Alegre
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA MEDIAÇÕES E REPRESENTAÇÕES CULTURAIS E
POLÍTICAS

**A BAIXA FIDELIDADE COMO OPACIDADE NO SOM DE CINEMA: O
EXEMPLO DO NOVO CICLO DE PERNAMBUCO**

IGOR ARAÚJO PORTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, linha de pesquisa Mediações e Representações Culturais e Políticas, como requisito parcial à obtenção de grau de mestre em Comunicação.

Orientação da Prof.^aDr.^a Miriam de Souza Rossini.

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Porto, Igora Araújo
A baixa fidelidade como opacidade no som de cinema:
o exemplo do novo ciclo de Pernambuco / Igora Araújo
Porto. -- 2019.
127 f.
Orientador: Miriam de Souza Rossini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação
e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Som no cinema . 2. Cinema Pernambucano. 3.
Opacidade. I. Rossini, Miriam de Souza, orient. II.
Titulo.

IGOR ARAÚJO PORTO

**A BAIXA FIDELIDADE COMO OPACIDADE NO SOM DE CINEMA: O
EXEMPLO DO NOVO CICLO DE PERNAMBUCO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, linha de pesquisa Mediações e Representações Culturais e Políticas, como requisito parcial à obtenção de grau de mestre em Comunicação, sob orientação da Prof.^a. Dr.^a. Miriam de Souza Rossini.

Aprovado pela Banca Examinadora em de de 2019.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^aDr.^a Miriam de Souza Rossini - UFRGS

Orientadora

Prof. Dr. José Cláudio S. Castanheira – UFSC

Examinador

Prof. Dr. Marcelo Bergamin Conter – IFRS

Examinador

Prof.^aDr.^a Cassilda Golin Costa – UFRGS

Examinadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Miriam de Souza Rossini, por topar o desafio e por sempre incentivar o debate em todas as instâncias em que convivemos nestes dois anos.

À minha família, Aladya, Sabino e Tainah, por todo apoio.

Aos amigos do PPGCOM pela ajuda nos últimos dois anos. Em especial, aos colegas do Laboratório de Orientação e do Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais (PROAv-UFRGS), onde esta pesquisa foi gestada.

Aos professores que integraram a banca de qualificação, José Cláudio Castanheira e Marcelo Bergamin Conter, pelas críticas e comentários muito bem-vindos. À professora Cida Golin e à professora Ana Claudia Gruszinsky por terem aceitado fazer parte da banca de defesa.

A todos os amigos que me ouviram reclamar sem fim que eu tinha um trabalho para terminar.

À Iami Gerbase, longe ou perto.

A todos que defendem a educação e a ciência em nosso país.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

RESUMO

Partindo de dois conceitos de R. Murray Schafer (2001), de paisagem sonora e baixa fidelidade, o trabalho propõe uma aproximação das ideias do autor com os campos dos estudos de som e da teoria do cinema. Para tal, traçamos a definição de paisagem sonora em Schafer, ressaltando o aspecto interdisciplinar do conceito. Depois pensamos como a noção de baixa fidelidade, afastada de seu uso no senso comum e qualificada pela discussão do termo em Sterne (2003) e Lastra (2000), pode ser aplicada no campo da comunicação e, mais especificamente, do cinema. A partir da revisão bibliográfica sugerimos efeitos de baixa fidelidade que podem ser encontrados no cinema contemporâneo, tais quais: o uso maior do fora de campo e dos ruídos, a ausência de perspectiva através do som e a subversão da hierarquia de pistas. E, por fim, tentamos entender como estes efeitos podem contribuir para uma opacidade do dispositivo, assim como pensada por Xavier (2012). No trabalho, esta revisão teórica é pontuada pelos exemplos estéticos observáveis em quatro filmes do chamado Novo Ciclo de Cinema Pernambucano que se utilizem das possibilidades conferidas por novas tecnologias de captação, edição e exibição de som para o cinema. Será feita, então, uma análise em algumas cenas destes filmes cujo trabalho sonoro ajuda a exemplificar a aproximação que se quer fazer entre os conceitos de Schafer, os estudos de som e o campo do cinema. Os filmes analisados são: *Avenida Brasília Formosa* (2010, Gabriel Mascaro), *O som ao redor* (2013, Kleber Mendonça Filho), *Ventos de Agosto* (2014, Gabriel Mascaro) e *Eles voltam* (2014, Marcelo Lordello). Buscamos entender o *lo-fi* como esse estilo que desvia dos códigos de “som bom” no cinema e ressaltar a importância de olhar para estes filmes, no que eles possuem de particular em termos de trilha sonora e para as relações que estes estabelecem com a tradição estética local de Pernambuco.

Palavras-chave: baixa fidelidade; opacidade; paisagem sonora; som no cinema; cinema pernambucano

ABSTRACT

Considering two concepts of R. Murray Schafer (2001) of soundscape and low fidelity (*lo-fi*), the present work aims to approach the author's ideas to the area of sound studies and film theory. With this purpose, we traced the definition of soundscape in Schafer, emphasizing the interdisciplinary aspect of the concept. After that, we pondered how this notion of *lo-fi*, detached from its common sense and qualified by the discussion of the term in Sterne (2003) and Lastra (2000) can be applied in the area of communication, and especially, of cinema. Through literature review we suggested *lo-fi* effects to be observed in contemporary cinema, such as: a greater use of the off screen sounds and noise, a lack of perspective through the sound and the subversion of track hierarchy. Finally, we tried to understand how these effects can contribute to an opacity of device, as proposed by Xavier (2012). In the text, this theoretical approach will be guided by aesthetical examples observable in four films of the so called Novo Ciclo de Cinema Pernambucano, which utilizes the possibilities opened by new technologies of sound recording, edition and display for film. Thus an analysis of selected scenes from these movies all of which have a soundtrack capable of justifying the approach between Schafer, sound studies and film theory. The films analyzed are: *Avenida Brasília Formosa* (2010, Gabriel Mascaro), *O som ao redor* (2013, Kleber Mendonça Filho), *Ventos de Agosto* (2014, Gabriel Mascaro) e *Eles voltam* (2014, Marcelo Lordello). We attempted to understand *lo-fi* as this style that deviates from the idea "good sound" in motion pictures and to emphasize the importance of looking to these movies in their soundtrack peculiarities and to the relations they establish with Pernambuco's local aesthetic traditions.

Keywords: soundscape; opacity; low fidelity; film sound; cinema pernambucano

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1a a 1d Reação de Bia ao latido do cachorro | 62 |
| Figura 2 Microfonista entrevista pescador em Ventos de Agosto | 68 |
| Figura 3 Panorâmica na cena inicial de Eles voltam | 71 |
| Figura 4. Moto passa na frente da câmera em Eles voltam | 72 |
| Figura 5 Gesto de Sofia faz com que música extradiegética cesse | 93 |
| Figura 6a e 6b. Sofia e João reagem aos passos no engenho..... | 93 |
| Figura 7. Microfonista direciona o equipamento para o interior da casa | 99 |
| Figura 8a e 8b. Vídeo de inscrição para o reality show e Fábio dando instruções..... | 102 |
| Figura 9. Fábio assiste à fita VHS | 104 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|----|
| Quadro 1: cenas pré-selecionadas para análise..... | 59 |
| Quadro 2: cenas pré-selecionadas para análise sobre montagem..... | 91 |
| Quadro 3: cenas pré-selecionadas para análise sobre a presença de aparelhos..... | 92 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1. INTRODUÇÃO | 1 |
| 1.1 Por que estes filmes? | 8 |
| 1.2 O que tem sido falado sobre estes filmes?..... | 12 |
| 1.3 Problema de pesquisa e objetivos..... | 18 |
| 1.4 Apontamentos metodológicos e organização da dissertação | 19 |
| 2. PAISAGENS NO CINEMA | 24 |
| 2.1 As paisagens sonoras | 24 |
| 2.2 O Nordeste como paisagem..... | 30 |
| 2.3 Paisagens sonoras no Novo ciclo | 38 |
| 3. A BAIXA FIDELIDADE COMO PAISAGEM | 41 |
| 3.1 <i>Lo-fi/Hi-fi</i> | 41 |
| 3.1.2 O problema do conceito de fidelidade..... | 43 |
| 3.1.3 Fidelidade x definição | 46 |
| 3.2 Efeitos de baixa fidelidade no som de cinema | 47 |
| 3.3 É possível falar em uma tendência ao <i>lo-fi</i> nos filmes do nosso <i>corpus</i> ? | 57 |
| 3.3.1 Figura e fundo..... | 60 |
| 4 O LO-FI COMO OPACIDADE DO DISPOSITIVO | 74 |
| 4.1 Posturas com relação ao real | 74 |
| 4.2 Transparência sonora | 79 |
| 4.2 Opacidade Sonora..... | 83 |
| 4.4 <i>Lo-fi</i> como opacidade no Novo ciclo | 87 |
| 4.4.1 A montagem como desvelamento do processo..... | 91 |
| 4.4.2 A presença dos aparelhos..... | 98 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 107 |
| 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 112 |

1. INTRODUÇÃO

O tema central deste trabalho é o estudo dos ambientes construídos através da trilha sonora em produções que fazem uso do que chamaremos, a partir de Schafer (2001), de paisagens sonoras de baixa fidelidade. O trabalho parte do pressuposto de que há uma contra tendência estética que se opõe ao desenvolvimento recente nas tecnologias de captação, edição e exibição de som no cinema. O barateamento das tecnologias de produção, a popularização do *surround* e a edição digital são exemplos de fatores que têm criado uma demanda por mais silêncio¹, uma tendência a uma espacialização realista na montagem dos filmes e por uma ideia de apagamento dos processos envolvidos na captação de som. Neste caso, interessa-nos a contracorrente que, usando estas tecnologias, busca povoar os filmes com uma quantidade maior de ruído, pela ausência de uma perspectiva² e dinâmicas sonoras. Após um mapeamento das referências bibliográficas que dão conta desses fenômenos relacionados à evolução tecnológica, chegamos à conclusão de que a cinematografia brasileira em que essa tendência se observa mais regularmente é no cinema pernambucano contemporâneo. Desta maneira nosso *corpus* de pesquisa pode ser pensado assim: os filmes do cinema pernambucano contemporâneo que utilizam as paisagens sonoras de baixa fidelidade como recurso estético de/para produção de opacidade. Buscamos a ideia de regime de opacidade de Xavier (2012) para pensar possíveis atravessamentos deste recurso com o estudo das mídias, a importância do desenho sonoro e a questão da materialidade fílmica através do som. Dentro desta delimitação ficamos com quatro filmes: *Avenida Brasília Formosa* (2010, Gabriel Mascaro), *O som ao redor* (2013, Kleber Mendonça Filho), *Eles voltam* (2014, Marcelo Lordello) e *Ventos de agosto* (2014, Gabriel Mascaro).

Do ponto de vista teórico, precisamos primeiramente lembrar que ao som sempre foi delegada uma importância secundária nos estudos de cinema. Rick Altman vai falar

¹ Costa (2010), baseando-se em Chion, argumenta que o espalhamento das caixas de som pela sala de projeção instigado pelo sistema *surround* acaba por criar uma sensação de vazio “já que esses espaços não podem ser preenchidos todas o tempo todo” (2010, p. 102). Dessa maneira, em grande medida a edição de som já vem se especializando em lidar com esses novos espaços de silêncio.

² Por perspectiva, entendemos um mecanismo de representação de profundidade na imagem desenvolvidos ao longo da história da arte para simular maior realidade. Lastra chama atenção para o fato de que na imagem visual isto se dá por uma série de recursos como ponto de vista, ponto de fuga, tipos de lentes (na fotografia). Para o autor, o som no cinema *mainstream* se apropriou desta linguagem e tentou criar mecanismos similares para sugerir uma profundidade, no que ele chamou de “perspectiva sonora” (LASTRA, 2000, p. 143).

das quatro falácias³ em torno do som de cinema: “Toda teoria deveria lidar com a questão do som. Na prática, não é isso que acontece” (ALTMAN, 2012, p. 35, *tradução nossa*). E até mesmo na prática, ou seja, durante as gravações e a edição dos filmes, o som muitas vezes é subestimado. É neste sentido também que Costa fala na “importância indeferida” concedida ao som no cinema brasileiro que é tanto teórica, por parte de quem escreve sobre cinema, quanto prática, por parte da indústria cinematográfica nacional que durante muito tempo não se preocupou em formar profissionais com conhecimento para operar os equipamentos de captação (COSTA, 2006, p. 17)

A situação piora bastante quando falamos do desenho sonoro. Embora muitos estudos sejam feitos sobre a música e sobre os diálogos no cinema (CARREIRO; ALVIM, 2016), historicamente pouca atenção tem sido dedicada aos sons de fundo e aos ambientes construídos por estes. Somente agora esta questão volta a ser central (exemplo são os vários trabalhos que abordam o desenho sonoro nos últimos anos como, por exemplo: COSTA, 2010; FLÔRES, 2015; CASTANHEIRA, 2016; BORTOLIN, 2016). Isto pode se dar por conta de recentes desenvolvimentos tecnológicos, que permite ter mais acesso a diferentes microfones, que podem captar mais detalhes, por parte da produção, e exibir em multicanal, por parte das salas de cinema, mesmo com baixo orçamento. Ou porque simplesmente estamos assistindo ao fim de um processo de transição ao multicanal. Se tomarmos o caso brasileiro, por exemplo, apesar de já termos acesso à exibição em mais de dois canais desde os anos 70, apenas vinte anos depois, há uma maior adesão ao equipamento por parte dos exibidores, soma-se a isso a difusão dos equipamentos *home theater* (COSTA, 2006, p. 212), que forçam os cineastas a pensarem em distribuir o som em canais. Costa reforça que uma das consequências estéticas deste processo é o aumento dos ruídos ou dos sons ambientes nos filmes: “Nenhum outro elemento sonoro ganhou

³ Altman vai falar em quatro truísmos e meio que vão definir uma história da teoria do cinema baseada exclusivamente na imagem, a saber: a falácia histórica, de que a imagem é mais importante por ter surgido antes; a falácia ontológica, que define que o cinema sem som ainda é cinema, enquanto o contrário não seria verdadeiro; a falácia reprodutiva, que procura resumir o som pelo ato de reproduzi-lo, e não pelas escolhas feitas em torno da representação de um som; e a falácia nominalista, que coloca a generalização nos estudos de som como impossível, dadas as diferentes condições de escuta às quais somos submetidos. Um último tópico diria respeito à indexicalidade, isto é, a crença de que o cinema é uma arte que reserva uma persistência do mundo real e que por isso seria mais próxima da realidade em comparação à escrita (icônica) ou a pintura (simbólica). O som, apesar de ser confundido muitas vezes com o real no senso comum, parece aos críticos muito menos indexical em um primeiro momento, dada a quantidade de processos envolvidos na gravação e edição. O cinema, portanto, seria uma arte indexical, o som de cinema não. O autor chama a esta última de meia falácia, pois ela é por um lado correta por outro lado talvez os estudos de cinema deveriam não mais definir seu objeto como desta maneira já que “tratar o cinema como *écriture* há muitos anos atrás era radical, hoje a própria tecnologia está tornando a metáfora em verdade” (ALTMAN, 2012, p. 45, *tradução nossa*).

mais espaço com essa forma de construir o som de um filme que os ruídos” (COSTA, 2010, p. 100). Do ponto de vista da gravação, Ikeda (2012) ressalta o quanto o preço de mercado destes caiu nos últimos anos⁴. E, por fim, a edição digital facilitou o trabalho com muitos canais, o que antes era custoso e exigia um nível alto de especialização, hoje é mais simples e permite que diversos efeitos sejam aplicados.

Costa aponta em sua tese para os três principais efeitos da adoção gradual dos gravadores e editores digitais que acontece entre os anos 1990 e a segunda metade dos anos 2000. O primeiro seria a possibilidade de gravar externas em muitos canais no som direto. A técnica, já utilizada na música há bastante tempo, foi adaptada progressivamente para o cinema⁵, ganha equipamentos direcionados ao audiovisual como o CANTAR-X da Aaton (2004) (COSTA, 2006, p. 209). Precisamos ressaltar aqui que a mudança que acontece não supõe que estes sons vão ser montados no filme sem edição ou sem processamento, ainda assim o que decorre desse desdobramento é que se gera uma nova dinâmica na captação de sons que permite ambientes com mais detalhes:

A gravação em mais pistas amplia as possibilidades do som direto cobrir com detalhamento maior situações complexas, como, por exemplo, grupos grandes de personagens falando, agora cada um com seu microfone exclusivo, gravação direta de música, etc (*Idem*).

O segundo seria a eliminação do ruído de transição de um formato a outro ou simplesmente decorrente de desgaste durante o processo de edição físico: "Não se perde informação nem se gera ruído durante a transcrição de gravação digital para a plataforma em que os sons serão editados" (COSTA, 2006, p. 270). Além disso, a maior parte dos softwares de edição possui bons filtros de edição de ruídos, o que possibilita que o diretor de som trabalhe menos com os sons acidentais, e mais com os deliberados.

Por fim, e talvez mais importante, seria o processo de edição não-linear e a possibilidade de se abrir inúmeras pistas de som. Além de facilitar a sincronização e inserção de elementos sonoros, é preciso notar que na edição digital o técnico tem maior noção do resultado final: “Na moviola, o editor era obrigado a lidar com duas pistas sonoras, isso significa que não havia, durante a edição, possibilidade de ouvir o som do filme por inteiro” (COSTA, 2006, p. 210). Tudo isso para dizer que as novas

⁴ Ikeda refere-se a isso como um dos motivos do aumento da produção nos desde 2010: “Essas alternativas estão diretamente relacionadas à difusão da tecnologia digital. A ampla disseminação do digital possibilitou não somente novos paradigmas para a produção de novas obras, mas também, para a difusão das mesmas” (IKEDA, 2012, *documento digital não paginado*).

⁵ Como acontece com o uso do DT 88 da Tascam em *Carandiru* (2002, Hector Babenco).

possibilidades possuem efeitos que não estão ligados muitas vezes ao que era o seu intuito original. Aqui não se trata, então, de olhar para o que as tecnologias e técnicas de fazer cinema geram diretamente, e sim para que tipos de culturas de estética audiovisual surgem a partir destas.

Por conta destes fatores, interessa-nos uma retomada do conceito de paisagem sonora de R. Murray Schafer. O autor, em seu livro dedicado ao estudo das paisagens sonoras, traz à tona uma citação do romance *O jogo das contas de vidro* de Hermann Hesse, para justificar porque olhar para os sons produzidos por uma sociedade é tão importante. O romancista alemão, fazendo referência a uma fonte chinesa, traça uma relação entre a natureza política de um Estado e a arte criada sob sua influência. Parafraçando: a sociedade harmoniosa produz peças calmas, a sociedade caótica geraria uma arte colérica (SCHAFER, 2001, p. 22). Schafer possuía um pensamento de uma ecologia de sons, ou seja, de pensar como melhorar as paisagens sonoras das nossas cidades. Sua proposta não era utilizar este conceito para estudar paisagens esteticamente construídas, porém é importante ressaltar que o autor admite a possibilidade de utilizar sua teoria em um “esforço multidisciplinar” para pensar as paisagens como a do rádio, da música e do cinema:

O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente (SCHAFER, 2001, p. 366)

O uso do termo paisagem, tal como utilizado nas artes plásticas, também pode devolver à construção destes ambientes não só a sua intencionalidade, como a sua relação com uma produção de espaço social. Paisagem sonora, parece-nos, é um termo também mais abrangente para lidar com o conjunto de elementos que compõem o espaço fílmico, já que tanto ruído, sons ambientes, efeitos sonoros, trilha musical, estão contidos no conceito e evitam que a discussão se perca na especificidade de algum destas divisões. Cabe aqui também lembrar as revisões recentes deste conceito que tem sido usado para lidar com objetos estéticos: a paisagem sonora controlada das salas de concerto e cinema em Emily Thompson (2002); na tese de Marcelo Conter (2016), para fazer uma leitura semiótica do *lo-fi* na música; na tese de Luiza Alvim (2011), para o cinema de Bresson; a ideia de paisagem sonora mais ligada a dimensão afetiva em Denilson Lopes (2003) e

Ângela Prysthon (2014a, 2014b, 2015, 2017); a ideia de representação das cidades em Fernando Morais da Costa (2010), entre outros.

De todo modo, o debate sobre como as mudanças nas paisagens sonoras de nossa sociedade impactam na nossa produção estética pode ser encontrado no que se escreveu sobre *O som ao redor* (2013, Kleber Mendonça Filho): “Os ruídos que produzimos (...) revelam quem somos. Aqueles que ouvimos, onde e como vivemos. É nesse plano – no embate entre os dois – que se materializam as contradições sociais de nosso país” (OLIVEIRA, A., 2013, *documento digital não paginado*).

Não é só nesse ponto que é possível achar conexões entre a obra de Schafer e a de Kleber Mendonça Filho. O teórico canadense vai caracterizar as paisagens sonoras urbanas e tecnologicamente mediadas como paisagens de baixa fidelidade, sem diferença entre figura e fundo⁶. Em seu filme, Mendonça Filho lida com um tema banal: a vida de um grupo de moradores de uma quadra de classe média no Recife e suas pequenas tensões cotidianas. Para além do enredo, utiliza o áudio como uma maneira de subverter as expectativas do espectador. Na maioria das cenas, não se consegue distinguir se o som é interno ou externo. Em pelo menos três instâncias, aquelas que podem ser interpretadas como delírios do protagonista, há uma ruptura completa entre imagem sonora⁷ e visual, criando uma sensação surreal. Por fim, é preciso notar que o som de eletrodomésticos, celulares, televisores e outros tipos de aparelhos e telas também participam ativamente das cenas, o que implica texturas diferentes durante o filme.

Nos filmes de Gabriel Mascaro, o som também se coloca como elemento de surpresa. Em *Avenida Brasília Formosa* (2010, Gabriel Mascaro), não só as figuras do bairro que o documentário segue são envolvidas pelo fundo sonoro da vizinhança, como há um jogo com o uso de outros suportes (o VHS e o vídeo digital) por um dos personagens. Em *Ventos de Agosto* (Gabriel Mascaro, 2014), vemos uma comunidade litorânea que vive da extração de coco. A trama se desenvolve a partir da chegada de um meteorologista, interpretado pelo próprio diretor, justamente para gravar os ruídos dos

⁶A separação entre figura e fundo é um conceito elaborado pela psicologia da forma para explicar o mecanismo cognitivo da perspectiva visual. Aqui o tomamos tal como Schafer o concebe: “A figura é vista, enquanto o fundo só existe para dar à figura seu contorno e sua massa. Mas a figura não pode existir sem o fundo; subtraia-se o fundo, e a figura se tornará sem forma inexistente” (SCHAFER, 2001, p. 26).

⁷ Para Deleuze, tanto o que se vê quanto o que se ouve em um filme são caracterizados como imagem isso significa que às dois se reserva o mesmo estatuto de análise, embora possuam elementos de significação diferentes (DELEUZE, 1990, p. 269). Durante o texto, é feita uma leitura diacrônica das relações entre imagens sonoras e visuais. O cinema primeiro, mudo, sendo o da preponderância da visão. No cinema clássico, falado, a submissão do som ao visual. Por fim, o cinema moderno inaugura uma autonomia entre estes dois componentes.

ventos no local. Daí decorre que a película seja povoada pelos sons sem tratamento, ou aparentemente sem tratamento, das captações feitas por este personagem. Mascaro ainda torna a banda sonora de seu filme mais peculiar ao montar a trilha de maneira cíclica, alternando sequências de silêncio quase absoluto que deságuam em picos de barulho com muita intensidade.

O último filme que nos chamou atenção para esta dissertação foi *Eles voltam* (2014, Marcello Lordello). A história segue uma adolescente que é abandonada em uma estrada no interior de Pernambuco, primeiros pelos pais e depois pelo irmão. A intensidade excessiva dos barulhos do tráfego e do vento (quando ela consegue chegar à praia) funciona como uma tônica da instabilidade emocional que a menina vive. O efeito, de maneira geral, nas quatro produções é de achatamento, tanto na indiscernibilidade entre figura e fundo em *O som ao redor* e *Avenida Brasília Formosa*, quanto na granulação dos equipamentos em *Avenida Brasília Formosa* e *Ventos de Agosto*, e nos picos de intensidade de *Ventos de Agosto* e *Eles voltam*.

Dentro desta discussão sobre figura e fundo proposta por Schafer, o teórico vai nos dizer que as paisagens sonoras podem ser de alta ou baixa fidelidade. Alta (*hi-fi*) seria quando possuem uma proporção sinal/ruído positiva, que é típica do campo (ou associada ao campo). Baixa (*lo-fi*), quando há uma proporção sinal/ruído negativa, típica das cidades (pelo menos das grandes cidades). Importante notar que Schafer usa o termo baixa fidelidade de maneira diferente da indústria fonográfica (como um valor tecnológico) e de algumas teorias do cinema (como correspondência ou permanência de um evento “original”). Estas últimas ideias de fidelidade só seriam possíveis se pensarmos que em algum grau uma gravação possa ser menos mediada do que a outra. Não parece ser o caso nem para a música, nem para o cinema. James Lastra, professor da Universidade de Chicago, mostra como o próprio evento “original” já é mediado por diversas condições naturais ou artificiais (como acústica de um estúdio ou sala de concerto). Todo posicionamento e tratamento de um equipamento já é uma mediação, portanto não há como ser mais ou menos fiel ao “original” (LASTRA, 2000, p. 126). Jonathan Sterne, em seu livro *The Audible Past*, que fala sobre as tecnologias de reprodução de som, aborda como o próprio conceito de original só passa a existir depois do advento das tecnologias das tecnologias de reprodução e gravação de som. Ou seja, é porque há uma cópia que se torna relevante discutir as características do original (STERNE, 2003, p. 282).

Schafer aborda a fidelidade de uma maneira muito mais metafórica. O *lo-fi* estaria ali associado muito mais a um excesso de informação (ruído) que dificultaria a

comunicação de um sentido. Entendemos, para os propósitos deste trabalho que a fidelidade se apresenta como um valor ligado a certas práticas estéticas que favoreceriam uma espécie de transparência (sinal acima do ruído). Marcelo Conter sugere o uso do termo definição, ao invés de fidelidade, com o objetivo de imprimir “uma qualidade processual” ao invés de “servir como adjetivo para descrever modos de escuta” (CONTER, 2016, p. 14). Michel Chion faz o caminho inverso, entende definição como aspecto tecnológico em estrito senso, ligado à resolução, quantificável, e fidelidade como esse código estético em um aspecto mais amplo (CHION, 1994, p. 98). Para nós, ambos caminhos são válidos, mas ficaremos com o sentido que Chion dá aos termos, porque permite trabalhar com o conceito de Schafer e abordar a discussão a partir da discussão mais estética. Importante é afastar a fidelidade dessa noção de “evento original” e do caráter estritamente técnico, e entendê-la como um operador desse desvio para o ruído e para a experimentação dentro do cinema sonoro narrativo

A definição de ruído, logicamente, não é dada e prescinde de certos códigos sociais a respeito de quais sons são aceitos em determinados espaços. No caso especificamente do cinema, partilhamos da ideia de Lastra de que não há uma baixa fidelidade de fato (já que a questão do “original” não procede), mas sim, de efeitos de baixa fidelidade que se definem por oposição aos códigos do que é uma “boa representação” (LASTRA, 2000, p. 139). Por exemplo, Lastra cita a tendência do cinema desde seus primórdios a posicionar tanto microfones (durante a captação), quanto os alto-falantes principais (na exibição) de maneira frontal para privilegiar a audição dos diálogos. Seguindo esta lógica, quando cineastas se recusam a seguir estas regras muito difundidas teríamos efeitos de *lo-fi*, (*Idem*, p. 146). Exemplos disso seriam: o excesso de sons no fora de campo, as vozes fora do microfone (ou aparentemente fora), a subversão da hierarquia das pistas (rompendo com a primazia do diálogo). Outro código que Lastra chama a atenção é a adoção de um espaço filmico que no som imita a profundidade de campo na imagem; sons mais distantes do ponto de audição são escutados mais baixo (*Idem*, p. 144). Por fim há uso de ruídos, sons que não podem ser identificados ou facilmente ligados a uma fonte. Há, acreditamos, nos filmes de nosso *corpus*, a criação de paisagens sonoras *lo-fi* através de um jogo com os códigos do som de cinema. Isto é, o uso de determinados efeitos estéticos que, por serem desviantes da estética *mainstream*, podem ser entendidos como baixa fidelidade.

Por fim, um ponto que gostaríamos de problematizar no trabalho é a importância das tecnologias neste processo todo. Há uma tendência a pensar no som no cinema como

algo absolutamente natural e espontâneo, esquecendo-se de como estas imagens sonoras foram produzidas. Essa noção fica mais forte ainda se pensar nas posturas como o iconismo, representado em trabalhos como o de Metz⁸, que enxergam o som no cinema como algo que se assemelha ao real (e, portanto, que é irrelevante se se afasta dele ou não), ou da indexicalidade, presente no trabalho de Altman, já citado nesta introdução. Aumont registra bem isso: “Entre as características às quais o cinema, em sua forma atual, habituou-nos, provavelmente, a reprodução do som é das que parecem mais “naturais” e, talvez por esse motivo, uma das relativamente pouco questionadas pela teoria e pela estética” (AUMONT, 2007, p. 44). Há certa mudança da tecnologia no sentido de reforçar essa impressão. É a isto que Xavier se refere quando fala em um regime de transparência, um apagar constante dos processos envolvidos na produção cinematográfica em busca de uma representação mimética ideal. Propomos aqui olhar para cineastas que buscam o contrário, lembrar sempre para a experiência material de captação e exibição, como no caso do microfonista em *Ventos de Agosto*, ou de exibição, como as imagens em VHS em *Avenida Brasília Formosa*, de acordo com a definição que Xavier faz de regimes de opacidade.

1.1 Por que estes filmes?

Tendo definido, a partir da revisão bibliográfica⁹, quais efeitos de baixa fidelidade nós vamos tomar como parâmetros para o estudo que faremos nesta dissertação, mapeamos onde podemos achar estes efeitos. Encontramos na fortuna crítica sobre som no cinema, muitos destes momentos desviantes. Principalmente, quando há alguma troca nos aparelhos de exibição e captação, parece-nos, surgem experimentações de linguagem, que visam a romper com aquilo que é ressaltado pela tecnologia, seja com o privilégio à imersão; com a hierarquia dos canais; com a espacialização do som, etc. A maioria dos exemplos históricos deixamos para pontuar na parte teórica, pois o nosso recorte é

⁸ Lastra aborda este aspecto do pensamento de Metz (LASTRA, 2000, p. 126).

⁹ Não apresentaremos aqui esta revisão em um formato de estado da arte, e sim tentaremos trazê-la na escrita do texto (principalmente no capítulo 3). Basicamente, ela consiste em tentar achar características de baixa fidelidade nos textos que tentam defini-la (SCHAFER, 2001; MCLUHAN, 2009; KITTLER, 1999; CONTER, 2016; ALVIM, 2011, entre outros) e cruzar estas características em textos que apontam para momento atual do som no cinema (JOHNSTON, 2016; COSTA, 2006 e 2010; VIEIRA JR, 2013; FLÔRES, 2015; entre outros) de maneira que desse cruzamento possam emergir efeitos de baixa fidelidade que têm sido usados como marcas estéticas.

temporal, e está relacionado às mudanças tecnológicas que ocorrem no começo dos anos 2000 (como a edição inteiramente digital), ou nos anos 2010 (com o barateamento dos equipamentos de captação, edição e exibição, por exemplo).

Num plano global, nossa pesquisa bibliográfica nos levou para diferentes filmografias, ou cineastas específicos. Os filmes da argentina Lucrécia Martel (*La Ciénaga*, 2001; *La mujer sin cabeza*, 2008¹⁰), no começo da década passada, possuem muitas das características que apontamos. Viginia Flôres, que trabalhou muitos anos como técnica de som e possui uma série de trabalhos acadêmicos sobre o assunto, ao analisar a produção de Martel, traça um paralelo entre a construção sonora do espaço nos filmes da argentina e em *O som ao redor* e *Eles voltam*: “Os sons não são usados de forma naturalista. Através da utilização de intensidades incomuns, e da forma abstrata com que são empregados, criam uma nova relação com o espaço” (FLÔRES, 2015, p. 239).

A vertente asiática do cinema de fluxo¹¹ também investe em sonoridades muito diferentes em filmes como *Mal dos trópicos* (2004, Apitchapong Weerketshaul) e *Millenium Mambo* (2001, Hou Hsiao Hsien). Erly Vieira Jr, professor do departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo, aponta para um “realismo sensório”, que em muitos pontos lembra a nossa proposta de baixa fidelidade, nestes filmes:

banquete sensorial oferecido pelo espaço urbano nos filmes de Hou Hsiao Hsien, ou a densidade mágica da floresta em *Mal dos trópicos* (Apichatpong Weerasethakul, 2004), são diretamente proporcionados pelo trabalho de elaboração do mapa sonoro em cada filme – processo, inclusive, intensificado pelos usos criativos da trilha sonora, como a valorização do *looping* nas composições eletrônicas presentes em *Millennium mambo* (Hou Hsiao Hsien, 2001) (VIEIRA JR, 2013, p. 492)

Até mesmo o cinema alternativo americano parece ter criado um interesse em questionar a transparência no som de cinema. O diretor Shane Carruth, por exemplo, conta-nos uma ficção científica de um técnico de áudio que pode ter encontrado a cura para um parasita que vem infectando em grande quantidade a população da terra em

¹⁰ Embora não tenhamos achado artigos de extensão falando sobre isso, podemos observar a repercussão na imprensa e crítica da montagem de som de *Zama*, filme da cineasta lançado enquanto este trabalho era escrito (2018).

¹¹ Segundo a dissertação de Oliveira Jr (2010), o cinema de fluxo ou estética do fluxo é uma tendência no cinema mundial, apontada por alguns teóricos, de abandonar uma rigidez dos planos e do *raccord*, em troca de uma *mise-én-scene* fluída, de um olhar contemplativo. Vieira Jr (2013) vai abordar a existência de traços dessa estética no trabalho de alguns diretores asiáticos, como Apitchapong Weerasethakul e Hou Hsiao-Hsien.

Upstream Color (2013). Para além de toda a dimensão meta linguística da película, personificada na personagem do técnico e abordada através das captações que este faz, o filme possui uma lógica musical de montagem utilizando ruídos de maneira ritmada, lembrando o que Vieira Jr fala a respeito do *looping* na citação acima. A pesquisadora da Universidade de Cork Danijela Kulezic-Wilson, comentando o filme, levanta um ponto importante para nós sobre a ruptura com uma noção que permeia o cinema *mainstream* de hierarquia entre voz, música e ambientes:

Enquanto filmes de longa-metragem tradicionalmente assinalam um papel central para o discurso, delegando a música e aos efeitos sonoros papéis de coadjuvantes, *Upstream Color* rompe a hierarquia convencional da trilha sonora, muitas vezes revertendo as funções de cada elemento constitutivo (KULEZIC-WILSON, 2014, *documento digital não paginado, tradução nossa*¹²)

No Brasil, podem-se encontrar muitos exemplos principalmente a partir dos anos 2010. Nesta época, parecem despontar em lugares diversos do país, cineastas que produzem estéticas sonoras desviantes, que possuem os efeitos citados antes como de uma possível baixa fidelidade. Nosso mapeamento encontrou exemplos no Rio Grande do Sul (*Castanha*, 2014 e *Rifle*, 2017, ambos de Davi Pretto); em São Paulo, (*Riocorrente*, 2014, Paulo Nascimento e *Lobo atrás da porta* 2013, Fernando Coimbra); no Rio de Janeiro (*Abismo Prateado*, 2011, de Karim Ainouz e *Traseunte*, 2010, de Eryk Rocha)¹³. No entanto, o polo de produção com mais filmes que possuem esses efeitos de é o de Pernambuco.

O estado de Pernambuco, que já possuía uma história riquíssima na filmografia nacional com o Ciclo de Recife, na década de vinte, e com produções importantes do Cinema Novo passando pela região nos anos 1960 - caso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, Glauber Rocha), por exemplo - tem desde a retomada, nos anos 1990, reassumido o papel de grande polo produtivo para o cinema brasileiro. O fenômeno pode estar associado a uma pulverização da produção nacional de grandes centros, como Rio de Janeiro e São Paulo, para os cinemas estaduais (IKEDA, 2012, *documento digital não*

¹² No original: “Whereas feature films traditionally assign a central role to speech, allowing music and sound effects supporting roles only, *Upstream Color* breaks down the conventional soundtrack hierarchy, often reversing the roles of each constitutive elemento”.

¹³ Como estamos falando de polo aqui adotamos o critério de local de produção dos filmes, e não de nascimento do cineasta. Isto explica porque Eryk Rocha que é baiano está listado como carioca; Paulo Nascimento que é gaúcho como paulista; e Karim Ainouz, cearense, como carioca. Entendemos, assim como Ikeda (2012) e Bortolin (2016) que este critério nos permite colocar em perspectiva como essa estética se localiza através das produções melhor do que simplesmente a naturalidade de seus diretores.

paginado). Segundo Ikeda, possíveis motivos para esse deslocamento seriam o aumento de editais de apoio regionais, estaduais e municipais, a popularização das tecnologias digitais e o barateamento da produção associado a estas. Aos motivos pode-se acrescentar, talvez, o advento do curso de cinema na Universidade Federal de Pernambuco, em 2009, e a formação, no começo dos anos noventa, de uma geração de cineastas unida por interesses em comum (NOGUEIRA, 2009).

Kleber Mendonça Filho, Gabriel Mascaro e Marcelo Lordello fazem parte de um grupo que vem sendo chamado de Novo Ciclo do Cinema Pernambucano (NOGUEIRA, 2009), e que inclui, desde jovens diretores como Mendonça, Mascaro e Hilton Lacerda (*Tatuagem*, 2013), até nomes mais consolidados como o de Cláudio Assis (*A Febre do Rato*, 2011). Esses jovens cineastas seriam uma segunda geração do Novo ciclo. A primeira seria a que passou a fazer cinema em Pernambuco após a retomada do cinema brasileiro, nos anos 1990, que atualizavam a temática do sertão com a batida do *Manguebeat*, como Paulo Caldas (*Baile Perfumado*, 1997 em parceria com Lírio Ferreira), Lírio Ferreira (*Árido Movie*, 2005) e Marcelo Gomes (*Cinema, Aspirina e Urubus*, 2005). Já a segunda geração, em Pernambuco, traria referências estéticas e narrativas de outras tendências do cinema mundial, como o desenho de som nos quatro filmes que pretendemos analisar na dissertação. O contraste entre essas duas gerações é explicitado pela pesquisadora Ângela Prysthon, ao comentar o filme *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro:

O olhar de Mascaro, ao contrário, dos filmes da geração *Árido Movie* dos 1990 e 2000, busca desnaturalizar a paisagem e a cidade em lugar de folclorizá-las, e torna evidente também a influência do cinema mundial do final dos anos 1990 e início dos 2000, sobretudo e Pedro Costa e Jia Zhang-Ke (PRYSTHON, 2017, p. 8)

Os quatro filmes que escolhemos analisar, portanto, pertencem a esta filmografia pernambucana contemporânea (tal como definida em PRYSTHON, 2017 e FLÔRES, 2015), que atualmente é uma das mais instigantes do cinema brasileiro contemporâneo, seja em suas propostas narrativas ou estéticas. Acreditamos que a baixa fidelidade em som de cinema, como escolha estética, além de tendência em filmografias de diferentes países – como a portuguesa, a chinesa, a tailandesa, por exemplo – permite atualizar temáticas que possuem tradição no cinema brasileiro, em especial aquele que problematiza a construção do espaço social.

Se há, em todo o Brasil, filmes que vão fazer uso da baixa fidelidade no som como efeito estético, observamos, através de pesquisa bibliográfica e de um estado da arte sobre o tema, que os quatro filmes abordados neste trabalho são, ao menos em um nível comercial, aqueles em que há maior recorrência do uso desta paisagem sonora de baixa fidelidade.

1.2 O que tem sido falado sobre estes filmes?

Antes de apresentarmos o nosso problema de pesquisa, os objetivos e um resumo dos capítulos, gostaríamos de introduzir aqui um pequeno estado da arte do que foi publicado com relação aos filmes escolhidos para a análise, feito no começo do trabalho, e atualizado para a qualificação. Entendemos que este tipo de esforço preliminar pode prover alguns argumentos que ajudam a justificar a importância do projeto dentro dos campos do cinema e da comunicação.

Em um primeiro momento, então, buscamos mapear o que já foi escrito a respeito de *O som ao redor* (2013, Kleber Mendonça Filho), *Ventos de Agosto* (2014, Mascaro), *Avenida Brasília Formosa* (2010, Gabriel Mascaro,) e *Eles voltam* (2014, Marcelo Lordello). Como base dessa pesquisa, foram utilizados o Banco de Teses da Capes, a Biblioteca Digital Brasileira de Teses, os anais dos encontros da Socine, da Compós e da Intercom. Foram encontradas sete dissertações, três teses, doze artigos completos e um resumo, os quais foram separados por temática na descrição que faremos deles no presente capítulo. Para a revisão da crítica jornalística, foi usado o buscador do Google, fazendo uma busca direta pelos filmes. Estes textos foram lidos, separados por temáticas suscitadas e pareados com os artigos acadêmicos no texto que segue.

A busca no Banco de Teses da Capes e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses por “*O som ao redor*” revelou que há seis dissertações que trabalham com o filme. Três dessas dissertações são da área da Comunicação; duas, das Artes; uma, das Ciências Sociais. Esta última faz um panorama do cinema pernambucano dos últimos vinte anos e é intitulada *O som ao redor do baile: Retomada e pós-Retomada no cinema produzido em Pernambuco* (UFRN, 2015), de Renato Kleibson da Silva. A dissertação da área das artes *O olhar artístico diante do fenômeno social: A violência invisível do filme O som ao redor* (UFPA, 2015), de Ana Carolina Chagas Marçal, também trata de um tema que aparece na filmografia de Kleber Mendonça Filho, mas tangencia nosso trabalho. Já João Klinik fala

sobre a questão da alteridade na obra do cineasta em *O "Outro" na narrativa dos filmes O som ao redor e O homem ao lado* (Unip, 2015). Separamos esses três trabalhos para mostrar que já há uma diversidade de assuntos relacionados à filmografia em questão, as outras dissertações serão mais desenvolvidas adiante.

Os filmes do nosso *corpus* também aparecem em teses ou dissertações que lidem com um horizonte mais amplo. A dissertação da área de Ciências Sociais *O cinema em Pernambuco* (Puc-RJ, 2015), de Leonardo Puglia, fala bastante de *O som ao redor* e cita *Ventos de Agosto* e *Eles voltam*. Já a tese “*Novíssimo*” *cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência* (USP, 2016), defendida por Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, aborda todos os filmes do nosso *corpus* menos *Ventos de Agosto*. Há pouca justificativa nesses dois trabalhos do porquê algumas produções entram, e outras não, em suas análises.

Uma tese, apesar de não ser diretamente sobre *Avenida Brasília Formosa*, utiliza este filme de maneira mais preponderante em suas análises. É *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (USP, 2012), de Ilana Feldman, que versa sobre as características estéticas do documentário no âmbito do novíssimo cinema brasileiro. Outra tese, *Infiltrados e invasores – uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro* (UFMG, 2016), defendida por Mariana Souto de Melo Silva, busca discutir a representação de relações sociais e de classe em vários filmes, incluindo *Eles voltam* e *O som ao redor*.

Entre os artigos estudados também há os que abordam questões fora dos horizontes da pesquisa, como os que trabalham com o encaixe do filme na produção pernambucana (RIBEIRO, 2014), ou os que debatem questões de produção dos filmes e não tocam em questões sonoras (FERREIRA, PITTA, 2013) e os que abordam questões de experimentação, mas também não falam sobre som (TEIXEIRA NETO, 2016).

Na dissertação *Usos do hiperrealismo sonoro no cinema de ficção brasileiro: análises de O som ao redor e Mar negro* (UFES, 2016), Felipe Mattar Ferraço parte de um pressuposto que a princípio nos desagrada, isto é, o da existência de um novo realismo no filme de Mendonça Filho. Por sua vez, Ferraço (2016) define hiperrealismo como uma tendência estética a utilizar efeitos perceptivos e referenciais para gerar um efeito de real. Através do uso do sensorial e da precariedade esses filmes buscariam sugerir maior autenticidade às suas imagens (FERRAÇO, 2016, p. 53). Embora acreditemos que, sim, esse efeito de realidade pode ser uma das intenções dos cineastas nos filmes analisados

neste trabalho, buscamos olhar mais para outros momentos em que justamente o discurso se volta para a opacidade de maneira a desfazer a impressão de real.

Há uma tendência, também na crítica jornalística, de entender esses recursos, que não são exclusivos a estes filmes, como uma espécie de hiperrealismo (HESSEL, 2014; CHANCELLIER, 2016) ou realismo sensorio (VIEIRA JR., 2013), ou ainda, realismo mundano (RABELLO, 2015). Ou seja, eles estariam ali para tornar os ambientes mais semelhantes à realidade, como se a simples presença de baixa fidelidade implicasse naturalmente em um grau menor de mediação entre o espaço real e o espaço filmico. Partimos da ideia de que há o mesmo grau de mediação tanto no *lo-fi* quanto no *hi-fi*, por isso o uso do termo realismo pode ser problemático. Visamos, então, explorar a hipótese contrária de que a baixa fidelidade é colocada ali propositalmente para provocar um estranhamento no espectador, e, através da diferença, compor um espaço diegético baseado não na verossimilhança, no realismo, mas sim, na sensorialidade. Essa questão do realismo também é bem forte na crítica jornalística sobre *Ventos de Agosto*: “O ar naturalista-realista-contemplativo dá o tom” (CARMELO, 2014, documento não paginado), diz um artigo, por exemplo.

Chancellor fala em “tom naturalista” no mesmo filme (CHANCELLIER, 2016, documento não paginado) que seria mais marcado quando há aparelhos em cena. Ainda que discordemos de que haja um naturalismo preponderante nos filmes, o texto de Ferraço (2016), que parte deste pressuposto, traz uma boa revisão teórica do conceito de paisagem sonora e da história do som no cinema.

Dois temas muito presentes na crítica jornalística (e que servem de mote para este trabalho) são: a sensorialidade nos filmes e a preocupação com as mediações tecnológicas. Ao falar de *Ventos de Agosto* para o jornal O Estado de São Paulo (Estadão), Oricchio aponta que o que Gabriel Mascaro realiza é “um cinema sensorial, do corpo, por mais importantes que sejam certas falas” (2014, *documento digital não paginado*). Essa fala remete ao que muitas críticas falam com relação à desorientação em Mendonça Filho, que “parece ao mesmo tempo rodear e derivar dos personagens” (NAGIB, 2013).

Quanto à questão das ambiências tecnológicas, muitos artigos exploram como Mendonça Filho povoa seu filme com outras superfícies, fazendo uso do ruído de diversos aparelhos para compor o espaço: “Do telefone celular ao laptop, do pequeno monitor à TV de 40 polegadas, do binóculo ao radioamador, do ultrassom anticâncer à máquina de lavar, aparatos diversos se apresentam durante as duas horas de filme” (DIAS, 2016, *documento digital não paginado*). O mesmo autor coloca: “da mesma forma que se divide

em três partes — “Cães de guarda”, “Guardas noturnos” e “Guarda-costas” —, “O Som ao Redor” pode ser observado a partir dessas três presenças recorrentes: grades, aparelhos eletrônicos e crianças” (*Idem*), apontando para a importância dos aparelhos dentro do filme.

A questão do espaço fílmico também se reflete na fala da crítica jornalística (LEAL, 2013 ; OLIVEIRA, A., 2013), e do próprio Kleber Mendonça Filho, que reforça esse ponto de forma recorrente. Em entrevista ao site Cinética diz: “O filme, portanto, tem muita coisa da minha experiência não só com a ideia de espaços construídos, ou espaços ociosos, mas com temas que talvez sejam políticos. (...) Me interessa a arquitetura como sintoma de uma sociedade que não é saudável, a arquitetura como diagnóstico brutalista, como algo que deu e está dando errado” (SETTE, 2011, *documento digital não paginado*). Ou ainda, para o jornal Zero Hora, quando o diretor marca a importância do som na composição espacial do ambiente: “As cidades têm sons diferentes; nas viagens que faço isso sempre me chamou a atenção. No Brasil, mais ainda: vivemos num país tropical, com janelas constantemente abertas, e somos mais barulhentos do que conseguimos perceber” (FEIX, 2013, *documento digital não paginado*).

Nos trabalhos acadêmicos, essa preocupação do espaço fílmico e do som como elementos constituintes desses espaços também aparece. Em sua dissertação *O Nordeste no cinema brasileiro: o espaço contemporâneo em novas e velhas abordagens* (UFPB, 2016), Alisson Gutemberg remonta a representação do Nordeste que parte da crueza ao Romance de 1930, passando pela precariedade no Cinema Novo até chegar aos atravessamentos da cultura globalizada nos filmes pernambucanos recentes, entre eles *O som ao redor*. Ainda que calque sua análise em elementos de montagem e enquadramento, é uma leitura interessante para o nosso trabalho, pois é possível estabelecer um paralelo e pensar como o desenho de som ajuda a compor esse cenário. A questão da criação de um espaço fílmico específico em *Avenida Brasília Formosa* é detalhada em texto de Cezar Migliorin: “Em *Avenida Brasília Formosa* a cidade é tema e está no centro do filme, como o nome indica, apesar de não ser o centro da cidade” (MIGLIORIN, 2014, p. 165).

Outra contribuição vem da área da Geografia. Costa (2016) se propõe a pensar as paisagens urbanas de *Recife Frio* (2009) e de *O som ao redor* como espaços distópicos. Na perspectiva da autora: "A paisagem natural, e em seus diversos formatos de representação, deve ser entendida como texto" (p.2). Dessa maneira, "A paisagem fílmica não é, então, um lugar neutro para o entretenimento ou para uma documentação objetiva, muito menos mero espelho do real, mas sim uma forte criação cultural e ideológica onde

significados sobre lugares e sociedades são produzidos, legitimados, contestados e obscurecidos" (p.8). A autora vê também um desenvolvimento dos filmes como pós-utópicos, retomando a teoria de Nagib (2006) sobre a utopia no cinema da Retomada, e ainda coloca: "Isto fica visível na forma cíclica como o filme se desenvolve, iniciando e terminando com o latido de um cachorro, e a presença forte da trilha sonora, gerando inquietação" (COSTA, 2016, p. 13).

Muitos textos da crítica jornalística abordam o trabalho do desenho de som nesses dois filmes (HESSEL, 2013; SALGADO, 2016; FEIX, 2014). Aqui focaremos, porém, nos cinco artigos acadêmicos e na Tese que trabalham essa temática. Por exemplo, Lima e Migliano (2013) tratam da questão do medo na experiência urbana, tal como representada por Kleber Mendonça Filho. Para nós o que fica desse texto é a maneira como as autoras enxergam o sonoro como parte integrante do clima de tensão do filme, inclusive emulando a trilha sonora do gênero horror (p. 202).

O texto de Oliva (2016) traz à tona a questão dos sons fora de campo, concluindo que: "no filme *O som ao redor*, os ruídos adquirem um papel essencial na trama, comparados aos personagens, eles se personificam e saem do local meramente cênico" (p. 8). Essa temática do 'fora de campo', embora não especificamente para o som em *Eles voltam*, tem sido levantada por Camila Vieira da Silva (2015, 2016). Para a autora, este filme está situado numa tendência de relegar o acontecimento ou a ação dramática para fora dos limites do quadro, em uma "encenação do desaparecimento" (SILVA, 2015, p. 5). Assim, sobre *Eles voltam*, Silva diz:

A diluição do drama e o fora de campo são convocados em *Eles Voltam* para intensificar o olhar errante das figuras humanas para o invisível. O filme não está preocupado em situar as causas e as consequências dos acontecimentos, mas deixar o percurso dos corpos envoltos em mistério (SILVA, 2015, p. 166)

Já Rabello (2015) relaciona o filme com os ensaios de "interpretação do Brasil", mas em muitos momentos se refere à questão do som, como ao falar dos ruídos da antiga casa de engenho (p. 168). Outras dinâmicas políticas, como a relação com o "Outro" (FELDMAN, 2012) e uma "estética do banal" (SALVO, 2011) em *Avenida Brasília Formosa*, têm sido abordadas nos artigos utilizados ao fazermos o 'estado da arte'.

Por fim, o artigo de Rocha (2013) é o que mais se aproxima da nossa perspectiva teórica inicial. Ao partir da ideia de paisagem sonora de Schafer (2001), e conjugá-la com autores da área de estudos de som como Rodríguez, De Sá, Chion, Wisnik, entre outros.

Porém, acreditamos que será possível diferenciar o nosso trabalho a partir do contraste com outros autores que tratam da questão das mediações tecnológicas e do espaço filmico.

Durante a atualização do estado da arte, encontramos uma dissertação que se aproxima bastante do que pretendemos aqui. No texto intitulado *Processos ao redor: Uma discussão de técnica e estética a partir de uma outra escuta de O som ao redor*, defendida junto ao Instituto de Artes da Universidade de Campinas em 2016, o autor Leonardo Bruno Bortolin se utiliza do seu conhecimento técnico como *sound designer* e de entrevistas com o diretor Kleber Mendonça Filho e seus diretores de som para discutir o fenômeno estético que é o desenho de som de *O som ao redor*. Desta maneira, o estudo chega a pontos muito parecidos com aqueles que são nosso ponto de partida no estudo, como a constatação de que:

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 discussões geradas através do uso do som direto com seus ruídos e também na polêmica “técnica x estética” da mixagem) (BORTOLIN, 2016, p. 15)

Em um primeiro momento, a proximidade do trabalho de Bortolin (2016) com o que se busca desenvolver aqui pode parecer prejudicial à relevância desta pesquisa. Porém, em uma segunda leitura, parece-nos que a existência desse estudo nos ajuda a justificar o presente trabalho ao (1) estabelecer que há, sim, algo que se estuda em termos de desenho de som neste filme e concordando de modo geral com a maioria das premissas básicas; (2) ao contribuir com uma excelente coleta de material que nos será útil e, principalmente, (3) possuir pontos de discordância imprescindíveis para justificar a inserção do nosso trabalho como complementar e não redundante àquele. Um exemplo é a abordagem das imagens sonoras de baixa fidelidade que é “pedra de toque” do nosso trabalho e que se opõe à visão de Bortolin (2016), que afirma: “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.” (BORTOLIN, 2016, p. 97).

Bortolin trabalha com o conceito de *lo-fi* de Schafer em um sentido estrito, ruído acima do sinal. Pare ele, o fato de que podemos entender o sentido de muitos dos ruídos que se ouvem no ‘fora de campo’ seria mais apropriado falar-se em “som ambiente denso” (BORTOLIN, 2016, p. 97). Discordamos desta afirmação. A partir das leituras que

fizemos de autores que trabalham com o conceito de Schafer (2001), podemos concluir que o uso que fazemos aqui do termo *lo-fi* se refere muito mais a um certo código cultural referenciado metaforicamente na figura da fidelidade em Schafer (2001) do que numa perspectiva que leve apenas o ruído, como em Bortolin (2016).

Através da bibliografia da dissertação de Bortolin (2016), chegamos ao artigo de Virgínia Flôres (2015), “Identidade e Alteridade no cinema: espaços significantes na poética contemporânea”, em que a autora, também alguém com vivência prática do trabalho de som no cinema, vai comparar a construção do espaço através do áudio nos filmes de Lucrecia Martel e nos filmes brasileiros *O som ao redor* e *Eles voltam*. O artigo toca em vários pontos que são relevantes para o nosso trabalho como a questão do ponto de escuta, da proporção (p. 237) e da materialidade sonora (p. 247).

Após essa revisão de estado da arte, acreditamos, então, que nossa pesquisa se justifica por haver um ensejo que leva até ela no que foi escrito sobre estes filmes até aqui. Os últimos trabalhos citados parecem se aproximar mais do tipo de solução teórica que propomos para os problemas que as primeiras análises críticas apontam (especialmente o de Bortolin, 2016). Porém, acreditamos que temos uma base teórica e metodológica suficientemente diferente para que a nossa pesquisa se viabilize.

1.3 Problema de pesquisa e objetivos

Não faria muito sentido falarmos em baixa fidelidade, como utilizada no senso comum, tendo em vista que os quatro filmes analisados aqui tiveram seu trabalho de banda sonora muito elogiado pela crítica especializada. Dessa forma, delimitamos como problema de pesquisa a seguinte questão: *pode-se falar em uma estética de baixa fidelidade na trilha sonora a partir do exemplo do cinema pernambucano contemporâneo? E, se sim, esta baixa fidelidade ajuda a constituir um regime de opacidade (segundo Xavier, 2012)?* Então, partindo desta questão, nosso **objetivo geral** é fazer uma aproximação do conceito de paisagem sonora de baixa fidelidade em Schafer (2001) com os estudos de som no cinema, e entender se essas paisagens *lo-fi* ajudam a configurar um regime de opacidade nesses quatro filmes da produção recente do cinema pernambucano.

Como **objetivos específicos**, pretende-se: (1) Desenvolver discussão teórico-metodológica baseada na escuta e voltada para as imagens sonoras; (2) Definir o conceito de paisagem sonora, refletindo sobre sua relação com o uso da paisagem no cinema e na

arte, e definir o conceito de baixa fidelidade, fugindo de seu uso no senso comum; (3) Revisar o uso de paisagens sonoras de baixa fidelidade como tendência do cinema contemporâneo, em especial na segunda geração do Novo Ciclo de Cinema Pernambucano e entender seus aspectos produtivos; (4) Investigar se o conceito de um regime de opacidade se aplica à discussão sobre fidelidade sonora no cinema e nos exemplos analisados e, se sim, como isso se dá.

Para realizar os ensaios de análise que integram esta dissertação, desenvolvemos um instrumento metodológico que se voltasse para o momento da escuta do filme. Embora Chion (1994) saliente que o som no cinema é sempre ancorado pela imagem, entendemos que sem focar no momento da escuta não temos como descrever os processos envolvidos na baixa fidelidade do som no cinema. De tal maneira, começamos por uma pré-análise que consistiu em assistir aos filmes para decidir quais cenas seriam úteis para o momento da análise em si. Com as cenas pré selecionadas, realizamos a escuta e o fichamento das mesmas seguindo critérios pré-estabelecidos para coletar informações que foram posteriormente tabeladas e analisadas.

1.4 Apontamentos metodológicos e organização da dissertação

Em artigo motivado pela ausência de uma discussão específica sobre metodologia de análise do som no cinema, Alvim e Carreiro (2016) vão, através de uma pesquisa exaustiva em manuais, livros acadêmicos e trabalhos publicados, procurar um vocabulário comum que possa dar conta do que tem sido feito nesta área. Já em um primeiro momento, os dois autores chamam atenção para a “dificuldade de nomear metodologias de análise que priorizem as características estéticas do uso do som no cinema” (CARREIRO; ALVIM, 2016, p. 177). No nosso caso, é justamente isso que buscamos, uma vez que esta dissertação almeja lidar com a dimensão tecno-estética da banda sonora e possui em seus objetivos a procura por procedimentos metodológicos que possam dar conta dos efeitos de baixa fidelidade nos filmes analisados. Nos filmes que abordaremos, a baixa fidelidade está muito ligada aos ruídos e às ambiências, o que torna mais difícil a nossa tarefa, já que muitos dos métodos citados por Alvim e Carreiro (2016) tratam apenas da música ou da voz no filme. Isso nos indicou a necessidade de traçarmos um percurso metodológico específico para a nossa pesquisa.

A análise de som no cinema costuma se dividir em três registros: o da música dos filmes, o da ambiência¹⁴ ou ruídos¹⁵, e o da voz ou diálogos (CARREIRO; ALVIM, 2016; BERCHMANS, 2006). Embora consideremos que nos quatro filmes do nosso corpus a baixa fidelidade possa ser encontrada nesses três aspectos, vamos concentrar nossa análise no segundo aspecto, ainda que utilizando a música e os diálogos quando estes se mostrarem úteis à nossa arguição. É a ambiência, contudo, que fornece mais dados sobre essa constituição do espaço através do som, ao menos se tivermos em mente o conceito de *lo-fi* de Schafer (2001).

Pensando nos conceitos discutidos na parte teórica (em especial paisagem sonora, baixa fidelidade e regime de opacidade), procuramos definir categorias pinçadas de outros autores para refletir em como podemos ouvir esses efeitos de baixa fidelidade nos filmes. Por exemplo, para falar da ausência de perspectiva no *lo-fi* foi preciso recorrer à discussão sobre fora de campo em Chion (1994). Abordaremos essas categorias mais adiante. O procedimento metodológico será o de selecionar cenas dos filmes que estejam de acordo com os parâmetros discutidos na base teórica em uma pré-análise. E depois, através de uma escuta e fichamento detalhado destas cenas, observar como estes elementos são utilizados.

As categorias podem ser divididas em grupos que mais ou menos espelham nossa base teórica até aqui. O primeiro grupo diz respeito à questão da perspectiva através do som. Pensando nessa ideia serão discutidas as questões do achatamento da imagem sonora e da hierarquia das pistas através dos operadores do fora de campo e da figura e fundo. O regime de opacidade dentro dos efeitos *lo-fi* será pensado a partir de dois recursos, o da montagem sonora e o dos ruídos provenientes de aparelhos.

Chion aborda em seu livro *Audiovision: Sound on Screen* como o som no cinema não pode ser separado de sua contraparte visual (1994, p. 9-10). Há algo nos procedimentos de escuta que vamos utilizar que não pode ser dissociado do ato de ver. Por outro aspecto, Schafer (2001, p. 176) nos diz que precisamos nos divorciar um pouco da centralidade da análise visual que a modernidade conferiu ao som. Em muitos sistemas,

¹⁴ Na literatura sobre o som no cinema muitas vezes essa parte que não se encaixa nem como música de fosso, nem como diálogos, muitas vezes é referida como ambiência. Utilizaremos o termo ambiência para para nos referirmos ao conjunto destes elementos que não são música extradiegética e nem vozes falando diálogos, mesmo assim, por considerar que as outras opções também possuem problemas para essa dissertação.

¹⁵ Ruído também é uma terminologia delicada para o que trabalhamos aqui. Em primeiro lugar, porque engloba diversos elementos díspares como o *foley*, os efeitos sonoros (FX) e os ruídos gravados no set, depois por propiciar confusões com as discussões que faremos a respeito do ruído no capítulo 3.

o som só pode ser entendido por meio de imagens visuais. A partitura, os mapas da engenharia sonora, os gráficos da espectrografia, e as próprias figuras de linguagem que usamos para nos referirmos ao som (“alto” para agudo, “baixo” para graves) seriam exemplos disso. Para o homem moderno, entender o som é visualizá-lo. Tendo em mente essas ponderações, entendemos que não podemos separar o áudio do visual. Ou seja, faremos uso de referências à imagem quando necessário. Ainda assim, os procedimentos que adotamos aqui estão concentrados na ideia de privilegiar o máximo possível o momento da escuta.

Para tanto realizamos um procedimento de captura de cenas pré-selecionadas dos filmes em uma pré-análise. Nesse momento da captura, as cenas foram assistidas em uma sala com o sistema de som 5.1. Cada cena foi assistida uma vez para cada grupo das categorias de análise. Durante estas “sessões”, foram realizados fichamentos que buscavam enquadrar cada um dos eventos sonoros¹⁶ nas categorias pré-estabelecidas ou em uma coluna de observação caso não se enquadrassem em nenhuma categoria. Este movimento de sentar e buscar ouvir os sons, prestar atenção neles, ainda que sempre referindo-se ao visual, já é uma maneira de privilegiar a escuta.

Pierre Schaeffer, compositor e teórico francês, influência essencial tanto para Schafer quanto para Chion, fala em três modos de escuta: a causal, a semântica e a reduzida. A primeira tenta entender sempre a causa de um som, como quando procuramos que aparelho em tela produziu determinado ruído. A segunda busca entender que elementos de linguagem ou estilo estão envolvidos em um som a partir de indícios culturais ou sociais, como, por exemplo, quando procuramos entender certos sinais convencionados no desenho sonoro de um filme. Por fim, a terceira procura pensar o som por si só, o seu timbre, intensidade, seus detalhes materiais (SCHAEFFER apud OBICI, 2006, p. 19)¹⁷. Schaeffer dedica atenção especial a esta última, pois seu trabalho de análise

¹⁶ Schafer retoma a definição de Schaeffer de objeto sonoro. Preocupado em falar do som em si e não apenas das condições de gravação destes (e sua derivada explicação físico-matemática), Schaeffer propõe isolar o objeto acústico como ele se coloca para a percepção humana (SCHAFER, 2001, p. 183). Neste sentido, o conceito nos serve, pois pensamos justamente em privilegiar em nossa análise o momento da escuta. Schafer se preocupa, porém, com esse caráter atomizado do objeto, e por isso, propõe que se pense em eventos sonoros: “Quando se focalizam sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros, proponho chama-los de eventos sonoros, para evitar confusão com objetos sonoros, que são espécimes de laboratório” (SCHAFER, 2001, p. 185).

¹⁷ Convém ressaltar que o importante para nós tanto no conceito de objeto sonoro, quanto no de escuta, para Schaeffer, é justamente esse privilégio à experiência perceptiva. O entendimento de que o objeto sonoro não existe sem a escuta. Para Obici, esta é uma dívida do autor com a fenomenologia: “Esse pensamento, em Pierre Schaeffer, está diretamente relacionado à fenomenologia, que coloca em questão os limites que definem objeto e sujeito, pondo em dúvida os meios de construção do saber. Deixamos de

da música concreta se afeiçoa a este processo. De modo geral, a música do cinema desprivilegia a escuta reduzida, “pois o som precisa ser avaliado inevitavelmente em relação a uma imagem, mesmo que tenha elementos acusmáticos e fora de campo” (CARREIRO; ALVIM, 2016, p. 177).

Contudo, dentro do contexto em que falamos, o do ruído, por exemplo, não podemos ignorar que alguns sons só podem ser descritos pelas suas características (e não pelas suas causas ou significados). Desta maneira, durante o fichamento dos filmes buscamos os três modos de escuta: o causal, quando o foco era a fonte; o semântico, quando o foco era o sentido; e, por fim, a reduzida, quando o foco era a descrição material do som.

Finalmente, algo que notamos ao fim do processo de redação do projeto de qualificação desta dissertação é que havia um hiato demasiado grande entre os capítulos teóricos e a análise dos filmes. Como a discussão do piloto de análise em nosso projeto de qualificação era em grande parte polarizada pelas temáticas dos capítulos anteriores, propusemos um sumário para a dissertação em que se alternem os momentos de apresentação dos conceitos e aqueles em que nos voltamos para o nosso *corpus*.

Tendo isto em vista, no capítulo 2 detalharemos os conceitos de paisagem sonora, sua relação com a tradição paisagística, pontuando algumas críticas e refletindo sobre as paisagens sonoras do Novo Ciclo do Cinema Pernambucano. Em seguida, no capítulo 3, falaremos sobre a noção de baixa fidelidade, procurando definir melhor as suas características no desenho de som de cinema, e exemplificando em que medida estes aparecem no cinema contemporâneo; pontuaremos filmes que são considerados referências para os cineastas aqui estudados. O subcapítulo 3.3 é o primeiro ensaio de análise que faremos nessa dissertação, em que tentaremos refletir sobre a relação entre *lo-fi* e perspectiva e se esta se expressa através do som nos filmes dos nossos *corpus*. No capítulo 4, trataremos sobre a relação dos discursos e tecnologias do som de cinema com uma ideia de realidade, dentro do que Xavier vai chamar de regimes de transparência e opacidade. Os subcapítulos 4.4 e 4.5 também são ensaios de análise e investem sobre em que momentos a montagem pode instaurar um regime de opacidade através da baixa fidelidade e como o uso de texturas consideradas *lo-fi*, como é o caso de algumas cenas

‘pensar a percepção como ação do puro objeto físico sobre o corpo humano e o percebido como resultado ‘interior’ dessa ação, parece que toda distinção entre o verdadeiro e o falso, o saber metódico e os fantasmas, a ciência e a imaginação, vem por água abaixo. Percebemos o mundo como o nosso corpo, que passa a ser entendido como algo que ocupa, ao mesmo tempo, as funções de sujeito e objeto da nossa própria percepção’ (OBICI, 2006, p. 14).

que foram gravadas ou simulam aparelhos de definição pior, podem ajudar a instauração desse regime através do som.

2. PAISAGENS NO CINEMA

Neste capítulo, abordaremos a questão do conceito de paisagem sonora para Schafer (2001) em sua relação com a discussão proposta por alguns autores em torno da construção de espaço no cinema (PRYSTHON, 2017). Depois, apresentaremos um pouco de como está constituído o movimento chamado de Novo Ciclo de Cinema Pernambucano, em suas duas gerações. A ideia de “invenção do Nordeste” (ALBUQUERQUE JR, 1993) vai nos servir de guia para pensar como os filmes deste movimento dão a ver o espaço social em que suas tramas se passam. Em seu livro, Albuquerque Junior explora os mecanismos culturais e políticos que foram estabelecer, no começo do século XX, o Nordeste como uma região. Há um grande reforço por parte da literatura e do jornalismo em produzir este senso de regionalismo. Pensamos que o esforço encontrado pelo historiador no começo do século se atualiza na maneira de representar as paisagens e paisagens sonoras no Novo ciclo, ainda que em outra chave. A escolha das músicas, dos ruídos, das falas e a montagem de todos esses elementos pode ser pensada como uma identificação ou um estranhamento em relação a noções pré-concebidas sobre o que é o Nordeste e o que significa ser nordestino.

2.1 As paisagens sonoras

Têm crescido nos últimos tempos os estudos que estabelecem uma relação do espaço no cinema com o conceito de paisagem sonora desenvolvido por R. Murray Schafer. O músico canadense propõe uma ecologia do som, e ao fazê-lo, coloca como paisagem sonora qualquer espaço físico ou abstrato (entendendo como abstrato qualquer espaço mediado) preenchido por som, natural ou não (SCHAFER, 2001, p. 13). O estudo da paisagem sonora seria, então, uma abordagem transdisciplinar entre as ciências naturais, sociais e o campo das artes. Esta última categoria é justificada pelo autor, na medida em que ele pensa o campo das artes não só como realizando uma função de registro das paisagens, mas também influenciando a constituição do que ouvimos nas cidades, vilarejos e nos campos. Essa troca é reforçada ainda pelo projeto industrial e pela estetização da vida cotidiana na modernidade. John Cage, por exemplo, reforça essa

relação através das inserções de ruídos exteriores em suas composições (o que é tendência na música contemporânea, basta ouvir os experimentos da música concreta). Em suas entrevistas e escritos dizia Cage: "A música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto" (apud SCHAFER, 2001, p. 19).

Quando propõe o seu conceito de paisagem sonora, ou *soundscape*, no original, Schafer possui duas preocupações: uma, a de fazer uma crítica da evolução da nossa percepção sonora do espaço devido aos sons industriais, daí a sua divisão entre ambientes de alta (*hi-fi*) e baixa (*lo-fi*) fidelidade, à qual voltaremos mais adiante; e a outra, a de fornecer elementos de análise para essa noção de paisagem sonora. Não é à toa que o músico Schafer utiliza os elementos de sua área de origem para fundamentar seu trabalho acadêmico. Mais do que isso, o esforço é o de fornecer elementos para um novo campo de estudo interdisciplinar¹⁸ (o da paisagem sonora) que não possui tantos registros quanto os estudos da paisagem visual nas artes. Torna-se fácil de entender, então, que o teórico tenha optado por uma definição ampla do que é uma paisagem sonora: "Podemos referir-nos a uma composição musical, um programa de rádio ou mesmo um ambiente acústico como paisagens sonoras" (SCHAFER, 2001, p. 23). Nesse contexto entram todos os elementos constituintes do universo da sonoplastia: o som, o silêncio, o ruído, os timbres, as amplitudes, a melodia, a textura e o ritmo, ou seja, o campo de estudo acústico, qualquer que seja ele (JOSÉ & SERGI, 2007, p. 8).

Em sua dissertação, Giuliano Obici (2006) tece críticas ao conceito de paisagem sonora de Schafer, preferindo a ideia de território sonoro. Ele argumenta que a noção de paisagem é resultado de certo idealismo no trabalho do canadense que "determina um referencial de contemplação dos sons, pressupõe a busca por um ambiente que retorna à concepção de natureza sublime e idealizada que foi perdida e que precisa ser restituída e, ainda, acaba nos desencorajando a enfrentar criativamente os sons das máquinas" (OBICI, 2006, p. 50). O conceito de território, baseado no uso feito por Deleuze e Guattari, remeteria, então, a uma noção muito mais orgânica e propositiva de encarar o som no cotidiano.

Optamos neste trabalho por manter o conceito de paisagem sonora essencialmente por dois motivos: primeiro, estamos de fato trabalhando com algo que foi colocado ali deliberadamente por um cineasta, assim como a longa tradição de paisagens visuais na pintura pode ser pensada como algo que representa ou se relaciona com um território. A

¹⁸ O cinema não é citado no livro, apenas em agradecimentos para profissionais da área que vinham colaborando com a pesquisa de Schafer.

pesquisadora Luiza Alvim utiliza lógica semelhante, em sua tese, ao falar da banda sonora dos filmes de Bresson e, assim, contrapor as críticas de Obici:

No caso dos objetos de estudo de Obici, o uso de 'território sonoro' no lugar de 'paisagem sonora' nos parece adequado. Porém, não consideramos muito pertinente no caso do cinema, já que o território se constrói, mas o filme nos é já dado (é claro que há diversas formas de recepção, mas elas ocorrem a partir de um mesmo material). Mais uma vez, o caráter musical do som dos filmes de Bresson é um motivo para que aqui, contrariamente às críticas de Obici, utilizemos o termo de Schafer 'paisagem sonora' (ALVIM, 2011, pp. 64-65)

E, segundo, permite que façamos uma aproximação com as teorias sobre paisagem na historiografia da arte e do cinema. De fato, a historiografia da arte pode nos oferecer diversos instrumentos conceituais para refletir sobre nosso tema. É nesse campo, primeiro, que se vai pensar a paisagem como um elemento de ressignificação do espaço através da atividade criativa humana (GUERREIRO, 2013, p. 70), da dissociação entre o uso funcional do gênero pinturas de paisagem e sua autonomia artística (GOMBRICH, 1990, p. 147) e, por fim, a ideia de paisagem como grande dispositivo de desenvolvimento da noção de perspectiva (GUERREIRO, 2013, p. 75), que possui uma ligação direta com a discussão sobre baixa fidelidade que faremos no próximo capítulo.

O pesquisador e curador francês Jacques Leenhardt propõe duas genealogias do conceito de paisagem. A primeira estaria relacionada à doma da natureza nos princípios de assentamento sedentário, ou seja, seria uma das manifestações do processo de urbanização. A segunda, que nos interessa mais, está relacionada justamente ao surgimento da pintura de paisagem. O autor chama a atenção para o fato de que a palavra *landscape* (primeira ancestral) nasce nos Países Baixos, no século XVI, junto com o gênero artístico. Dessa maneira, é possível apontar dois sentidos básicos, historicamente construídos ao redor do conceito de paisagem:

O embate destes dois canais etimológicos, sobre os quais se sustentam os dois modos de imaginar a paisagem, mostra a relação complexa entre o que é elaborado em práticas legais, econômicas ou políticas, de um lado, e as representações, discursos e imagens no outro, como salienta Michel Foucault (LEENHARDT, 2014, *documento digital não paginado, tradução nossa*)

A paisagem no cinema, contudo, desde muito cedo começa a se diferenciar do seu par pictórico por diversos motivos. A possibilidade de se utilizar o movimento de câmera

e a noção de duração, que se soma à arte pictórica da paisagem, são as que primeiro ficam aparentes. É na medida em que a tecnologia vai avançando que o “pensamento paisagístico” vai tomando conta. A possibilidade de gravar *in loco* reforça a sensação de materialidade dentro do espaço. O desenvolvimento, tanto técnico quanto estético, da profundidade de foco aumenta as opções de uso, podendo incluir pequenos desenvolvimentos de ação dentro das cenas de paisagem. Lembrando sempre que a própria montagem no cinema já vai ser um elemento de diferenciação com relação a seus pares pictóricos e fotográficos. Já que a paisagem, no cinema, não vai se resumir apenas aos planos longos e parados. O movimento e o corte entre as imagens vai ajudar a construir estes espaços no filme.

Por fim, a introdução do som acrescenta novas dimensões à paisagem. Um motivo é que a imersão na paisagem passa de um ponto de vista unicamente visual para possuir um ponto de escuta, como cunhou Michel Chion (1994). A sensação de espaço do espectador se tornaria mais completa. A segunda é o paradoxal aumento do silêncio no cinema sonoro. Como explica Fernando Morais da Costa:

a criação de um novo espaço para os alto-falantes nas salas, com suas presenças em todas as quatro paredes, criava paradoxalmente novas sensações de vazio, já que esses espaços não se encontram preenchidos o tempo todo (COSTA, 2010, p. 102):

Ou seja, em um esquema de som com menos canais é mais difícil produzir estes espaços de silêncio, pois os alto-falantes estão posicionados frontalmente e devem (ao menos idealmente) ser calibrados para que os sons que saem destes ocupem toda a sala. Carreiro faz uma divisão também entre silêncio absoluto, a partir de Carrière, e impressão de silêncio, a partir de Chion. O primeiro se referiria ao filme ou momentos *mudos* no cinema, em que de fato não há nenhum som saindo dos alto-falantes, o que é muito raro hoje em dia. A impressão de silêncio por sua vez seria uma supressão de elementos fortes na trilha sonora como diálogos e música. Uma aposta em ruídos de fundo, mixados para soar mais baixos e produzir uma ideia de silêncio que tem mais a ver com a nossa própria memória afetiva do que é uma paisagem silenciosa (CARREIRO, 2010, p. 9). Esse tipo de estratégia narrativa não só ganha muito com a distribuição dos alto-falantes pela sala, como ajuda a produzir determinados tipos de paisagem, no sentido da espacialização do ambiente do filme.

Desde seu surgimento, o cinema se manifesta através do espaço. Prysthon toma emprestado um conceito desenvolvido pelo geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan quando fala em topofilia (PRYSTHON, 2017, p. 2): "cinema está constantemente nos apresentando porções, pedaços de terra, enquadramentos que organizam e modelam nossos modos de compreender, processar e sentir o espaço". Este conceito também será importante quando falarmos em ambiências, pois Tuan propõe uma geografia afetiva: "O termo, como dito, vincula-se à afetividade, os laços estabelecido com o ambiente considerando muito da subjetivação humana, assim, revela o ser geográfico" (CISOTTO, 2013, p. 97). Esta preferência pela espacialização, que se acirra no cinema moderno, pode ser interpretada como uma resistência à "temporalidade programática da modernidade" (NAKAGAWA, 2008, p. 89); a civilização industrial livra o homem das distâncias, através dos meios de transporte e comunicação, e regra o tempo, através do trabalho. Resta aos fenômenos culturais uma resistência através da espacialização, isso explica em parte as cartografias de Deleuze, o interesse pelas heterotopias em Foucault, a noção de deriva em Debord¹⁹ e a atenção dedicada ao espaço em diversos outros teóricos. São todos esses motivos que nos levam a preferencialmente falar em uma encenação da paisagem, muito mais do que de uma representação.

Quanto ao som no cinema, ele aparece como aspecto fundamental para diferenciar o filme como meio específico em relação aos seus pares pictóricos. Prysthon, quando fala em topofilia, coloca a relação entre o cinema e a paisagem como a mais importante, levando em consideração como esta está construída nos filmes.

Para estudar a paisagem sonora, Schafer esboça um método ao qual ele dá o nome de sonografia. Sobre a sonografia, diz o autor, é preciso em um primeiro momento pensar na dificuldade em se obter registros anteriores às tecnologias de gravação. Daí a importância do testemunho encontrado nos escritos de viajantes e da sua prevalência sobre relatos, descrições perpetrados por pessoas que nunca estiveram frente a frente com determinada paisagem. Na sequência, ele dispõe suas categorias principais, que derivam na maioria das vezes da teoria musical. São eles: sons fundamentais, sinais e marcas.

¹⁹ Anthony Vidler fala sobre isso em palestra divulgada no Youtube (disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Q_o7oPFAXeg, visualizado em 24/05/2016). Para ele, há uma retomada entorno dos anos 1960 da importância epistemológica do espaço contra as correntes teóricas historicistas (entendendo o tempo como principal elemento destas leituras). A escolha metodológica de Deleuze por se referir mais a geografia do que a história seria sintoma disso. Assim como a ideia de Debord de fazer política reocupando espaços das cidades através da deriva. Foucault por sua vez vai dialogar com conceitos pré-modernos que fazem parte da imaginação geográfica como utopia e distopia para propor nas heterotopias um estudo de uma espacialidade do "desvio" (FOUCAULT, 1984, *documento digital não paginado*).

Os sons fundamentais estão para a paisagem como a tônica para a escala musical. Ou seja, são sons que determinam alguma paisagem, o resto pode variar ao redor deles, mas enquanto eles estiverem lá é possível reconhecê-la. Exemplos podem ser: o som de pássaros para um bosque ou de carros para uma cidade. Aqui Schafer adianta também uma discussão bem importante para nosso trabalho que é a de figura e fundo, de certa maneira dando a entender que o som fundamental geralmente funciona como o fundo onde as figuras vão aparecer.

Assim, fica claro para o autor como na cidade temos um empobrecimento dessa relação. As outras categorias são menos importantes para nós, mas seguem a definição. Os sinais são as figuras, sons que sobressaem à paisagem. Não raro, argumenta Schafer, estes se organizam em mensagens e códigos bastante complexos, como os sons de sinos em determinadas comunidades que se referem ao horário do dia, ou a morte de alguém conhecido. Podemos pensar também nas sirenes no ambiente urbano como sinalizadores de algum acidente.

A marca sonora seria um som que só existe em determinada sociedade. Dentro do pensamento de uma ecologia acústica é bem importante reconhecer esses sons, colocando-os como algo que deve ser preservado em nome de certa diversidade sonora. Para estudar cinema, essa importância não é tão grande, ainda que talvez se possa pensar nos processos de gravação dos filmes e no uso de som direto nas locações como espécie de documento das marcas sonoras.

Um ponto a ser pensado é porque decidimos utilizar o conceito de paisagem sonora “importado” do trabalho de Schafer ao invés do termo ambiente, mais corrente nas teorias do cinema. Um primeiro ponto seria que, assim como paisagem sonora pode confundir com o objeto de estudo de estudo do autor canadense (numa perspectiva de ecologia sonora), também os ambientes retomam diversas discussões como a questão da literatura, que deve ser retomada a partir do trabalho de Gumbrecht (2014). Um outro ponto seria que o conceito de ambiente no som de cinema costuma lidar com um elemento específico. Falar em paisagens sonoras nos proporciona lidar com o todo do desenho sonoro e com a questão da representação do espaço. Quando Schafer define paisagens sonoras como um campo interdisciplinar que engloba tudo que é audível, isso nos permite falar em um ambiente fílmico (no sentido de representação de espaço) do qual também fazem parte elementos sonoros que não possuem um sentido espacial, como as texturas e as intensidades das vozes, das músicas que compõem a trilha e dos *ambientes* (no

significado atribuído pela teoria do cinema) em si. Enfim, falar em paisagem sonora nos permite falar do conjunto do desenho sonoro como representação de ambientes.

Não se quer aqui estabelecer uma relação “um para um” da paisagem no filme com a paisagem da rua, que parece ser o objeto primordial do trabalho de Schafer, mas, acreditamos, é possível através do estudo de como estes cineastas estão montando paisagens para seus filmes entender como as paisagens sonoras destas cidades são compreendidas por estes. Em uma área que ainda é carente de uma terminologia própria mais definitiva, como é a de estudos de som de cinema, pegamos emprestado um conceito que vem de outra área para poder extrapolar a discussão. Tudo isso para dizer que entendemos as limitações que o conceito possui, mas fazemos aqui uma apropriação dele para que possamos falar de algo sem limitações impostas por outros termos.

Em uma revisão sobre o uso do conceito de paisagem sonora para tratar de questões relacionadas ao som de cinema, encontramos trabalhos recentes que podem nos servir para respaldar nossa escolha. Os já citados trabalhos de Lopes²⁰ (2003) e Prysthon²¹ (2014a, 2014b, 2015, 2017) que trabalham em uma chave mais ligadas aos aspectos afetivos, que não fazem parte desta dissertação, ao menos não em destaque. A tese de Luiza Alvim (2011) que traz o conceito para abordar as diferenças entre o rural e o urbano nos filmes de Bresson, discussão que tocaremos nos próximos subcapítulos. Os artigos de Vieira Jr (2013) e Costa (2010) que usam o conceito para falar sobre como mudanças nas sociedades e nas tecnologias têm alterado as construções de paisagens sonoras nos filmes.

2.2 O Nordeste como paisagem

Aqui buscaremos contextualizar o conjunto de cineastas que fazem parte do que estamos chamando (a partir de NOGUEIRA, 2009) de Novo Ciclo de Cinema Pernambucano, em suas duas gerações. Acreditamos que é necessário tocar nesse entorno

²⁰ De modo geral, o professor da UFRJ Denilson Lopes tem trabalhado desde a década de 90 com assuntos a fim com a nossa dissertação. Entre eles, as paisagens, a música, o cinema, a estética da comunicação e os afetos ligados ao campo cultural. A referência é feita aqui ao artigo “Da Música Pop à Música como Paisagem” que versa sobre a incorporação da imaginação paisagística em determinados movimentos musicais.

²¹ A professora da UFPE Ângela Prysthon também estuda temas a fim com a nossa dissertação, como paisagens no cinema e sua relação com o espaço. Em alguns poucos artigos há uma ligação com a música e o som.

cultural para depois abordar com mais qualidade a temática das paisagens sonoras nessa filmografia, uma vez que ninguém faz cinema ou arte alguma em um vácuo social. Para estabelecer essa cronologia, vamos começar falando da primeira geração, que surge com a retomada e tem como marco inicial o filme *Baile Perfumado* (1996, Lirio Ferreira e Paulo Caldas). Por uma questão de espaço, não conseguiremos fazer uma abordagem ampla desses conjuntos de obras, por isso dividimos nossa descrição (a partir das autoras e autores que vão falar nesses movimentos) em alguns pontos que, acreditamos, dão um entendimento geral de como se estabelecem esses grupos e se relacionam com a questão das paisagens sonoras. São eles: (1) cineastas que normalmente são agrupados dentro desses movimentos; (2) a questão da formação do grupo (editais, produção universitária, o mercado de cinema em Pernambuco, entre outros); (3) a ideia de nordeste (há uma transformação de como o cinema enxerga as paisagens, da dualidade sertão/litoral exótica do Cinema Novo para o regionalismo *pop* da primeira geração Novo Ciclo para uma postura mais realista na segunda geração); e (4) a questão estética (entre o regionalismo e o realismo nessas duas gerações).

Amanda Nogueira, em sua dissertação *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo* (UFPE, 2009), define o Novo Ciclo de Cinema Pernambucano não como uma filmografia ou um movimento, já que nunca houve uma organização ou diretrizes, mas como um conjunto de realizadores que possuem um passado em comum (todos gravitaram em torno do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco no final dos anos 1980 e começo dos 1990), uma estrutura de sentimento²² que remete a um grupo cultural. Nogueira vai falar em “brodagem” para se referir ao fato de que todos se declaram amigos e há uma grande circulação nas equipes. Por exemplo, Hilton Lacerda foi roteirista de *Baile Perfumado* (1997, Paulo Caldas e Lirio Ferreira), *Árido Movie* (2005, Lirio Ferreira) e dos filmes de Cláudio Assis antes de partir para fazer seus próprios filmes. Além dessa circulação do trabalho dos membros envolvidos, os filmes também preservam determinadas marcas estéticas em comum (o já citado regionalismo *pop*, a aproximação com o movimento *manguebeat*, o senso de autoironia, entre outros).

²² Nogueira toma emprestada a noção de estrutura de sentimento da obra de Raymond Williams. Para o autor, há um jogo duplo entre a necessidade de entender o seu próprio trabalho como autoral e uma dispersão de colorações e trabalhos em coletivo por afinidade (NOGUEIRA, 2009, p. 50). Nogueira enxerga esse tipo de discurso nas falas dos cineastas do Novo Ciclo: “Os diretores se reconhecem como parte de um grupo de amigos que trabalham junto (...) O reconhecimento desse espírito de 'camaradagem' emerge das falas dos diretores” (NOGUEIRA, 2009, p. 56).

Nogueira aponta ainda que esse grupo de cineastas vai receber da imprensa diversos nomes como “nova geração de cineastas”, “Movimento Árido Movie”, “Novo cinema pernambucano” (2009, p. 9). A pesquisadora adota o termo Novo Ciclo para fazer referência a momentos anteriores na filmografia do estado como o Ciclo de Recife (nos anos 1920) e Ciclo Super 8 (nos anos 1980). Aqui utilizaremos a sua terminologia por acreditarmos que seu trabalho é o esforço mais completo a fazer uma descrição desse grupo e desse fenômeno na produção cinematográfica brasileira. Fato é que esses cineastas apontados por ela (em especial, mas não somente: Paulo Caldas, Marcelo Gomes, Cláudio Assis, Lírio Ferreira) vão, por assim dizer, fazer escola no Estado, produzindo filmes muito importantes para a filmografia nacional, como *Amarelo Manga* (2003, Cláudio Assis), *Cinema, aspirinas e urubus* (2005, Marcelo Gomes), *Baixio das Bestas* (2006, Cláudio Assis), *Cartola* (2007, Lírio Ferreira e Hilton Lacerda), *Deserto feliz* (2007, Paulo Caldas), entre outros.

Nogueira também coloca a criação da Lei do Curta (1975), e sucessivas resoluções do Concine que ajudaram a sua efetivação; da Lei do Audiovisual (1993), entre outras iniciativas legais nas décadas de 1980 e 1990, como essenciais para motivar esse boom produtivo do Novo Ciclo (2009, p. 35). Argumento semelhante vai surgir na discussão que Marcelo Ikeda (2012) sobre o Novíssimo Cinema Brasileiro. Para ele, a proliferação de editais federais, estaduais e municipais entre 2005 e 2014, mais ou menos, vai fortalecer a criação de polos regionais de cinema que fogem do eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Como o Novíssimo Cinema Brasileiro de Ikeda coincide em cronologia com o que estamos chamando (a partir de PRYSTHON, 2017) de segunda geração do Novo Ciclo (inclusive muitos dos diretores e filmes que abordamos aqui estão contidos na delimitação que ambos os autores fazem), achamos que este dado pode ser relevante.

Em artigo apresentado na Compós, Ângela Prysthon apresenta o trabalho de paisagens nordestinas de quatro filmes, dirigidos a partir de 2010, em Pernambuco. É nesse texto que a autora sugere uma possível “nova geração” que se associa aos diretores do Novo Ciclo, como descrito por Nogueira, por afinidade e algumas práticas, mas opõem-se em algumas questões estéticas:

O cinema, ainda que não deixando de apresentar características e temas regionais, busca romper com o regionalismo da geração anterior, afastando-se das paisagens do ‘sertão’, abandonando as conexões com o *manguebeat*, evitando o folclore (PRYSTHON, 2017, p. 7)

Dessa maneira, de novo, se configura um grupo de cineastas que pode ser reunido não pela existência de uma organização ou um manifesto, mas por vivências em comum e uma afinidade temática e estética. Falando sobre os desígnios do cinema pernambucano na contemporaneidade, Bortolin coloca: “A tensão entre a modernidade e certo atraso, entre a cena global contemporânea e as raízes patriarcais, unifica e dá vitalidade à variada produção cinematográfica pernambucana” (BORTOLIN, 2016, p. 70)

A essa nova geração pertenceriam diretores que, em sua maioria, formaram-se em cinema na primeira metade dos anos 2000 na UFPE, começaram nos documentários ou nos curtas-metragens e participaram de projetos comuns como a coletânea de curtas *Projeto Torres Gêmeas* (2011). Entre os marcos estéticos comuns estariam a proeminência de questões urbanas, a fuga de exotização, a problematização da má arquitetura, as ruínas urbanas, os empréstimos aos filmes de gênero (como a referência a trilhas de horror em *O som ao redor*), a busca de um trabalho atmosférico, a influência do cinema asiático (PRYSTHON, 2017, p. 7) e argentino (FLÔRES, 2015).

Um marco para esta cinematografia seria o longa *Amigos de Risco* (2008, Daniel Bandeira), mas muitos outros filmes nesse formato podem ser incluídos nesse grupo, além dos que esta dissertação pretende estudar, como *Pacific* (2009, Marcelo Pedroso), *Avenida Brasília Formosa* (2010, Gabriel Mascaro), *Vigias* (2011, Marcelo Lordello), *Boa Sorte, Meu Amor* (2012, Daniel Aragão), *Amor, plástico e barulho* (2013, Renata Pinheiro), *Eles voltam* (2014, Marcelo Lordello), *Boi Neon* (2015, Gabriel Mascaro), *Aquarius* (2016, Kleber Mendonça Filho) e *Brasil S/A* (2015, Marcelo Pedroso).

Uma questão essencial que perpassa o que falamos aqui em relação às paisagens sonoras e que é cara a essas filmografias é a questão do espaço social do Nordeste. Durval Muniz de Albuquerque Junior, em um trabalho que inspirou muitos pesquisadores e artistas, demonstrou como a geografia do Nordeste não é uma divisão natural como se quer pensar, e sim uma “espacialidade que está sujeita a um movimento pendular de destruição/construção, que nega a imagem de eternidade sempre associada ao espaço” (ALBUQUERQUE JR, 1993, p. 6), sempre levando em conta o papel das obras de arte nessa conformação.

Em seu livro, Albuquerque Junior vai argumentar que nem a divisão entre Norte e Nordeste que vai acontecer na passagem do século XIX para o XX, nem a polarização entre as regiões do país, que, na sua expressão mais radical, vai colocar o Sul como “civilizado, superior” (ALBUQUERQUE JR, 1993, p. 70) e o Nordeste como *locus* da seca, miséria e messianismo são naturais. Os instrumentos e os motivos para criar essa

separação são políticos e econômicos, mas há uma função especial para a cultura nesse processo. O primeiro ensejo se daria nas décadas de 1850 e 1860 através da literatura regionalista que, em busca de fugir do controle centralizador do Império, procura afirmar as identidades regionais. Nesse contexto, a imaginação paisagística em torno do exotismo da vegetação vai ser um mecanismo importante:

o realismo paisagístico dá lugar, diríamos, a um 'paisagismo histórico', em que a simples descrição do Brasil como um conjunto de paisagens atemporais dá lugar a uma visão genealógica das diversas áreas do país e de sua população, mais precisamente de suas 'elites' (ALBUQUERQUE JR, 1993, p. 65)

Ou seja, já aí há um tipo de descrição ou de representação espacial ligada a uma perspectiva sulista sobre o que é esse Norte. O espaço do sertão, principalmente, vai virar um lugar de um naturalismo sentimental e jocoso. Essa postura é reforçada pelo jornalismo. Albuquerque Junior coloca também a importância da cobertura da Grande Seca de 1877-79 como um dos pontos que vai divergir a história de como o Nordeste se constituiu como região. Ele argumenta que a alcunha de Grande Seca se deve justamente ao interesse e tom com que a imprensa do Sul vai se referir ao incidente:

A seca sempre ocorreu do ponto de vista climático naquela área. Desde o período colonial tem-se notícias de ocorrência de seca, mas ela nunca foi um tema, um problema, nem tornou-se uma questão (SOCHODOLAK, PIETTA e LIMA, 2016, p. 10).

É justamente nesse momento que acontece o primeiro grande movimento migratório que se tem notícia do sertão para o litoral, do Norte para o Sul (ALBUQUERQUE JR, 1993, p. 73), o que já indica essa relação entre um espaço representado e o espaço social. Na entrada do século XX, aí já com a região Nordeste instituída, há um novo movimento de regionalismo. Ainda que a postura seja outra, a ideia de um determinismo do meio vai ser reforçada em *Os sertões*, escrito em 1909 por Euclides da Cunha. Ali, há a instauração, em tom cientificista, da dicotomia entre o homem da cidade e o sertanejo e o sertão e o litoral. A ideia de um Sul civilizatório e da polarização entre as regiões, com raízes na Guerra Civil Americana, é abraçada pela sociologia da época, como pode ser visto, em uma demonstração bastante radical, no trabalho de Oliveira Viana (*Idem*, p. 71). O modernismo vai eventualmente criticar essa visão naturalista e exotizante das paisagens nordestinas. Tanto a valorização do sertanejo em *Urupês* (1919, Monteiro Lobato) quanto a chave metafórica do pensar o espaço, em

Macunaíma (1921, Mário de Andrade) e ainda, para fugir um pouco da literatura, a incorporação de elementos da flora local como o cactus nas pinturas de Tarsila do Amaral seriam exemplos disso (*Idem*, 67-68). Ainda assim, cria-se aí uma tradição de leituras e releituras críticas de uma maneira de olhar o Nordeste que permanece até hoje. O ponto aqui não é propor uma representação correta ou errada do espaço do Nordeste, mas entender como e porque as representações que aqui estão assim se colocam.

No cinema, através das paisagens, a importância dessas construções sempre foi observada. Prysthon ao falar sobre como, durante o ciclo do Recife, as paisagens costumavam ser exotizadas, quase transformadas em cartões postais, parece retomar essas ideias de Albuquerque Jr: “Nesse sentido também, a paisagem é a cristalização de um modo de olhar, de uma maneira de circunscrever um território e de estabelecer uma espécie de domínio sobre ele” (PRYSTHON, 2017, p. 4).

Há uma tendência no cinema brasileiro, desde os filmes do *Nordwestern*²³, a idealização das paisagens do Nordeste. Ismail Xavier fala sobre isso ao tratar da dicotomia sertão/mar em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, Glauber Rocha). Essa dicotomia, se voltarmos ao trabalho de Albuquerque Junior, já pode ser encontrada em *Os sertões*:

Outra dicotomia sobre a qual se constrói o livro de Euclides é a que opõe litoral e sertão. Ela será tema de muitos discursos e trabalhos artísticos e torna-se questão arquetípica da cultura brasileira. Ela emerge da própria discussão nacionalista em torno da questão da cultura e sua relação com a civilização, sendo o litoral o espaço que representa o processo colonizador e desnacionalizador, local de vidas e culturas voltadas para a Europa. O sertão aparece como o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras. O sertão é aí muito mais um espaço substancial, emocional, do que um recorte territorial preciso; é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, bem como fatos históricos de interiorização como as bandeiras, as entradas, a mineração, a garimpagem, o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, as secas, os êxodos etc. O sertão surge como a colagem dessas imagens, sempre vistas como exóticas, distantes da civilização litorânea. É uma ideia que remete ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes (ALBUQUERQUE JR., 1993. p. 70)

Esse binômio teria sua expressão máxima na epígrafe do filme, durante a qual um repentista canta: “O sertão vai virar mar; o mar vai virar sertão”. Temos aqui inaugurada

²³ *Nordwestern* é como ficou conhecido um gênero de cinema popular nos anos 1950 e 1960 que tinham “como cenário o nordeste e utilizando-se de elementos da iconografia *western*”(JORGE, 2007,p. 172). A expressão máxima desta filmografia talvez tenha sido *O cangaceiro* (1953, Lima Barreto).

uma tradição que se espalha pelo Cinema Novo e que permanece viva e referenciada até hoje. A frase serve-se da geopolítica do nordeste do país que opõe o seu interior às regiões litorâneas em termos da concentração de renda que se observa no litoral (mar) e da miséria que se coloca no interior (sertão). No imaginário cinemanovista, o sertão é o lugar do popular e o litoral, o das elites. O filme de Glauber Rocha imaginaria, então, de forma poética essa invasão do mar pelo sertão (espaços do povo e da elite) e vice-versa. A “transformação radical” (XAVIER, 1983, p. 72) que a epígrafe coloca seria a revolução (defendida por Glauber). Ângela Prysthon (2017) também chama atenção para um fenômeno parecido no cinema pernambucano pré-retomada. A relação entre paisagem e regionalismo se coloca como fio condutor, ou seja, manifesta-se certa tendência a estilização romântica, o sertão é, necessariamente, neste momento, "inóspito e árido" (PRYSTHON, 2017, p. 4), enquanto o litoral faz-se urbano, opulento e exuberante.

Com o surgimento do Novo Ciclo, essa dicotomia se dilui, assim como a tendência a exotização. *Baile Perfumado* (1996, Paulo Caldas e Lírio Ferreira) retrata um sertão que é verde e colorido – em oposição à aridez desértica do sertão glauberiano. Em *Árido Movie* (2005, Lírio Ferreira), o personagem principal se desloca da maior metrópole do país para o interior de Pernambuco e, embora a migração seja tema, o foco recai sobre as transformações que o sujeito sofre durante esse processo. Nos filmes de Cláudio Assis, há uma noção de espaço híbrido (PORTO, 2015) um interior rico e opulento e uma miséria urbana que desfazem o sentido teleológico da dicotomia sertão/litoral do Cinema Novo. Há escolhas estéticas nos filmes que reforçam esses fatores. A “reapresentação *pop* da paisagem arcaica do sertão” se encontra com uma “reaproximação do cenário urbano” (NOGUEIRA, 2009, p. 60); Luiz Fernando Zanin Oricchio escreve sobre esse fenômeno:

Os cineastas do árido fazem também uma distinção entre o regional e o regionalismo “Regional é nosso elemento mesmo, mas não queremos cair no regionalismo, naquilo que o termo implica de típico e localizado?”, diz Stepple (...) Há uma intenção clara por trás disso: fugir à vocação miserabilista, tão presente no cinema nordestino. (ORICCHIO apud NOGUEIRA, 2009, p. 60)

Prysthon também aborda a dinâmica deste momento da produção local. Há neste cinema, para a autora, uma modernização dos estereótipos e das próprias maneiras de produzir os filmes. Entretanto, ao mesmo tempo em que há essa “releitura *pop*”, mantém-se um jogo com os estereótipos “através da caricatura, do estranhamento, do excesso de caráter local” (PRYSTHON, 2017, p. 7), que acabam retomando as paisagens do cinema

da década de 1950. A autora ainda coloca que é nesses termos que se dá a aproximação com o *Manguebeat*, outro movimento que busca misturar folclórico com moderno.

Essa discussão sobre a paisagem nordestina se mantém presente na geração que começa a produzir por volta de 2008, porém com outro viés, como já discutimos antes. De modo geral, pode ser dito que há uma preocupação maior com uma representação dos espaços urbanos. A cidade de Recife, por exemplo, é submetida a uma busca pelos seus espaços quaisquer. Segundo Prysthon, *Avenida Brasília Formosa* busca

tratar de desenhar a paisagem a partir desses sujeitos (comuns, completamente inseridos nos espaços retratados, completamente à vontade nesses cenários, nessas locações), todavia, parece-nos a principal característica do filme (PRYSTHON, 2017, p. 9)

O som ao redor, por sua vez,

não recorre às imagens usuais do Recife (fotos aéreas de suas pontes, cenas em suas ruas mais antigas no centro da cidade com as igrejas coloniais coloridas, edifícios abandonados ou mercados animados e exóticos, como a cidade que vemos retratado em *Baile perfumado*, *Amarelo Manga* ou *Árido movie*) (*Ibid*, p. 11)

Em *Brasil S/A* (2016), ficção científica *nonsense*, “o artifício e o deslocamento vão desfigurando as imagens mais corriqueiras do presente, mesmo a arquitetura mais banal da classe média alta recifense” (PRYSTHON, 2017, p. 14). Por fim, em *Eles voltam* (2014), uma comparação com um filme do período anterior é ainda mais evidente:

Como em *Amarelo Manga*, um táxi passeia pelo Recife, mas diferentemente deste, não é o Recife pitoresco e exótico que está em cena. Antes, é o da obsolescência programada, o da má arquitetura, o das ruínas precoces (*Ibid*, p. 13)

As paisagens do interior também são transfiguradas. Se a geração anterior já procurava desfazer a dicotomia do sertão/mar instaurada pelo Cinema Novo, buscando novas locações e histórias que não correspondessem necessariamente à narrativa teleológica proposta por cineastas com Glauber, a produção recente dá um passo além. Na primeira metade de *Eles voltam*, prevalece um olhar sobre “o campo, mais especificamente sobre os imensos canaviais da zona da mata costeira e as pequenas vilas de pescadores e praias do litoral sul de Pernambuco” (PRYSTHON, 2017, p. 12). Na

sequência, abordaremos brevemente a relação do som na filmografia do Novo Ciclo, para tentarmos entender como se configura a questão das paisagens sonoras nesses filmes.

2.3 Paisagens sonoras no Novo ciclo

Em um primeiro momento nos parece que a relação do Novo Ciclo com o som vai se colocar principalmente através de uma preocupação com a trilha musical, ou com o que Nogueira chamou de “privilégio à música” (NOGUEIRA, 2009). A proximidade pessoal que os cineastas possuíam com os músicos do movimento *manguebeat* vai ocasionar uma série de intercâmbios entre estes dois grupos. Há filmes com temática musical (*Maracatu, Maracatus*, 1995, Marcelo Gomes, por exemplo), músicas mangue nas trilhas sonoras e participação de artistas em filmes (Fred Zero Quatro, da banda Mundo Livre S/A, aparece em *Amarelo Manga e Baile Perfumado*). A própria direção musical dos filmes é entregue a esses artistas também em muitos casos. Por parte dos diretores, muitos deles dirigiram clipes das bandas mangue, e levaram lições desses processos para os seus filmes. O que pode ser exemplificado pela recorrência a um recorte “videoclíptico” (NOGUEIRA, 2009, p. 92) em muitos momentos.

Nara Aragão, que em sua dissertação trabalha justamente os embricamentos culturais entre o mangue e o novo ciclo, comenta como os cortes ritmados de *Baile Perfumado* ditaram um padrão estético de montagem para essa leva de diretores:

Uma estética do videoclipe pode ser definida por elementos como a fragmentação da narrativa e do sincronismo entre música e imagem (...) e no filme essa referência é vista através dos cortes rápidos, da relação rítmica entre música e imagem e pelas elipses de tempo e espaço (ARAGÃO FONSECA, 2006, p. 79)

Um exemplo bem forte dessa relação entre montagem e música também aparece em *Baixio das bestas*. No filme, uma sequência de vinhetas mostra os canaviais ao som de um maracatu. A cada vinheta acompanhamos o estágio da plantação e da colheita, o que informa a passagem de tempo da narrativa. Para além disso, porém, as vinhetas oferecem respiros, ditam o ritmo do filme e nos fornecem uma caracterização das paisagens do filme que ultrapassa a questão puramente pictórica (o maracatu passa a ser

parte da paisagem). Sobre essas vinhetas, Nogueira comenta: “A música funciona fora do tempo e do espaço, e se comunica com todos os tempos e todos os espaços do filme, estabelecendo o seu tempo diegético a partir das inserções separadas e distintas” (NOGUEIRA, 2009, p. 94).

O esforço em trabalhar a trilha musical deste momento do Novo Ciclo pode parecer tematicamente distante da questão das paisagens sonoras, sobretudo quando falamos em música extradiegética, já que esta não necessariamente ajuda a formar o espaço social da ficção. É importante lembrar, porém, que a teoria de Schafer sobre as paisagens sonoras é construída em cima do pressuposto, inspirado pela música concreta, de uma música total: “todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que pertence ao domínio compreensivo da música.” (SCHAFER, 2001, p. 20). Nesse sentido, é possível, sim, falar de uma paisagem sugerida por uma composição. Muitos estudos fazem essa aproximação, mas gostaríamos de referir à leitura que Luiza Alvim faz das escolhas musicais de Robert Bresson:

Porém, no caso de uma realidade construída, como a do cinema, e principalmente no caso de Bresson, que expressamente quis explorar o potencial musical dos ruídos e refazia o som do filme em estúdio, talvez a concepção de ruído como música seja acertada (ALVIM, 2011, p. 65)

Uma exceção a esse “privilegio à música” no Novo Ciclo é *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2007). Talvez por ser um filme de época, a história de um alemão (Peter Ketnath) radicado no Brasil, em meio à Segunda Guerra Mundial, que viaja pelo interior da Paraíba mostrando filmes de propaganda farmacêutica, e sua improvável amizade com um local (João Miguel), aposta em outros recursos.

Um destes é o silêncio que é incorporado ao filme e lhe empresta um ritmo diferente do que é comum ao Novo Ciclo. Depois, há um banimento da música extradiegética tão comum nos filmes de seus contemporâneos. Todas as músicas vêm do rádio. Este elemento acusmático, o rádio, também introduz notícias que possuem uma relevância para a trama:

Portanto, o aparelho de rádio ora exerce o papel de efeito sonoro, ora providencia a música, ora é utilizado como interface para que uma voz acusmática (a do narrador do Repórter Esso, que o aparelho apenas transmite, sem permitir a visualização de seu dono) municie a história de informações que fazem a ação dramática evoluir (CARREIRO, 2010, p. 10)

A questão da música se apresenta diferentemente na segunda geração do Novo Ciclo com muitos filmes preferindo largas porções de silêncio, como *Boa sorte, meu amor* (2012, Daniel Aragão), ou deixando o som ambiente prevalecer a uma trilha musical. Quando a música aparece, ela tende a ser afastada do contexto regional ou procurando usos não tão comuns das peças pernambucanas, este é o caso da cena em que “um excêntrico e suado maracatu é encenado na Academia Pernambucana de Letras como um balé europeizado” (PRYSTHON, 2017, p. 14) no filme *Brasil S/A* (2014, Marcelo Pedroso). Em duas outras películas, *Amigos de Risco* (2007, Daniel Bandeira) e *Amor, plástico e barulho* (2013, Renata Pinheiro), o submundo do *tecnobrega* recifense é representado. Esta seria também uma cena local, mas que invoca outros públicos e sentidos em relação ao *manguebeat* ou o maracatu.

Um aspecto a ser reparado em *Amor, plástico e barulho* é o desenho sonoro, montado de maneira a favorecer os ruídos que geralmente fazem parte do fundo na cena. Estes se encontram de maneira heterogênea em relação aos diálogos e à trilha musical. Bortolin escreve sobre este filme: “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” (BORTOLIN, 2016, p. 71). Movimento semelhante encontramos em *O som ao redor* e *Eles voltam*. Segundo Flôres: “As intensidades sonoras utilizadas em todos os projetos, marcam uma presença tão impressionante que podemos sentir essa presença sem, no entanto, vê-la” (FLÔRES, 2015, p. 248).

Neste capítulo, abordamos o conceito de paisagem sonora de Schafer e olhamos para como ele pode ser utilizado para revistar algumas temáticas relacionados ao espaço fílmico. Em especial, exemplificamos refletindo sobre o uso do som e suas relações com a atualização paisagem da nordestina nas duas gerações do chamamos Novo Ciclo de Cinema de Pernambuco. No próximo capítulo, retomaremos a ideia de fidelidade de Schafer para refletir como ela pode ser discutida a partir dos exemplos nos filmes de nosso *corpus*.

3. A BAIXA FIDELIDADE COMO PAISAGEM

A ideia de fidelidade é um tanto quanto controversa. Tem sido apropriada de maneira mais ou menos livre no senso comum ou em uma abordagem mercadológica. Aqui, proporemos levar em conta este caráter instável do conceito para pensar uma baixa fidelidade que seja sempre relativa ao que se vende como alta. Para tal, partiremos da discussão proposta por Schafer (2001), passando pelos momentos em que isso aparece em McLuhan (2009), Kittler (1999) e Chion (1994). Também utilizaremos textos mais recentes da área da comunicação que retomam o uso que Schafer faz (como CONTER, 2016; ALVIM, 2011; COSTA, 2010, por exemplo). Por fim, tentaremos estabelecer, com base em revisão bibliográfica, efeitos encontrados no cinema contemporâneo que podem ser considerados com baixa fidelidade.

3.1 *Lo-fi/Hi-fi*

Schafer (2001) aborda a baixa fidelidade de uma maneira quase metafórica. Nesse capítulo, para defendermos que podemos chamar o desenho sonoro destes filmes de *lo-fi*, iremos retomar o conceito do autor canadense, contrastá-lo com a ideia difundida pela indústria e pela teoria mais clássica de fidelidade (noção baseada na ideia de que há um evento sonoro original a ser repetido de maneira fiel pelas tecnologias de reprodução) e separá-lo de um operador mais técnico, que chamaremos de definição, como o que sugere Chion (1994). Trabalhar com a ideia de fidelidade de Schafer nos permite explorar questões importantes para os movimentos *lo-fi* na música e no cinema, como os conceitos de figura, fundo e ruído, que estão em *A afinação do mundo*. Também nos permite falar de fidelidade sem pender para uma abordagem estritamente tecnicista (o grau de definição dos aparelhos) ou para uma análise valorativo, do quão fiel as paisagens sonoras destes filmes são as da realidade, como querem alguns autores que falam sobre som no cinema, como Metz.

Retomando o conceito de Schafer: tendo definido o que é a paisagem sonora, o autor investiga o que acontece com esta conforme as comunidades transitam entre o rural e urbano. Ele percebe nesse processo, através dos registros que recolheu, dois tipos de configuração sonora. Uma, abundante nas grandes cidades, que ele define como paisagens de baixa fidelidade (*lo-fi*), em contraste com a outra, a do campo, designada como de alta fidelidade (*hi-fi*). A diferença entre elas é a questão da figura e fundo e a da proporção

sinal/ruído. Assim, a paisagem de alta fidelidade é definida como aquela que tem uma razão sinal-ruído positivo, e a de baixa, seu oposto. Ou seja, enquanto na alta fidelidade conseguimos identificar com clareza a natureza e a distância da fonte do som (exemplo: o cantar de um pássaro em uma região rural), na paisagem de baixa fidelidade, os diferentes estímulos sonoros formam um bloco, uma espécie de parede, pois os sons da cidade são tão altos que se tornam indiscerníveis (SCHAFER, 2001, p. 107).

É importante frisar o que dissemos na introdução, que Schafer não pensou sua teoria das paisagens sonoras e nem a divisão entre *hi-fi* e *lo-fi* para falar de som no cinema ou de qualquer dispositivo midiático, mas deixa esta possibilidade entreaberta. Isto parece encontrar apoio nos estudos desenvolvidos por colegas de Schafer, como é o caso de McLuhan, que aborda os efeitos da baixa fidelidade sonora nos aparelhos em surgimento no início do século XX (MCLUHAN, 2009, p. 301), e de outros contemporâneos seus, como Friedrich Kittler, para quem a alta fidelidade era um mecanismo de discurso do real (KITTLER, 1999, p. 36).

Como sugerimos anteriormente, há uma retomada recente das ideias de Schafer nos estudos de som no cinema tanto no âmbito internacional (THOMPSON, 2002; LASTRA, 2000; RODRIGUEZ, 2006, por exemplo) quanto no nacional (CASTANHEIRA, 2008; COSTA, 2010; FLÔRES, 2015, entre outros). A própria abordagem da relação entre *hi-fi* e *lo-fi* e paisagens sonoras do campo e da cidade especificamente no cinema tem aparecido como no trabalho de Alvim (2011) sobre os filmes de Robert Bresson ou no de Vaz (2014) sobre os sons industriais em *Eraserhead* (1979, David Lynch).

Salientamos que, embora Schafer esteja preocupado com a questão da ecologia do som e do espaço sonoro, há muitos apontamentos seus sobre a questão das paisagens sonoras nas obras de arte. Em determinado momento, por exemplo, ele aborda o crescimento na intensidade da música de câmara na virada do século XX como resposta à paisagem sonora *lo-fi* das grandes cidades. De maneira geral, entretanto, para os fins deste trabalho, tendemos a concordar com Luiza Alvim:

Embora Schafer (2001) se empenhe principalmente em fazer um levantamento das paisagens sonoras naturais por todo o mundo, observa que também é possível utilizar o termo em relação a paisagens sonoras construídas, como composições musicais e programas de rádio. Schafer não se refere ao cinema, mas considera o seu projeto acústico como uma interdisciplina e, em seus agradecimentos, menciona pesquisadores de diversos campos, como, por exemplo, do audiovisual. (ALVIM, 2011, p. 23)

A tese de Marcelo Conter sobre o *lo-fi* na música pop nos ajuda a pensar a baixa fidelidade não como o simples uso de um aparelho de captação de som defasado, uma vez que muitas bandas utilizam as mais recentes tecnologias de gravação para gerar esse tipo de sonoridade (CONTER, 2016, p. 13), mas, sim, como um agenciamento estético. Os produtos midiáticos de baixa fidelidade, nessa perspectiva, assumiriam uma postura de diferenciação aos produtos *mainstream* de sua área e se engajariam numa proposta underground. Por outro lado, esse recurso nos permite associar os objetos *lo-fi* com um conceito importante para a teoria das comunicações: o de espaço acústico, em McLuhan.

Da mesma maneira, Marshall McLuhan fala na emergência de um “espaço acústico” em oposição ao espaço visual prevalente na modernidade. O rádio, o filme e outras tecnologias de reprodução trouxeram, na perspectiva de McLuhan, um retorno ao ouvido e à oralidade. A audição, por sua vez, impõe outro esquema perceptivo ao indivíduo, já que esse sentido se aproxima mais do tato e da sensibilidade ao invés da racionalidade (SCHAFER, 2001, p. 29). Importante também notar que uma das consequências desse processo seria justamente a falta de profundidade (MCLUHAN, 2009, p. 60). Assim, Schafer e McLuhan, se aproximam na descrição disso que seria o pensamento da superficialidade. O binômio profundidade/superficialidade, no sentido usado por estes autores, se refere às teorias da perspectiva e, portanto, também se coloca dentro da discussão de figura e fundo, proposta por Schafer.

3.1.2 O problema do conceito de fidelidade

Há um problema com o conceito de fidelidade se ele for pensado como uma ideia de som “originário” ou como uma semelhança com o real. Este conceito é permanente entre uma série de teóricos e técnicos da indústria. Isto é palpável, por exemplo, no trabalho de Ángel Rodríguez. Em seu livro *A dimensão sonora da linguagem audiovisual* (2006), o autor explicita as bases de uma “engenharia da alta-fidelidade sonora”, cuja função seria a de que, “depois de qualquer manipulação eletrônica, gravação e transmissão, reorganização, etc., o áudio conserve exatamente seu espectro sonoro original” (RODRIGUEZ, 2006, p. 44). Aqui a fidelidade é entendida como proximidade do real.

Por outro lado, muitos autores já colocaram que essa relação entre de uma maior ou menor fidelidade com o real, o que suporia um grau menor de mediação, é atravessada

pelas campanhas publicitárias dos produtores de equipamentos de reprodução sonora. No começo do século XX, esse argumento era utilizado para justificar seus avanços, os modelos de audição aplicados a seus aparelhos e diferenciar-se da concorrência. Kittler, por exemplo, já havia deixado implícita essa crítica da ideia de alta fidelidade como som originário ao falar do fonógrafo: “Certamente, *hi fi* significa alta fidelidade e supostamente deveria convencer os consumidores de que as gravadoras se mantêm a deidades musicais” (KITTLER, 1999, p. 36, *tradução nossa*). Também no campo do som de cinema essa é uma discussão que vai polarizar opiniões e modelos de pensamento. Ou seja, a noção de fidelidade como proximidade a um evento originário precisa ser revista:

Fidelidade é um termo particularmente problemático nos estudos do som, e gostaríamos de enfatizar um forte rompimento com os entendimentos êmicos sobre ela. Para nós, fidelidade é mais um termo equivocado do que uma medida do grau em que uma gravação é "fiel" a uma fonte, ou qualquer senso de "qualidade sonora absoluta"; não é uma "lógica" abrangente na história da reprodução sonora. (THÉBERGE, DEVINE, EVERETT, 2015, p. 3-4 *apud* ARAGÃO, 2017, p. 10)

James Lastra - em capítulo dedicado a como a teoria vai absorver a inserção do som no cinema - faz menção a esta discussão. Para ele, a ideia de fidelidade sempre esteve imbuída no debate, ainda que muitas vezes através das críticas. Autores importantes como -Béla Balázs, Christian Metz, Rick Altman, Alan Williams, Thomas Levin, entre outros- vão retomar a questão do grau de separação entre o original e a cópia quando falarem da banda sonora. Basicamente isso vai, segundo Lastra, dividir os teóricos entre aqueles que acreditam que é possível alguma correspondência de fato entre o som representado e o som real - e portanto, o som de cinema pode sempre ser valorado por esse grau de fidelidade sonora - e aqueles que acham mais produtivo entender que instâncias criativas estão envolvidas no processo de montagem de som, pensando o som do filme sempre como descolada da experiência sonora do real.

No primeiro grupo, temos autores como Metz e Balázs. Balázs chega a afirmar que "Não há diferença considerável entre o som original, o gravado e o reproduzido" (*apud* LASTRA, 2000, p. 124, *tradução nossa*). Uma das ideias de Lastra é de que esses teóricos só podem falar nisso, pois estão pensando no som na sua característica legível, no sentido do que entendemos do som, pois se considerarmos características materiais, como timbre e espacialização, é bastante óbvio que há diferenças entre original e cópia. Para alguém como Metz, por exemplo, o som no cinema vai sempre buscar maior

fidelidade, ainda que ele esteja bastante ciente de que essa fidelidade não pressupõe uma ausência de mediação. E sim, a procura de sons que possam representar a realidade de uma maneira mais fiel:

Metz está claramente ciente de que a experiência de ouvir um tiro na rua dificilmente lembra a de ouvir um tiro no cinema. (...) Não é possível nem dizer que a fonte dos sons é a mesma, já que há dúzias de substitutos aceitáveis para um tiro em um filme - muitos deles mais efetivos que a coisa real. Como Metz sugere, em um sentido narrativo ou funcional o que importa é nossa habilidade de identificar uma fonte sonora, e, por conseguinte, seu significado. (...) Contra a definição do som como um evento essencialmente irrepetível, Metz descreve o som como uma estrutura iminentemente repetível e inteligível (LASTRA, 2000, p. 127)

Lastra chama a essa tendência que acredita que o som no cinema é sempre o mais fiel possível à realidade (ou ao menos o “bom” som de cinema é) de identitária, pois para ela é possível identificar a fonte de um som. A outra, expressa no pensamento de Altman, Williams e Levin, é entendida como não-identitária: “Apesar de divergências menores, todos os três insistem na importância fundamental de presumir não-identidade entre original e cópia” (LASTRA, 2000, p. 125). A gravação nessa perspectiva seria entendida sempre como uma abstração das condições originais de produção do evento sonoro. Só é possível inscrever o som em determinada mídia, a partir de algum ponto previamente definido. A gravação nunca levaria o total da experiência acústica que um ouvinte teria diante do evento real.

Aragão aborda como a questão da dupla lógica da remediação parece desaparecer quando falamos do *lo-fi* na música *indie*. Ao abordar músicos que fazem uso de gravações aparentemente caseiras como maneira de estabelecer um vínculo com seu público, dentro de uma noção de autenticidade, a autora nota que isso não necessariamente significa um grau menor de mediação ou menos aparelhagem envolvida, e sim, a produção de um determinado efeito (nesse caso, o do caseiro, do faça-você-mesmo, de contracultura):

Embora a produção de gravações nos ambientes domésticos possa ser entendida como uma estética da "carência", a proliferação dos meios de produção no âmbito caseiro também reflete uma abundância dos meios de produção, condição fundamental para a emergência do *lo-fi* enquanto expressão do *indie rock* (ARAGÃO, 2017, p. 13-14)

Concordamos com a ideia de que falar de fidelidade ligando a uma proximidade maior do evento original foge do nosso propósito. A busca não é a de entender os filmes

do nosso *corpus* como mais próximos das paisagens sonoras das cidades nordestinas de fato, e sim de explorar as trilhas destes filmes dentro de um sistema do que é entendido como alta fidelidade no som de cinema. Concluimos junto com Lastra que apenas faz sentido falar em fidelidade dentro dessa noção como algo que positive aquilo que se tem com “som bom” no cinema (2000, p. 123) e aqueles usos que desviam deste objetivo.

3.1.3 Fidelidade x definição

Além desta discussão, é preciso separar a fidelidade como agenciamento estético de uma questão mais técnica ou tecnológica. Chion abordaria o problema ao discutir a diferença entre definição e fidelidade (1994, p. 98). Em termos gerais, definição, para o autor, se referiria aos elementos acústicos identificáveis diretamente numa gravação, como a frequência e amplitude dinâmica. O autor alerta que muitas vezes abordamos fidelidade estamos falando de definição, já que é muito difícil fazer uma comparação entre evento sonoro que gerou a gravação e ela mesma. No entanto, reduzir o conceito à presença de definição ou não seria uma abordagem excessivamente tecnicista, que nos impediria de falar de efeitos estéticos que são convencionados por parâmetros sociais. Por isso, optamos pelo conceito aberto de fidelidade em Schafer, mesmo sabendo dos problemas apontados por Chion.

Conter faz uma crítica deste conceito de fidelidade em termos parecidos com o que citamos no item anterior, de que “o evento muda de natureza quando é gravado” (CONTER, 2016, p. 40) e, portanto, não é possível falar em maior realismo de uma gravação ou outra. Ele propõe então o uso do termo fidelidade para discorrer sobre uma relação do aparelho (toca-fitas, fonógrafo, os alto-falantes, a sala de exibição, no caso do cinema) com a mídia (a fita, o vinil, o filme). Só assim seria possível falar em uma reprodução “fiel” da mídia. Conter propõe o termo resolução que lidaria com marcadores técnicos de uma gravação, enquanto definição, por sua vez, seria um operador conceitual para lidar com esses dois aspectos e mais. A alta definição seria pensada como “responsável pela (re)institucionalização de contratos sociais, estéticos, políticos e de linguagem” (*Idem*, p. 45) e a baixa definição como “ferramenta da diferença” (*Idem*).

Até aqui, acreditamos, fica bem claro o quão complexa pode ser a terminologia do ramo, por estar atravessada por muitas discussões que vêm desde o marketing da indústria fonográfica, até a prática de técnicos e diretores, passando pela academia. Por

conta disso, o uso de quaisquer dos termos pode ser justificado desta maneira. Ficaremos com a conceitualização de Chion por estar mais próxima do nosso objeto, e porque permite aproveitar as discussões em Schafer e Lastra de modo menos confuso. Mas vale notar que o conceito de fidelidade que tentamos construir aqui está bem próximo do de definição para Conter. A alta fidelidade seria aquilo que funciona dentro de uma lógica de convenções de realismo do que é *mainstream* em som de cinema, e a baixa fidelidade como o desvio dessas lógicas.

3.2 Efeitos de baixa fidelidade no som de cinema

É claro que essa preocupação com a fidelidade no cinema é corrente entre técnicos de som, críticos e entre espectadores. De tal maneira que falar em baixa fidelidade estabelece, no senso comum, um argumento que associa esta a um som “ruim” e a alta fidelidade a um som “bom”. Sterne demonstra como essa preocupação é gestada em campanhas de propaganda da indústria fonográfica na década de 1920. O *hi-fi* vira um valor que se associa com tecnologia de ponta: “A fidelidade sonora é muito mais sobre a fé na função social e na organização das máquinas do que sobre a relação de um som com sua 'fonte'” (STERNE, 2003, p. 219, *tradução nossa*).

Faz parte desta dissertação tentar entender a baixa e a alta fidelidade não como uma busca idealista de um som original, mas como uma série de efeitos estéticos que se opõe ou adota códigos estabelecidos dentro do cinema. Lastra vai falar sobre “efeitos” que buscam autenticidade e imediação (LASTRA, 2000, p. 152). É necessário dizer que nos filmes aqui trabalhados não há um espectro sonoro original a ser preservado; os efeitos de baixa fidelidade são colocados ali e pensados dentro de um esquema perceptivo do desenho de som.

Cabe aqui um comentário que é abordado tanto no trabalho de Sterne quanto no de Lastra, sobre os modelos de fidelidade no começo da indústria fonográfica. O primeiro seria o da telefonia. Aqui a voz vai ser colocada como hierarquicamente superior, buscando inclusive apagar os ruídos no fundo (STERNE, 2003, p. 137). Lastra vai dizer que este modelo telefônico privilegia a inteligibilidade (LASTRA, 2000, p. 139). O outro modelo seria o da fonografia, que investiria em uma ideia que Lastra chama de “fidelidade perceptiva” (*Idem*, p. 159), em que se imagina um ouvinte ideal, em um ambiente ideal (o melhor assento de uma casa de concerto com acústica perfeita, por exemplo) e tenta-

se reproduzir essa experiência: "O uso de microfones direcionais e o isolamento acústico também desmente o modelo de uma duplicação sonora realmente fiel" (*Idem*).

Para o autor, porém, é uma mistura desses dois modelos que vai imperar na ideia de fidelidade da indústria cinematográfica, ao menos do cinema clássico. Do modelo fonográfico apropriam-se a ideia de simular a escuta de um ouvinte ideal, através do ponto de escuta, e uma vaga ideia de fidelidade a paisagem sonora, no que ela tem de espacial, através dos ruídos. Do modelo telefônico, fica a ideia de colocar a voz acima dos outros elementos para favorecer a inteligibilidade, o que explica em parte a "frontalidade" (LASTRA, 2000, p. 141) dos microfones e alto-falantes, e que será abordado aqui no item hierarquia das pistas. Entendemos, então, que qualquer entendimento de *lo-fi* no som de cinema passa por uma negação destes modelos.

Se abirmos qualquer livro técnico ou manual de som no cinema iremos constatar que a alta definição está ligada não só à ideia já referida de que se pode representar com perfeição a realidade, mas também a certos expedientes convencionados pelas indústrias cinematográficas. Fernando Morais da Costa aponta para uma permanência do realismo e do naturalismo no cinema *mainstream*:

É certo dizer que assumir a busca da perfeição técnica significa procurar a aceitação de certo público, na verdade sua maior parcela, acostumada com os padrões que um dia foram ditados pelo cinema clássico narrativo (COSTA, 2006, p. 213)

Há certos códigos que se repetem. Trabalharemos com quatro deles que se repetem bastante segundo a pesquisa bibliográfica²⁴ que fizemos: a hierarquização das pistas de voz, música e ambiente; o som como apoio à perspectiva, no sentido de simular ou complementar a profundidade de campo da imagem; o papel secundário dos ruídos e a quase inexistência de sons perceptíveis fora de campo. Não se quer dizer com isso que só há esses quatro efeitos possíveis para se falar em *lo-fi* no cinema, mas, sim, que estes são os operadores que nos ajudaram para pensar no que acontece nestes filmes.

a) Efeitos de lo-fi: o excesso de ruído

²⁴ A hierarquização das pistas aparece associada ao *lo-fi* nos textos de Lastra (2000) e Johnson (2008); a questão da perspectiva no cinema está em Deleuze (1990), nas discussões sobre estereofonia e, particularmente ligada à baixa fidelidade em Costa (2010) e Vieira Jr (2012); a problemática do ruído nas reproduções sonoras está em Kittler (1999; 2013), associada ao *lo-fi* em cinema em Vaz (2014); e, por fim, a questão do fora de campo em som de cinema é levantada por Chion (1994).

A baixa fidelidade no som de cinema aconteceria justamente na subversão destes quatro códigos ou parâmetros apontados acima. Podemos pensar, então, no excesso de ruído, no achatamento da imagem sonora, na quebra da hierarquia entre voz, música e sons de fundo, e no uso acentuado de elementos sonoros fora de campo como elementos de baixa fidelidade no som de cinema. É lógico que nem sempre podemos falar em *lo fi* quando esses parâmetros aparecem. O ruído, por exemplo, pode ser bastante complexo de definir. Para as teorias clássicas da comunicação (e mesmo Schafer define assim em muitos momentos), o ruído se interpõe ou atrapalha a transmissão de uma mensagem, porém, em um filme, muitas vezes isso não é verdade.

Xavier aponta para este fenômeno quando coloca que no cinema a "manipulação do ruído ambiente confere mais espessura e corporeidade à imagem, aumentando um poder de ilusão" (XAVIER, 2012, p. 27). Este é o caso de filmes de guerra. Na sequência inicial de *O resgate do soldado Ryan* (1993, Steven Spielberg), por exemplo, o zunir ensurdecedor das bombas na sequência inicial visa a dar mais credibilidade à cena, funcionando como um reforço desse ilusionismo (SCHUSTER, 2012, p. 48). Por vezes, como nos *startle effect*²⁵ dos filmes de terror, o ruído tem como objetivo causar um susto na plateia. Em outras situações eles possuem uma funcionalidade muito específica dentro de alguma narrativa (a sirene de uma ambulância ao fundo indicando que um personagem foi socorrido, por exemplo). Estes são casos em que o ruído funciona como um auxílio à verossimilhança da narrativa.

Abordamos o ruído que suscita baixa fidelidade, que foge deste poder de ilusão. É preciso que haja excesso de informação e uma confusão espacial. Essa definição de uso de ruídos vai ao encontro da definição de Kittler de que o ruído só é ruído na medida em que ele é uma unidade críptica (uma "matéria sem informação"), a partir do momento em que se convencionou uma maneira de compreender aquele elemento, ele deixa de ser ruído (2013, p. 167). O burburinho indistinguível da vizinha de *O som ao redor*, ao nosso ver, em determinados momentos transmite esta sensação de "caixa preta". Apesar de conhecermos o ruído da vizinhança como algo codificado para a representação de

²⁵ O *startle effect*, ou efeito surpresa, em tradução de Rodrigo Carreiro (2011, p. 48), é como é conhecido genericamente qualquer tipo de inserção sonora abrupta de bastante intensidade que sirva para assustar o espectador, geralmente usado em filmes de horror. Falcão o define como: "Esta entrada abrupta geralmente acontece com a inclusão de um efeito sonoro com volume alto. A inserção inesperada do som pode ser através da representação de um barulho conhecido" (2014, p. 5). No nosso entendimento, o *startle effect* é, sim, um efeito de baixa fidelidade, pois representa um achatamento da imagem sonora em razão de um excesso de informação (neste caso de intensidade).

ambientes urbanos, Mendonça Filho faz uso de elementos que não fazem parte desse arquétipo (como o “pulso grave” que acompanha os ruídos) e os monta de modo inverossímil (som externo mais alto que o interno, muitas vezes), o que puxa para o lado desse intangível do ruído, da estranheza. Não podemos entender o que se passa ali, exceto por alguns elementos autônomos. É essa a sensação diante dos ruídos das máquinas no supracitado *Eraserhead*: “Em suma, os diversos sons compõem a paisagem sonora do filme e a forma como ela é aglutinada costumam uma textura asfíxiante, porém rica em elementos que (re)criam o mundo terrífico de Henry” (VAZ, 2014, p. 2).

É precisamente desse mundo das cidades, fortalecido pela ideia de audioanalgesia ou de ruído branco, que Schafer explora quando fala em *lo-fi*. O ruído gerado pelos aparelhos é muito importante para essa noção de quebra da ilusão. Tanto nos eletrodomésticos, constante que reforça a sensação de indecifrababilidade da paisagem sonora, quanto naquele que é resquício dos meios de gravação do som. O chiado do vinil, as distorções da fita, o vento no microfone, a voz anasalada de uma ligação telefônica, a fala distorcida da televisão. São todos recursos que nos apontam para aquilo que foi gravado, seja para nos lembrar do processo envolvido ali ou de um tempo diferente com texturas sonoras diferentes. José Cláudio Castanheira chama atenção para como há um interdito no cinema dos grandes estúdios, tanto aos sons do ambiente, como aqueles resultantes de gravação (o que serviria para fortalecer um projeto estético-ideológico da tecnologia mais recente como sem ruído): “As assinaturas sonoras do espaço são banidas da mesma forma que as assinaturas sonoras das tecnologias” (CASTANHEIRA, 2015, p. 26). Aqui vale lembrar a permanência, como o autor faz em seu artigo, da permanência de uma ideia bem específica de “som original”, já que os ruídos resultantes dos aparelhos de gravação devem ser banidos em nome da integridade do evento gravado. Entretanto, para chegar neste evento é necessário também selecionar os ruídos do espaço que estão previstos para serem gravados. O *hi-fi* para este cinema passaria, então, por uma escolha de quais ruídos podem fazer parte de um filme.

O filme português *Aquele querido mês de agosto* (2008, Miguel Gomes), que serve de referência para *Ventos de Agosto*²⁶, é um que utiliza os ruídos resultantes da gravação para chamar atenção para o processo físico. Na película, o diretor interpreta a si

²⁶ Gabriel Mascaro fala sobre isso em entrevista ao blog Cinefestivals: “Acho *Aquele Querido Mês de Agosto* um grande filme, é uma referência sim. Ele vai quebrando a narrativa, tecendo outra camadas, abandonando as coisas no caminho. Acho instigante essa possibilidade de estar disposto a quebrar as narrativas e alicerçar outra camadas, adensando uma pesquisa ao filme, indo para um lugar inesperado através da experiência” (GARRETT, 2014).

mesmo como um documentarista que segue as festividades que acontecem no interior de Portugal durante o mês de agosto. A música dos artistas, resultantes de performances ao vivo, que participam dessas festividades irrompem a gravação a todo o momento. Em uma cena pós-créditos, o diretor e o editor refletem sobre e combinam como essas inserções vão funcionar. Ao trazer o ambiente de gravação e estas imagens pouco tratadas, há uma metalinguagem envolvida e uma sensação de nostalgia.

b) Efeitos de baixa fidelidade: profundidade e perspectiva

De fato, o recurso da baixa fidelidade vai na contramão do cinema *mainstream*. As imagens 3D e o som *surround*²⁷, por exemplo, são recursos que surgem com a intenção²⁸ de passar uma sensação de perspectiva. Isto seria feito através da simulação de uma profundidade campo maior, o que permitiria a imersão do espectador no espaço do filme, a ilusão de se estar dentro da narrativa. Schafer observou um desenvolvimento semelhante no advento do sistema quadrifônico que, em suas palavras,

(...) tornou possível uma paisagem sonora de eventos sonoros estacionários ou em movimentos de 360 graus, o que permite simular no tempo e no espaço qualquer som do ambiente, como também permite a completa transposição do espaço acústico. Qualquer ambiente sonoro pode agora transformar-se em qualquer outro ambiente. (SCHAFER, 2001, p. 134)

Ainda que essa citação de Schafer possa ser considerada ingênua, ela dá um *insight* bastante importante sobre o conceito de fidelidade no trabalho do autor. Aragão (2017) comenta sobre como a conceitualização de Schafer passa por um ideal gestado junto à estereofonia. A estereofonia, ou seja, o uso dos sistemas de som com dois ou mais canais para tentar criar uma representação realista acaba virando uma espécie de ideal ao qual Schafer sempre alude. Esta prática visaria a uma “imersão, uma ilusão de realismo

²⁷ Aqui adotamos a terminologia de Nélio José Costa que fala em *surround* genericamente “para identificar sistemas sonoros multicanal em salas de cinema e não no sentido específico, associado apenas aos sistemas dos Laboratórios Dolby” (COSTA, N. J., 2013, p. 6).

²⁸ O uso do *surround* ou do 3D como um compensatório para a falta da terceira dimensão da imagem visual pode ser visto na maneira como esses produtos foram vendidos quando surgem, e em como ainda são propagandeados. Isto não quer dizer, é claro, que esse é o único efeito possível destas tecnologias ou que isso aconteça naturalmente apenas com o uso destes sistemas. Lastra falando sobre as teorias do *aparato*, que praticariam na sua visão uma espécie de determinismo tecnológico, ressalta: "Os parâmetros discursivos, e até materiais, definindo tecnologias específicas, (...), está sempre aberto para negociação e redefinição. Mas histórias tradicionais ainda tendem a ver tecnologias em termos de aparelhos cuja aparente intransigência material nos encoraja à considerar seus papéis com estáveis e imutáveis" (LASTRA, 2000, p. 13).

proporcionada por um sistema de áudio” (ARAGÃO, 2017, p. 4). Surgiria daí, a partir dessa prática da percepção de elementos espalhados de maneira espacializante através de alto-falantes estrategicamente posicionados, a noção de figura e fundo em Schafer.

Essa questão de como a tecnologia vem moldando nosso esquema perceptivo²⁹ desde muito cedo faz parte da bibliografia sobre comunicação. McLuhan vai falar sobre como a perspectiva é uma invenção da renascença (2009, p 323) que vai sendo ratificada, ou não, pelos avanços midiáticos. Para desenvolver essa ideia, ele aborda o som que utiliza mais de um canal: “O som estereofônico, um desenvolvimento a mais, é o som em torno ou envolvente. Antes o som emanava de uma única fonte, de acordo com uma tendência da cultura visual com seu ponto de vista fixo” (MCLUHAN, 2009, p. 316-17).

O som achatado dos filmes em nosso *corpus*, por sua vez, sugere outra maneira de se encarar a construção do espaço, muito mais ligada à percepção corporal e à sensibilidade do que à mimese. Costa faz menção ao fato de as novas tecnologias de gravação, edição e exibição dos filmes também aumentarem o teto sonoro das salas de cinema (COSTA, 2010, p. 100). Se pensarmos na baixa fidelidade como excesso de informação, tal como exposto acima, parece claro que é o próprio avanço da aparelhagem que fornece os instrumentos para esta possibilidade estética. Isso é fundamental para pensarmos por que razão a questão da baixa fidelidade não pode ser entendida apenas como um índice de precariedade na produção cinematográfica, mas também como um negação deste modelo de perspectiva, que busca simular profundidade de campo. Algo que precisa ser reforçado é o quanto essa noção de perspectiva não é natural (se levarmos em conta a ideia de natural com Leenhardt); o homem aprendeu a olhar em perspectiva e a simulá-la em sua produção de imagens. Esse caráter artificialoso é ressaltado por McLuhan:

A perspectiva só pode existir para os que fixam os olhos. Na arte nativa há muita sutileza e sinestesia - mas não há perspectiva. É errônea a concepção de que todo mundo vê em perspectiva e apenas os pintores do renascimento haviam aprendido a pintá-las. Nossa primeira geração da TV vai rapidamente perdendo esse hábito da perspectiva visual enquanto modalidade sensória. (MCLUHAN, 2009, p. 323)

²⁹ Castanheira reforça esse ponto ao explorar as mudanças estéticas na música e no cinema decorrentes dos avanços tecnológicos nas décadas de 30 e 40: “O processo de escuta reduzida, a bricolagem, o pulso produzido por mecanismos de *loop*, como o *sillon fermé* são ingredientes de uma mesma forma de ouvir e investigar o signo sonoro que só foi possível graças a esses avanços tecnológicos” (2008, p. 5).

Dessa maneira, a história da perspectiva como um jeito de se acrescentar uma ilusão de tridimensionalidade à imagem se forma. No cinema, essa ilusão de rompimento com a bidimensionalidade do ecrã se dá essencialmente de duas maneiras, dois avanços que foram inseridos mais ou menos na mesma época: a profundidade de campo e o som. O som, por conseguir emular um fora de campo, que expande a imagem e ajuda a dar essa impressão de tridimensionalidade. Isso é especialmente verdade se tivermos em mente o *surround*, que espalha os sons fora de campo entre alto-falantes posicionados em diferentes lugares da sala de exibição. A dissertação de Nélcio José Costa gira em torno deste tema:

O surround é um recurso sofisticado que oferece ao realizador inúmeras possibilidades técnicas e estéticas, principalmente ao compensar a bidimensionalidade da imagem com a tridimensionalidade sonora. O espectador é inserido em um campo sonoro que o ‘transporta’ para o filme. O surround contribui de maneira profunda e eficiente na caracterização dos locais e ambientes onde ocorrem as ações (COSTA, N., 2013, p. 6)

A profundidade de campo também foi uma questão na consolidação do cinema americano. Em *Cidadão Kane* (1941)³⁰, Orson Welles constrói cenários deformados e usa fortemente a profundidade de campo para sugerir o afastamento entre os personagens. O crítico Luiz Carlos Merten explica que isso “ocasionou uma verdadeira revolução na sintaxe cinematográfica. Alterou a edição, o próprio estilo de narrar” (MERTEN, 1995, p. 47). Depois de Welles, a volta do achatamento na imagem visual ocorre justamente como uma resposta a um desdobramento tecnológico. Francis Ford Copolla grava *O fundo do coração* (1981), justificando a montagem de cenários que eliminam a profundidade de campo como uma maneira de refletir a adaptação da nossa visão ao vídeo, mídia naturalmente dotada de menos profundidade, como havia explicado Machado (1997).

É importante deixar claro que não entendemos essa produção atual como única e, sim, que ela traz correlatos tanto na história do cinema quanto na atualidade. No que tange à imagem visual, a questão da sensação de perspectiva através do som e dos espaços suscitados por ela sempre esteve presente. Gilles Deleuze, por exemplo, descreve: “o abandono da profundidade de campo, assunção de certa planeza na imagem, teria tido

³⁰ O advento da profundidade de campo nas imagens visuais do cinema está ligado a uma série de desenvolvimentos tecnológicos, como lentes retrateis e esquema de iluminação. Na parte sonora, esse efeito estará mais ligado à mixagem, aparecendo, de fato, bem depois. De um modo geral, porém, pode se dizer que se aplica um mesmo esquema perceptivo que permite ver com mais nitidez ao fundo da imagem ou ouvir melhor o que se passa longe no espaço da diegese.

entre as suas principais causas o cinema falado, que constituía uma quarta dimensão da imagem visual, suplantando a terceira” (DELEUZE, 1990, p. 276). O som em baixa fidelidade retomaria o momento da falta de profundidade, trazendo um achatamento aos filmes. A banda sonora, assim, se livraria dessa obrigação de construir a tridimensionalidade para buscar outros efeitos.

Erly Vieira Jr observa essa nova maneira de encarar o espaço fílmico na obra de vários autores contemporâneos ao redor do globo, alguns já citados aqui:

Arriscaria dizer, também, que nesse estado perceptivo extraordinário, a apreensão da multiplicidade de fiapos narrativos simultâneos dentro do quadro fílmico também seria potencializada pela complexidade do desenho sonoro que se faz presente em filmes de realizadores como Gus Van Sant, Apichatpong Weerasethakul, Lucrecia Martel e Hou Hsiao Hsien (VIEIRA JR, 2013, p. 494)

Pare ele essas sonoridades de excesso e confusão, nas quais figura e fundo não são parâmetros estanques, em que há uma “quase-equidade de volumes das fontes sonoras” (VIEIRA JR, 2013, p. 493), revelam uma tentativa de lidar com o corpo de uma nova maneira, em uma espécie de realismo sensório³¹.

c) *Efeitos de lo-fi: o som fora de campo*

A presença do som fora de campo³² enquanto efeito de baixa fidelidade pode ser algo complexo de se definir. A própria ideia de um fora de campo em som de cinema pode

³¹ Vieira Jr entende realismo sensório como uma proposta estética ligada ao cinema de fluxo, baseada especialmente num ideia de *flanêrie* do olhar. Através de planos longos e estáticos, os filmes do fluxo chamariam o espectador a observar ativamente tudo que está em cena. Em seu artigo, o autor propõe que talvez exista um equivalente sonoro a esta estética, que estaria expresso justamente nesta composição de ambientes intrincados e complexos, com um exagero de informações. A dificuldade em saber no que prestar atenção, porque há muitos elementos fora de campo, não há voz ou música sobressalente, e não se privilegia figura ou fundo, levaria o espectador a uma outra escuta destes filmes.

³² Chion utiliza o termo em inglês *offscreen sounds* para se referir a sons cuja fonte não pode ser encontrada na imagem “temporariamente ou não” (CHION, 1994, p. 73). Uma tradução literal nos obrigaria a falar em sons “fora de tela”. De fato, é esse exato termo que Xavier utiliza: “O movimento efetivo dos elementos visíveis será responsável por uma nova forma de presença do espaço ‘fora de tela’” (XAVIER, 2012, p. 20). Porém, o próprio Xavier reconhece que este “fora de tela” está diretamente ligado ao campo de visão (*Idem*). Aqui, parece-nos, que tanto o “fora de tela” de Xavier, quanto *offscreen* de Chion parece remeter a discussão que Aumont faz do fora de campo. Para este último, é necessário diferenciar o limites materiais do filme, encarados como quadro (numa terminologia que lembraria à da pintura), dos limites do espaço fílmico em si, que o autor define como campo: “O fora de campo está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagem, cenário, etc) que, não estando incluídos no campo, são, contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer” (AUMONT, 2007, p. 24). Somando-se a isso o fato de que encontramos tradução de língua espanhola que traduz *offscreen sounds* como “sonidos fuera de campo” (CHION, 1993) e o fato de que Chion cita a discussão de Aumont no capítulo sobre Cena Audiovisual (CHION, 1994, p.

ser escorregadia, como nos alerta Chion. Uma vez que o som só é fora ou dentro de campo em relação ao espaço fílmico que ele procura definir e a um atrelamento a uma imagem que entendemos como produtora (como fonte) daquele barulho dentro do campo: “Necessitamos apenas fechar nossos olhos ou deixar de olhar para a tela para constatar o óbvio: sem a nossa visão, os sons fora estão tão presentes quanto os dentro de campo” (CHION, 1994, p. 82-3, *tradução nossa*).

Tendo em vista essa dimensão sempre relativa à imagem da noção de fora de campo em som de cinema, Chion nos oferece uma tipologia que pode ser útil para nossos propósitos. Entendendo o fora de campo como ativo quando esse faz parte do narrativo, como no chamado efeito *in-the-wings*, em que um som aparece fora da imagem como maneira de criar suspense em relação a sua fonte produtora. Um exemplo do fora de campo ativo pode ser considerado no filme *O Intruso* (2002, Beto Brant): o barulho de uma gota pingando fora do campo, é amplificado gradualmente em meio ao silêncio até causar incômodo no espectador semelhante ao da tensão do personagem (COSTA, 2006, p. 241).

O fora de campo passivo nos parece mais interessante. É aquele que “procura criar uma atmosfera e estabilizar a imagem” (CHION, 1994, p. 85). Um dos efeitos passivos é do lixo fora de campo, todos os pequenos barulhos que ajudam a conferir “realidade material” (*Idem*). Ou seja, sons que não levantam perguntas sobre sua natureza. O som ambiente da cidade, em geral, estaria incluso nesta categoria. Chion vai além ao dizer que a introdução do multicanal foi responsável em grande parte por uma extensão vasta do espaço fora de campo. A partir do advento desta tecnologia definir um ponto apenas no espaço de reprodução, apesar de ser possível, ficou menos provável. Esse excesso de fora de campo passivo (do lixo) é algo muito próximo do que Schafer coloca como desproporção de ruído em relação ao sinal. Em *Um Céu de Estrelas* (1999, Tatá Amaral), por exemplo, os sons de fora de campo (música, sirenes de polícia, tv, aviões, trens), reforçam em um nível que talvez não se conseguisse colocar em diálogos, a inquietude da história da dona de casa da Mooca que sonha em deixar o marido e ir viver nos EUA (COSTA, 2006, p. 240). Há uma tentativa, através do exagero de barulhos fora de campo, de procurar um efeito emocional. Este exagero torna difícil definir se este seria um fora de campo passivo ou ativo.

67), decidimos manter esta terminologia. Isto é, adotar para *offscreen sounds* o termo sons fora de campo, e não fora de quadro ou de tela.

d) *Efeitos de Lo-fi: a hierarquia das pistas*

Voltando à divisão convencional que citamos anteriormente do som no cinema em diálogos, música e ambiências, percebemos que há também não só uma divisão, como uma hierarquia entre as três. Muitos autores também vão discutir uma estrutura conhecida como a hierarquia das três pistas sonoras presente nos filmes narrativos de verve hollywoodiana (ALVES, 2012, p. 92). Fernando Morais da Costa, por exemplo, nota como há uma tendência que o conjunto de sons ambientes seja editado 20 ou 30 decibéis abaixo da intensidade da voz para que não se dificulte seu entendimento (COSTA, 2006, p. 237). Isto também fica claro na leitura de manuais sobre som que chegam a incentivar proporções exatas de intensidade para cada pista³³. Castanheira aponta para a ideia de que as dificuldades tecnológicas envolvidas na gravação da voz, somadas à noção de que esta era mais importante para o desenvolvimento da narrativa, quando da implantação do som no cinema, pode ter gerado esse esquema de edição:

A necessidade de gravar o diálogo perfeitamente também era um motivo para que se procedesse desta forma, deixando o maior esforço da equipe de som no set para aquilo que mais importava aos *talkies* dos anos 1930 e 1940 (CASTANHEIRA, 2012, p. 94).

Filmes que não observam proporções deste tipo (em que as vozes estão relativamente baixas em relação à música ou que possuem ruídos que se sobressaem se igualando à música ou à voz) costumam ser tachados de “ter o som ruim”. Nessa Johnston aborda esse aspecto no som dos filmes de *mumblecore*. O *mumblecore* é um movimento recente do cinema independente americano. Dirigidos por realizadores jovens, esses filmes têm na sua base uma quantidade enorme de diálogos falados entre dentes, em murmúrios (daí a palavra *mumble*), quase ininteligíveis. A imprensa e alguns membros da indústria foram rápidos em criticar isto nos filmes, alegando que o roteiros inteligentes com muitas falas e considerações irônicas acabavam obliterados pela deficiência técnica do som. Johnston, através de entrevistas com os diretores e de uma análise de cenas de filmes *mumblecore*, chega à conclusão de que esse som ruim pode ser considerado uma

³³ Em tutoriais para o Youtube, por exemplo, essa informação circula muito. O técnico canadense Buck Moore afirma em determinado vídeo “A trilha da voz deve bater em -20 db, a da música em torno de -30 db, e a dos ruídos -40db” (disponível em https://www.youtube.com/watch?v=X23yl_Mu520&t=387sv , visualizado em 24/04/2018)

marca estilística que visa a passar uma sensação de espontaneidade, inacabamento, crueza, algo parecido com o *Do it yourself* da música punk:

O som do *mumblecore* é considerado ruim porque às vezes reverberações ou ruídos de fundo ameaçam sobrepujar a inteligibilidade do diálogo - som do *mumblecore* é também considerado ruim porque não “soa bem”. Entretanto, a análise dessas qualidades permite entender melhor a assinatura sônica do *mumblecore* ao mesmo tempo “low-fi” e digital. (...) O murmúrio é temático até mesmo para além dos sistemas narrativos dos filmes - noções de relações, honestidade e verdade são também manifestas em um nível sonoro (JOHNSTON, 2016, p. 2)

Neste capítulo, portanto, buscamos apresentar a ideia de baixa fidelidade fugindo de sua acepção no senso comum, e a partir das revisões que tem sido feitas do pensamento de Schafer dentro e fora dos *sound studies*. Também tentamos separar a ideia de baixa fidelidade de baixa definição, segundo Chion (1994). Por fim, apresentamos os efeitos *lo-fi* que encontramos no cruzamento entre a nossa revisão teórica e os textos sobre som no cinema que proveram exemplos. No próximo capítulo, vamos falar da ideia de regime de opacidade, para Xavier (2012), e como esta pode ajudar a pensar a relação destas paisagens sonoras com as tecnologias envolvidas na captação e exibição do filme. Mas antes, faremos um movimento de análise, buscando entender como estes efeitos de *lo-fi* aparecem nos filmes de nosso *corpus*.

3.3 É possível falar em uma tendência ao *lo-fi* nos filmes do nosso *corpus*?

Neste primeiro momento de análise dos filmes, gostaríamos de nos voltar sobre as questões mais propriamente do *lo-fi*. A pergunta que rege este subcapítulo seria se é possível encontrar nestes filmes elementos para sustentar esta formulação. Tendo em vista a discussão que fizemos nos itens anteriores sobre a baixa fidelidade como uma metáfora que surge a partir da discussão de Schafer (2001), da ideia de inteligibilidade e fidelidade perceptiva de Lastra (2000) e da ideia de sons de fundo em Sterne (2003), propomos que se pense a existência de um *lo-fi* nestes filmes a partir de um menor discernimento entre figura e fundo, que busca imitar uma perspectiva mais achatada, o uso quase invasivo dos sons fora de campo e a ruptura com a hierarquia das pistas, tal como já discutida. A questão dos ruídos voltará quando falarmos em opacidade no próximo capítulo. Para entendermos se podemos falar em elementos de uma estética de baixa fidelidade a partir

dos efeitos descritos no nosso corpus, separamos algumas cenas em um movimento de pré-análise. Estas cenas foram fichadas previamente, neste subcapítulo elas serão discutidas e analisadas a partir dos parâmetros propostas no capítulo. São estas cenas:

Quadro 1: cenas pré-selecionadas para análise

| Filme | Minutagem | Cena |
|--------------------------|-------------------|--|
| Avenida Brasília Formosa | 0'38'' – 2'32'' | Cena de Abertura |
| Avenida Brasília Formosa | 4'16"- 5'02" | Cena com o pescador e a bicicleta de som |
| Eles Voltam | 1'11'' – 05'05'' | Irmãos são largados na estrada |
| O som ao redor | 17'37''- 24'00'' | Trama de Bia |
| O som ao redor | 77'00''- 81'32'' | |
| O som ao redor | 52'10'' - 54'32'' | |
| O som ao redor | 66'31" - 68'05" | |
| O som ao redor | 89'32" - 91'18" | |
| O som ao redor | 124'34" - 124'46" | |
| Ventos de Agosto | 0'44'' – 02'41'' | Cena de abertura |
| Ventos de Agosto | 31'44'' – 39'34'' | Passagens com o microfonista |

Fonte: os autores, a partir de movimento de pré-análise

Quanto à metodologia, primeiramente abordaremos questões que envolvem a experiência do espaço fílmico na imagem sonora e que se relacionam com a questão da ausência de perspectiva e do achatamento discutidas no capítulo 3. Levaremos em consideração os elementos propostos por Chion: “proveniente de um elemento da imagem, fora de campo ou fora da diegese” (CARREIRO; ALVIM, 2016, p. 181), pois consideramos que eles podem ajudar a formular a hipótese do *lo-fi* nos filmes.

O problema maior nessa categoria concerne ao fato, apontado por Chion (1994, p. 78), de que é realmente difícil definir o que é o fora de campo no som de cinema. Imaginávamos que seria possível falar de perspectiva ou da sua ausência pensando apenas nas invasões do som fora de campo na imagem. O que o teórico francês alerta é que muitos dos ruídos que parecem vir fora de campo na verdade estão dentro, e que muitos dos que estão dentro parecem ou se comportam como se estivessem fora (formando uma espécie de fundo sonoro).

Por isso, tomamos aqui, duas definições que parecem mais úteis. A primeira é dos sons acusmáticos. Chion se inspira em Schaeffer para falar de objetos sonoros cuja fonte não pode ser vista (CHION, 1994, p. 9). Em Schaeffer, essa relação é entre o som e a coisa em si. O cinema, nessa perspectiva, seria um meio acusmático. Chion torce o conceito para usá-lo em uma análise estética. Trata-se, então, de dividir os sons diegéticos no filme entre aqueles que se pode ver a fonte e os que não se pode ver a fonte. Os primeiros, argumenta, possuem função semelhante à imagem dentro do campo; os segundos, a imagem fora (*Idem*, p. 72).

Posteriormente, consideraremos o que pode ser figura e fundo nas sequências e como estes elementos interagem dentro das cenas e na comparação entre elas. A noção de figura e fundo é praticamente a mesma que Schafer usa, como já apresentamos no capítulo 2 deste trabalho. Importante dizer que para o som de cinema, essa divisão entre os dois é muito mais intuitiva do que gostaríamos de pensar. Aqui também entra em jogo a questão da hierarquia entre as pistas, pois há uma tendência no cinema narrativo a formar um fundo utilizando o desenho de som e a música, para deixar que a voz se sobressaia como figura.

A partir dessa definição do que pensamos como figura e fundo nas sequências, voltaremos nossa atenção para outros fatores que integram o espaço cênico audiovisual dentro das cenas e na comparação entre elas. Também levaremos em consideração os elementos propostos por Chion: “proveniente de um elemento da imagem, fora de campo

ou fora da diegese” (CARREIRO; ALVIM, 2016, p. 181), pois consideramos que eles podem ajudar a formular a hipótese da baixa fidelidade nos filmes.

3.3.1 Figura e fundo

Schafer toma as expressões figura e fundo ao campo da percepção visual, de modo que o privilégio a percepção já está dado de partida. A figura desta maneira é algo que se destaca, chama a atenção. É lógico que este se destacar é definido por códigos culturais, pelo foco da escuta e pelas condições do ouvinte. Feitas as ressalvas, acreditamos que a questão da distribuição dos sons em figura e fundo nos eventos sonoros é intuitiva, ao menos para a linguagem cinematográfica, e que por isso podemos descrevê-la aqui sem muitos prolegômenos metodológicos. As próprias dúvidas surgidas no processo de fichamento servem para fortalecer a discussão. Soma-se a isso o fato de que, ainda que não possamos ter uma definição muito rígida do que é figura e o que é fundo, o jogo entre esses elementos em cena na sonografia fílmica já nos serve de indício para falar sobre profundidade de campo. Isto é, a facilidade em apontar esses termos pode ser já um sinal de que houve, no filme, um esforço de imitar uma perspectiva realista do espaço na banda sonora.

O código social pelo qual definimos o que é figura e fundo no filme é o do cinema clássico em que “a perspectiva imagética também é apresentada ao público como um ‘ponto de fuga’ imaginário para os sons” (FLÔRES, 2015, p. 238). Sterne discorre sobre como, antes do momento de popularização das tecnologias de representação de som, é preciso desenvolver certas técnicas de audição. Entre elas, está a capacidade de discernir sons internos e externos ao aparelho e, mesmo dentro da mídia, diferir o que é um “*background*” de um “*foreground sound*” (STERNE, 2003, p. 259). Estas técnicas se desenvolveram a partir de manuais, mas também de práticas sociais que regulavam informalmente como ouvir um disco ou fazer uma ligação no telefone. Lastra mostra como estes padrões difundidos pela indústria sobre como ouvir uma reprodução, bem como as práticas de diretores e técnicos na captação e de espectadores e exibidores nas salas de cinema impactaram os códigos do cinema.

Também se produz profundidade com a questão da hierarquia das pistas. Há papéis designados de antemão para o espaço que o diálogo (até em termos de intensidade) deve ocupar, assim como para a música, e para os elementos de desenho sonoro. Desta

maneira, na maioria dos filmes narrativos, a tendência é que a música diegética e mesmo a extradiegética (quando em convivência com as outras pistas) e os ruídos ocupem a função de fundo sonoro. A própria expressão *background noise* vem daí.

Essa questão do *background* não aparece só no vocabulário corrente do cinema ou nas teorias que vão lidar com reprodução sonora. Ela é fundante no conceito de fidelidade de Schafer, como coloca Aragão:

Haveria uma espécie de background (BG) sonoro em volume baixo sobre o qual esses sons únicos, que Schafer imagina "separados", poderiam ser ouvidos mais claramente, gerando uma espécie de "perspectiva" que o autor explica pela relação figura-fundo (ARAGÃO, 2017, p. 2)

Esse jogo entre *background* e *foreground*, sugerindo figura e fundo, vai ser especialmente importante em *O som ao redor*. Nas cenas em que Bia se incomoda com o cachorro da vizinha, por exemplo, essa confusão é tematizada como base para o desenvolvimento da narrativa. Durante a maior parte do tempo de tela deste *plot*, a paisagem sonora conserva os ruídos da rua como algo secundário. Ouvimos ao fundo, além da estática, vento (MENDONÇA FILHO, 2013, 18'26"-19'15"), pássaros (MENDONÇA FILHO, 2013, 18'26"), crianças brincando (MENDONÇA FILHO, 2012, 21'14"), uma campainha tocando (MENDONÇA FILHO, 2013, 19'21") e pessoas conversando (MENDONÇA FILHO, 2013, 22'31", 22'40", 22'54", 23'02", 23'20"). Apesar de ser bastante informação, esse som fica no plano do fundo não invadindo a cena, como o latido do cachorro fará em cenas posteriores. Todos estes sons podem ser classificados como o que Chion chama de "fora de campo passivo" (1994, p. 85), ou seja, elementos acusmáticos que estão lá para caracterizar um território ou ambiente, e não suscitam, ao menos em um primeiro momento, nenhuma questão sobre sua fonte.

Esta paisagem relativamente *hi-fi* talvez possa ser explicada, dentro da trama, pelo intuito de primeiramente apresentar o problema de Bia com o cachorro. Por isto a montagem mais realista, em que percebemos uma divisão entre sons de fundo e figuras sonoras. Em determinado momento, por exemplo, Bia observa feliz enquanto o cachorro dorme no pátio do vizinho (MENDONÇA FILHO, 2013, 19'15"). Assim, acreditamos que a relativa impressão de silêncio dentro da cena (em cinco de 16 instâncias anotadas pelo nosso fichamento, não há nenhum som que se destaque) tem o objetivo dramático de estabelecer um momento de paz antes do conflito central.

Uma cena essencial para entender como o fora de campo e o "ruído de fundo" vão subverter a noção de alta fidelidade usualmente utilizada no cinema é a da janta em família de Bia (MENDONÇA FILHO, 2013, 52'10" - 54'35"). Ao começo da cena vemos os quatro membros da família, Bia, o marido e dois filhos sentados em uma mesa retangular. Durante o jantar, todos comentam as mudanças na vizinhança a partir da chegada dos seguranças privados, entre outras questões relativas à escola das crianças. A banalidade deste diálogo pode sugerir desimportância no plano da narrativa, já que muito do que é falado é redundante com relação ao que já ouvimos, e pode soar como um excesso de didatismo por parte do diretor. De fato, as vozes das personagens são, por um motivo ou outro, bastante difíceis de ouvir em meio aos sons de talheres que tomam a cena ou ao alto barulho dos grilos que povoam a maioria das cenas noturnas de *O som ao redor*. Talvez o ponto mais importante nesta cena seja a entrada de um longo uivo do cão do vizinho (MENDONÇA FILHO, 2013, 53'26"- 53'31"). O barulho, que acontece, logicamente, fora de campo e distante do espaço da ação, instiga uma reação imediata em Bia. Como podemos ver na interpretação de Maeve Jinkings (Figuras 1a a 1d).

Figura 1a a 1d Reação de Bia ao latido do cachorro



Fonte: captura de tela, os autores

O que pode ser pensado a partir dessa cena, é como um som que normalmente é delegado a um segundo plano e que não faz parte de fato do espaço em que a ação

acontece, toma um protagonismo estético-narrativo neste momento. O diálogo que, com algum custo, entendemos não tem a mesma importância dentro do desenvolvimento na história do que a irritação de Bia com o cachorro. Aqui faz-se presente a temática da falta de privacidade e da invasão da casa pela rua, do particular pelo outro através do som fora de campo, como já argumentava Virginia Flôres em seu artigo: “Os sons que povoam as ruas, invadem os interiores são a tônica dominante do filme. A clausura e o isolamento são penetrados pelo invisível som que se propaga no ar, que não tem limites” (FLÔRES, 2015, p. 243). Ou seja, o som se coloca aí como um invasor do ambiente interno, como um elemento que não pode ser controlado na crescente atomização dos espaços urbanos.

Se pensarmos também nos termos com os quais Lastra enxerga no modelo que se assumiu de fidelidade no cinema hollywoodiano, não podemos dizer que há uma ininteligibilidade dos diálogos. Ainda que com algum esforço, conseguimos entender tudo que se passa na conversa, mas há, sim, uma ruptura com o que o autor chama de fidelidade perceptiva. Sob o ponto de audição de Bia, em um modelo mais realista e que não quisesse chamar tanta atenção para o uivo, este deveria ser ouvido com menor intensidade e não se sobrepor ao diálogo.

Na cena seguinte deste *plot* (MENDONÇA FILHO, 2013, 66'22" - 68'05"), Bia tenta ler enquanto o marido dorme ao seu lado. Ela se remexe visivelmente incomodada com os latidos do cachorro. Na sequência uma transição em *fade* da imagem nos leva a ver ela na sala de casa fumando um cigarro de maconha, enquanto se balança em uma cadeira (66'35"). O som ambiente permanece igual, exceto pela inserção dos barulhos da cadeira, e depois (66'47"), de passos, enquanto ela sobe para o terraço. No terraço (67'25"), há um breve momento de silêncio intenso, não há nenhum som de fundo no filme, nem os grilos, nem os latidos de cachorro. Logo em seguida, numa das raras ocasiões do filme, temos uma música extradiegética. Ouvimos algo como o pulso grave sintetizado já discutido antes, que seria um tema musical talhado nas superfícies das notas dos sintetizadores, através da distorção. Nesse momento, Bia se escora em um parapeito e continua fumando, enquanto observa na casa ao lado um ladrão escalando os telhados. Há uma passividade no olhar de Bia, que pode ser interpretada como um descaso por não ser sua casa ou simplesmente uma incredulidade (BORTOLIN, 2016, p. 123). Fato é que, apesar de podermos ouvir baixinho alguns sons como os passos do ladrão, eles estão tão envoltos na música que toda esta sequência possui um quê de irrealidade. Também é interessante notar que quando Bia sobe ao terraço os latidos desaparecem, o que nos leva a pensar: os latidos tão altos no primeiro andar de uma casa, não podem ser ouvidos no

segundo? Ou o cachorro finalmente dormiu? Ou é o estado de espírito de Bia, após o uso de drogas, que previne que ela os ouça agora? Todos esses elementos, o silêncio, a música, a ausência finalmente do latido, nos fazem pensar que este não é um momento de representação sonora de um ponto de audição realista, e sim, altamente subjetivo ao personagem de Bia.

E de quantas cenas isso pode ser dito? Afinal, nas últimas duas, é só a expressão de Maeve Jinkings que parece mudar com os latidos. No jantar, a família segue conversando normalmente. Na cena seguinte, seu marido está em sono pesado enquanto ela bufa por conta do cachorro. Lastra define a fidelidade perceptiva, ou seja, como a assimilação de um ponto de audição ideal a partir de um ouvinte ideal. As cenas de Bia vão na contramão disso. Aqui há um ponto de audição altamente subjetivo que privilegia a experiência que uma personagem está passando.

A trama segue na cena em que as crianças têm aula de japonês na sala (MENDONÇA FILHO, 2013, 89'24" - 91'18"). As duas estão na sala com a professora falando em japonês, sem se importar com os latidos do cachorro. Se tomarmos a cena a partir de Bia, que se encosta numa parede e observa, o diálogo é ininteligível. A única frase entendível para o público é quando a professora pede para Bia sair dali para não atrapalhar. Enraivecida, ela vai até a janela e usa o equipamento *bark free* para competir com os latidos do cachorro, aí sim atrapalhando a aula, e levando seu filho a colocar as mãos nas orelhas. Aqui, de novo, temos uma relativização de que sons são importantes para o filme (como o conteúdo de diálogos *versus* o ruído fora de campo que move a ação) e para os personagens (claramente o latido que enlouquece Bia não é tão nocivo a seus filhos, que vão ter reações a estridência do *bark free*, ignorada por Bia).

Por fim, vale lembrar também da última cena dessa trama e do filme. Na qual a família de Bia, cansada da batalha cotidiana com o latido e tendo esgotado outras soluções, compra morteiros e vai explodi-los no terraço. Esse é um momento simbólico da discussão sobre quem pode fazer barulho e às relações de poder associadas a esse tipo de demonstração. Explodir os morteiros não é uma solução para a família se livrar do ruído que invade sua casa, da presença do outro. É sim um ato catártico de violência sonora, que o diretor coloca em paralelo aos estampidos dos tiros que acontecem em outra trama.

A trama de Bia em *O som ao redor* tematiza a questão política do espaço urbano. A interiorização do privado com muros e cercas não é totalmente possível no filme. O outro se faz presente através de seus sons, como já colocou Flôres, e a designação de que

sons, barulhos e ruídos são aceitáveis e passíveis de serem produzidos vira um conflito. De um ponto de vista formal, essa temática aparece nessa trama, acreditamos, através de um uso extensivo do fora de campo, que assume uma função mais importante até mesmo que dos diálogos, uma atenção maior aos elementos que geralmente são considerados *background* e a assimilação de um ponto de audição extremamente pessoal a principal personagem desse núcleo.

Há ainda que se tecer um pequeno comentário sobre a questão da utilização do sistema *surround* aqui. Parte da nossa premissa vem do fato de que as novas possibilidades de gravação e a relativa popularização dos sistemas *surround* (que estão em mais salas de exibição, além de alguns aparelhos portáteis, como o *home theater*) têm incentivado os cineastas a experimentar com as possibilidades do 5.1 e de brincar com o fora e dentro de campo. Isso logicamente não quer dizer que por si só o uso destes sistemas vai resultar em paisagens *lo-fi* ou *hi-fi*, apenas sugere que a chegada desses recursos traz possibilidades que impactam nas práticas e padrões estéticos do som de cinema. Contudo, ao contrário da nossa expectativa inicial o uso das caixas de som no fundo da sala foi menor do que o esperado, ao menos nas audições que realizamos. Isto, parece-nos, vai de acordo com a conclusão de Chion de que:

Assim a localização mental, determinada mais pelo que nós vemos do que pelo que ouvimos (ou ainda pela relação entre os dois), podemos opor a espacialização absoluta possível pelo som multicanal (CHION, 1994, p. 71)

Ou seja, ainda há a preferência por localizar os sons dentro do espaço de exibição nas caixas de som da frente. Reforça-se assim a noção de que a produção de um som de fundo ou de figura tem muito mais a ver com o processo de edição que vai lidar com características que sugerem distância (como intensidade, timbre, movimento) ou de códigos específicos (É possível ver a fonte deste som? Ela está no campo?) do que com uma distribuição espacial na sala, embora haja experimentos neste sentido.

Nos dois filmes em que o multicanal é mais utilizado (*O som ao redor* e *Ventos de Agosto*), o elemento mais colocado é o do *subwoofer*. O *subwoofer* é uma caixa de som, normalmente localizada ao fundo da sala de exibição ou abaixo da tela, que serve para reforçar os sons graves³⁴. Em *O som ao redor*, esse recurso está bem colocado com

³⁴ O *subwoofer* foi lançado nos anos quando "a Dolby modificou o uso dos canais direito-extra e esquerdo-extra do formato 70 mm, transformando-os em canais de difusão apenas dos sons graves. Nascia, assim, o

o pensamento do diretor musical do filme, Dj Dolores³⁵, que pretende mesclar música e ruídos para criar um ambiente tenso no filme. Bortolin fala em “pulso grave sintetizado” (2016, p. 77) para discutir a recorrência de ataques ao *woofer* em que se misturam música e ruídos.

Na nossa escuta de *Ventos de Agosto*, encontramos três momentos razoavelmente longos em que há esse reforço dos graves dos ruídos (estamos descontando aqui aqueles em que há uma gravação musical envolvida). Em todos eles há algum elemento cênico que explique o reforço. Em dois deles (MASCARO, 2014, 1’44” – 2’11”, 36’40”-39’34”) há claramente uma fonte sonora não-visível em tela que justifique a entrada do grave. Embora eles possam ser considerados também como fora de campo passivo, há algo a mais aí, a dimensão territorial do som poderia ser passada sem o reforço do grave. Talvez este efeito possa ser entendido como algo atmosférico. Gumbrecht propõe que há algo sensível na maneira como são dispostos alguns detalhes materiais do espaço em que se passam certas narrativas literárias que ajuda a transmitir ao leitor determinada atmosfera da história. O autor usa como exemplo a novela *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, em que as variações climáticas da cidade se relacionam buscam sensibilizar o leitor, em sua leitura, diante das flutuações emocionais do protagonista, e produzir um ambiente favorável ao desfecho:

No contexto europeu, *Morte em Veneza*, a famosa obra de Thomas Mann, torna presente esse mesmo período; o texto combina de modo fatal as sensações inefáveis do protagonista com o clima atmosférico da cidade - o seu entorno material (GUMBRECHT, 2011, p. 25)

Da mesma maneira, acreditamos que o uso do *woofer* em *Ventos de Agosto* parece não apenas destacar os sons mais fortes da trilha, mas apresentá-los como forças disruptivas dentro da narrativa. Na primeira cena, temos um motor de barco e o seu constante encontro com as ondas em mar aberto, e, na segunda, são os ventos que chamam a entrada do grave. Nos dois casos, podemos dizer que são efeitos acusmáticos, não vemos a fonte apesar de podermos deduzi-la, e atmosféricos, buscam, através do apelo ao grave, sensibilizar o ouvinte. O terceiro é apenas atmosférico. Ele está localizado na cena em que Jeison mergulha para pescar com um arpão (MASCARO, 2014, 2’11” – 2’34”). O

canal de *subwoofer*, conhecido hoje como canal de LFE (*low frequency effects* - canal de efeitos em baixa frequência)” (COSTA, N. J., 2004, p. 31).

³⁵“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” (BORTOLIN, 2016, p. 123).

grave entra exatamente no momento em que o personagem entra na água, e busca simular a sensação de diferença de pressão nos ouvidos quando mergulhamos. Adotamos aí o ponto de audição de Jeison.

Ventos de agosto é um filme que joga o tempo todo com a questão da figura e fundo. A sua abertura é marcada pelo silêncio (MASCARO, 2014, 0'38"-03'03"). Nela, vemos Shirley dirigindo um barco, saindo do mangue, até um ponto do mar, onde ela vai tomar sol e se bronzear. A paisagem sonora é em um primeiro momento idílica (MASCARO, 2014, 0'59"). Enquanto Shirley navega pelo mangue com o motor do barco desligado, podemos ouvir com riqueza o som dos pássaros e outros animais. Quando a embarcação entra em mar aberto (MASCARO, 2014, 02'11"), passamos a ouvir o barulho do motor, sempre fora de campo, uma vez que a câmera está posicionada no meio do barco. Essa profundidade fica reduzida no momento seguinte (MASCARO, 2014, 02'56"), quando Shirley se bronzeia com uma lata de Coca-Cola, ouvindo um rádio de pilha. A música dos *Rolling Stones*, então, toma conta de figura e fundo na cena. Por ocupar figura e fundo queremos dizer que a música “desespacializa” o som nesse momento. Temos uma dificuldade em deduzir as distâncias do espaço filmico através dos sons.

Uma questão nestas sequências é sempre observar os movimentos que o captador faz com o microfone em cena e suas consequências para a paisagem sonora. Em um momento (MASCARO, 2014, 35'14"), ele dialoga com uma moradora do vilarejo sobre onde pode melhor ouvir os ventos. A moça, por sua vez, ouve dentro de sua casa o som de uma música vinda do rádio. Enquanto os dois conversam, podemos escutar o diálogo claramente em primeiro plano e no fundo a música. Ao encerrar a conversa (MASCARO, 2014, 35'40"), o captador dá dois passos para o lado e direciona o microfone para a porta da casa. A partir daí só ouvimos a música vindo do rádio.

Efeito similar pode ser observado quando o captador grava os sons da maré em um dia bravio (MASCARO, 2014, 35'40"). Tudo o que pode ser escutado em um momento é o ir e vir das ondas. O captador está sentado com o microfone direcionado para um buraco nas pedras que a água enche ruidosamente até o topo e depois se retrai, ao seu lado está um pescador da comunidade (Figura 2). Em um movimento de braço (MASCARO, 2014, 37'01"), o captador levanta o microfone direcional para o pescador e pergunta sobre a “lenda do pulmão das pedras”. Segue-se a explicação do morador do vilarejo para o fenômeno. Sua voz ocupa o espaço da figura, os sons do oceano são

delegados ao plano de fundo, assim como a voz do captador que faz perguntas, mas que,

Figura 2 Microfonista entrevista pescador em Ventos de Agosto como está atrás do microfone, mal pode ser ouvida.



Fonte: os autores, captura de tela

Nessas duas sequências, principalmente, podemos ver como a presença do microfone em cena vai alterar a perspectiva sonora. O que é o *background* sonoro que estamos treinados a mais ou menos ignorar, e como a representação do espaço daquela vila muda dependendo das ações do microfonista. Se em *O som ao redor* subvertemos a ideia de fidelidade perceptiva a partir do ponto de audição distorcido de uma personagem, aqui ao menos nestas cenas, o ponto de audição se confunde com o aparelho de captação.

O filme *Avenida Brasília Formosa* é conhecido por ter fundos sonoros bastante ricos, retomando os pequenos ruídos da comunidade. Bortolin comenta esta faceta do filme: “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” (BORTOLIN, 2016, p. 77). É um argumento recorrente mesmo nas falas desses diretores de que houve um certo clima estético nas suas formações que acaba influenciando em suas criações, não com o objetivo necessariamente de melhor representar a cidade, mas como uma maneira de referenciar essa estética, que por sua vez é gestada pelo ambiente. Há algo nas ruas da cidade que implica o som dessas produções.

Nas primeiras sequências do filme isso já fica bem evidente (MASCARO, 2010, 0'32"- 2'52"). Começamos por ver um paredão de construções de tijolo a vista pelo lado da rua. Essas casas dão uma impressão de pobreza. O som não é exatamente alto, mas há vários ruídos misturados - o vento, carros passando ao fundo, portas e janelas sendo abertas e, principalmente, duas músicas que tocam simultaneamente causando alguma confusão-. É difícil saber se Mascaro planejou que a tomada soasse assim. Se procurou posicionar o microfone em algum ponto onde as músicas estavam mais ou menos na mesma intensidade, ou se gravou esses muitos elementos em diferentes *takes* e depois os mixou, pouco importa. O que fica da cena é o efeito de, já na primeira impressão, caracterizar aquele ambiente como confuso barulhento, onde o silêncio é uma exceção.

Seguimos para um plano interno de crianças brincando em casa (MASCARO, 2010, 1'16"), embora tenhamos algo como um primeiro plano sonoro (os sons das crianças), o ambiente ainda é confuso. Continuamos ouvindo as músicas, ainda qu/e mais distantes, ouvimos galos cantando com bastante clareza também. Há uma composição do ambiente interno da casa como pequeno e claustrofóbico, mas há também uma ambiguidade entre interno e externo, com a criação de um espaço privado que é inevitavelmente invadido pelo público (ainda mais que o que acontece na casa de Bia, em *O som ao redor*). Essa intenção fica evidente nas falas de Mascaro sobre o impulso para fazer o filme. Em entrevista ao *Jornal do Comércio* de Pernambuco, o diretor afirma:

O que mais me interessou foi ver como era comum as pessoas sentarem na rua, com a cadeira virada pra dentro de casa, assistindo à televisão no máximo volume. É como se a sala de estar fosse a rua. Como se o espaço de afetividade e da intimidade fosse fora de casa (FERREIRA, 2011, *documento digital não paginado*)

Da mesma forma, Migliorin coloca que essa “desnaturalização do personagem no espaço público” vai valorizar a espacialização do filme. Tanto em *O som ao redor*, quanto em *Avenida Brasília Formosa*, há uma tematização dos embates entre a rua e a casa em espaços muito diferentes da cidade de Recife. Pode-se dizer que nos dois filmes há uma invasão do privado pelo público que se dá primariamente pelo som, a grande diferença seria como essa invasão é assimilada pelos personagens nos filmes. Enquanto no bairro de classe média alta essa invasão é lida como uma ameaça, na periferia do filme de Mascaro isso é visto como uma realidade que é incorporada no cotidiano das personagens. Fato é que os dois cineastas constroem esse cenário através de recursos parecidos: a falta de profundidade, o fora de campo muito presente, e um papel forte dado aos ruídos.

Em um momento próximo (MASCARO, 2010, 4'16 - 5'02), um pescador conserta sua rede num espaço aberto entre os edifícios de habitação social. Ele o faz em silêncio, ouvimos barulhos de pássaros e vozes ao fundo vindo dos moradores locais. Algumas falas até fazem sentido, conseguimos entender o que eles falam, porém elas não dizem nada que seja relevante ao correr da trama. As vozes aqui tomam o lugar convencionalmente dado ao ruído de fundo no cinema. As vidas privadas tomam, e se tornam, o espaço público. A partir daí, entra em cena, vindo do fora de campo e entrando na imagem, uma bicicleta de som, que toca uma música brega e anuncia uma reunião de moradores a ocorrer à noite. Num recurso interessante, é a voz ruidosa desse veículo, tão típico desse local que vai transmitir o próximo passo da trama. Ou ainda, como coloca Bortolin, a respeito desse apelo ao ruidoso como maneira de instaurar o ambiente local:

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 (BORTOLIN, 2016, p. 73)

Na cena inicial de *Eles voltam*, os irmãos Peu e Cris são abandonados à beira da estrada. Em um primeiro momento (LORDELLO, 2014, 1'32''- 3'03''), o diretor opta por manter a câmera em uma panorâmica da estrada (Figura 3). O som segue esta demarcação espacial. Então não vemos nem ouvimos a discussão que leva os adolescentes a serem jogadas para fora da estrada. Vemos um vulto se movimentando da direita pra esquerda, parando e seguindo. Ouvimos um carro se aproximando (LORDELLO, 2014, 1'32''), freando (LORDELLO, 2014, 2'09''), um rumor de vozes discutindo (LORDELLO, 2014, 2'20'') e um carro arrancando (LORDELLO, 2014, 2'53''). A mensagem parece ser a de que não interessa o porquê de aqueles personagens terem sido jogados ali e sim o fato de que eles foram largados e as consequências disso. Até aí temos uma instância narrativa, um dispositivo para melhor contar essa história. Nosso ponto de audição coincide espacialmente com as distâncias diegéticas. Se estivéssemos no local onde a câmera está posicionada, provavelmente ouviríamos algo semelhante ao que acontece em tela.

Figura 3 Panorâmica na cena inicial de *Eles voltam*



Fonte: os autores, captura de tela

Escolha mais radical parece se dar na cena seguinte (Figura 4). Cris e Peu já estão na beira da estrada (LORDELLO, 2014, 3'03''). Temos um plano médio. Lordello decide, porém, posicionar a câmera do lado oposto da estrada. Dessa maneira temos uma visão apenas parcial dos dois irmãos. Parcial, pois só podemos vê-los nos momentos em que não há carros passando no asfalto. Se o ponto de vista é de uma pessoa do outro lado da rua até o próximo corte na imagem (LORDELLO, 2014, 4'35''), o ponto de audição é uma composição. Podemos ouvir o diálogo perfeitamente como se estivéssemos ao lado dos irmãos, desde de que não haja carros na estrada. Quando passam os carros nosso ponto de audição é o mesmo do ponto de visão.

Quanto à paisagem sonora, ela nunca chega a ser *hi-fi*, não temos de maneira nenhuma profundidade de campo. O cantar dos pássaros (LORDELLO, 2014, 3'06''), os carros, a distância e o vento (LORDELLO, 2014, 3'03'') tomam conta de figura e fundo. Às vezes, mesmo quando não há carros passando na frente dos personagens, os diálogos são indiscerníveis (LORDELLO, 2014, 3'27''). Podemos ouvir em primeiro plano alguns diálogos (LORDELLO, 2014, 3'30'') que são interrompidos pelo passar de carros (LORDELLO, 2014, 3'10'', 3'48'', 3'57'', 4'12'', 4'30'', 4'48). Há ainda a diferença, no caso do som, de que a entrada desses, muitas vezes, é antecipada por um crescendo na intensidade destes ruídos (LORDELLO, 2014, 3'08''-3'10'', 3'52''-3'57'', 4'12''-4'16'), ou seja, a nossa audição da cena é bloqueada antes da visão. O porquê de o diretor escolher nos privar do total do diálogo, e apresentar essa versão picotada pelo tráfego, fragmentária, é algo para ser discutido. Talvez seja possível retomar aqui o que Johnston pensa como

ininteligibilidade. Ao sobrepujar os ruídos do tráfego ao diálogo dos irmãos Lordello parece desmantelar a importância do sentido do que é falado ali naquele momento. Assim como no *mumblecore*, analisado por Johnston, o diálogo é visto como “algo de menor importância do que a captação de uma representação rudimentar da sinceridade e da ‘verdade’ contingente” (JOHNSTON, 2016, p. 446) em um projeto estético *lo-fi*.

Figura 4. Moto passa na frente da câmera em *Eles voltam*



Fonte: os autores, captura de tela

Nas cenas dos quatro filmes que analisamos acima é possível afirmar que há uma tendência ao *lo-fi*, se entendermos o *lo-fi* a partir desses indicadores, de um uso maior do fora de campo ativo, como nas cenas da trama de Bia; da intromissão do fora de campo passivo na cena, como nas cenas de *Avenida Brasília Formosa*; e da ruptura da hierarquia de pistas, dificultando a inteligibilidade, com em *Ventos de Agosto* e *Eles voltam*. Há uma falta de perspectiva generalizada, se pensarmos nessa ideia de figura e fundo muito separadas e com funções específicas. Nas cenas que analisamos, elementos que normalmente teriam um papel secundário na maioria dos filmes, nestas cenas tomam proeminência. Os latidos do cachorro, os sons da rua, o carro na estrada, as músicas dos rádios e o vento, elementos normalmente secundários ao desenho sonoro, tomam ação. Há também uma ruptura com os critérios que, segundo Lastra, Hollywood estabeleceu para si mesmo numa vaga ideia de fidelidade, a inteligibilidade e a fidelidade perceptiva. A primeira é rompida pela desimportância conferida aos diálogos nestes filmes e a

segunda através da adoção de pontos de audição que vão contra uma noção abstrata de ouvinte ideal. Concluimos aqui que é possível falar em uma tendência a baixa fidelidade nestes a partir destes efeitos específicos. Um dos porquês possíveis do uso destes recursos será abordado no próximo capítulo quando pensarmos o *lo-fi* como uma maneira de produzir opacidade neste cinema.

4 O *LO-FI* COMO OPACIDADE DO DISPOSITIVO

Nos capítulos anteriores, abordamos a questão das paisagens sonoras tematizando como se relacionam espaço social e filmico no nosso objeto que é o cinema recente produzido em Pernambuco. Neste tópico, abordamos a questão da baixa fidelidade, suas características, seus efeitos e exemplos. Também buscaremos entender o porquê dessas paisagens sonoras de baixa definição virarem tendência neste momento, e que tipo de discurso cinematográfico³⁶ elas suscitam.

4.1 Posturas com relação ao real

A ideia que Xavier (2012) apresenta sobre as posturas estético-ideológicas em torno da relação do dispositivo³⁷ cinema com a realidade vai guiar nossa apresentação aqui. Para o autor, há três regimes de discursos possíveis. O primeiro seria aquele que atribui ao cinema um papel de índice, ou seja, de permanência do real. É uma ideia que vem desde os escritos sobre a fotografia (DUBOIS, 1993) de que o produto dos aparatos técnicos conservaria em si mais resquícios do real do que pares, como a pintura ou a literatura. Esse tipo de discurso é muito comum para falar de som, como nos mostra, por exemplo, Altman ao falar sobre indexicalidade (ALTMAN, 2012, p. 45).

³⁶ Seguimos aqui a definição de Xavier para discurso cinematográfico que seria uma série de “posturas estéticas-ideológicas”, reveladas pela reflexão textual de diversos autores, que vão deixar marcas na produção fílmica. No caso dos regimes de opacidade e transparência, o discurso cinematográfico se revela como “a concepção assumida por diferentes autores e escolas quanto ao estatuto da imagem/som do cinema frente à realidade” (XAVIER, 2012, p. 12).

³⁷ A noção de dispositivo normalmente empregada nos estudos de cinema remonta Dubois, em seu livro, *Vídeo, Cinema, Godard* (2004). O francês fala da sala de cinema (escura, silenciosa, lugares sentados, entre outras) como um dispositivo de exibição: “O dispositivo, neste sentido, está ligado à técnica em que as imagens são dispostas ou à técnica que cria as imagens” (MIGLIORIN, 2005, documento digital não paginado). Esta definição serviria para nossos propósitos neste capítulo. No entanto, como estamos aqui nos apropriando da teoria de Xavier sobre os regimes do dispositivo cinematográfico, cabe salientar que este reiteradamente entende dispositivo em uma linha mais ampla, *foucaultiana*. Foucault, a quem Xavier cita constantemente no livro, quer justamente, ao contrário de Dubois, entender o dispositivo como algo que emerge do encontro de diversos mundos, em uma definição o mais aberta o possível: “Qual é, no caso do termo ‘dispositivo’, este significado? Certamente o termo, no uso comum como no *foucaultiano*, parece se referir a disposição de uma série de práticas e de mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) com o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito” (AGAMBEN, 2005, p. 11). Tendemos, então, a ficar com a definição mais ampla, que faz melhor uso dos jogos sociais envolvidos e que faz parte do trabalho original de Xavier.

Segundo Xavier (2012), porém, essa é uma postura que revela muitos problemas e que acaba sendo deixada um pouco de lado rapidamente. Procedimentos como enquadramento, montagem, ou mesmo a captação de som³⁸, vão tornar impossível compreender aquelas imagens como mero registro do real. Suspensa essa ideia de que há algo de fundamental mais real no cinema do que em outras artes, surgem os outros dois regimes: o da transparência, que pensa o cinema como uma “janela para o mundo” (XAVIER, 2012, p. 9), através do apagamento dos rastros de produção de um filme, e o da opacidade, em que as imagens “reforçam a consciência da imagem” e buscam chamar a atenção para o “aparato técnico e textual que viabiliza a representação” (*Idem*). O autor também associa, em geral, o primeiro a um cinema mais narrativo, *mainstream*, como o hollywoodiano, e o segundo, com os cinemas novos, de vanguarda e experimentais.

Por um lado, há, parece-nos, um ensejo em criar aparatos que possam fortalecer o regime de transparência. A busca incessante pela redução de ruído, tanto na captação, quanto na exibição, pode ser encarada como um rastro desta ideia. Do outro, há uma dinâmica que se estabelece entre uma corrente majoritária que segue esse sentido da tecnologia, ao usar o som para constituir um espaço fílmico representacional naturalista, e uma contracorrente que busca chamar a atenção para os processos de gravação e para a materialidade do objeto filme, para a superfície da tela.

É nessa contracorrente, acreditamos, que se inserem os efeitos de baixa fidelidade que trabalhamos aqui, como a montagem de filmes ruidosos, a subversão da hierarquia das pistas e de regras de uma perspectiva sonora, tal como discutido no capítulo anterior. Agora que a possibilidade de silêncio é cada vez maior (COSTA, 2010), assim como certa assepsia da imagem sonora, alguns cineastas escolhem fazer o caminho oposto, ressaltando os ruídos, os sons fora de campo, à ausência de perspectiva e a confusão entre as pistas. Propomos, então, que este procedimento pode ser lido como um regime de opacidade do dispositivo, tal como definido por Xavier (2012). Fazendo a ressalva, claro, que esta leitura não é diacrônica, nenhum desses discursos desapareceu. Entendemos que

³⁸ Xavier não chega a abordar diretamente o som em seu texto original, mas a edição que utilizamos aqui possui um posfácio no qual o autor revisa os desenvolvimentos da teoria nas décadas seguintes. Aí há uma reconciliação com a falta de uma teoria que fale na questão sonora em sua primeira escritura: “Privilegio anotações que tratam destes cortejos entre o dispositivo técnico e as questões ligadas ao caminho de sua representação (e sua crise), ou ligadas a essas tensões entre o narrativo e o que, na imagem, excede. A rigor, eu deveria aqui dizer o que, na imagem-som, excede, pois o dispositivo é esta articulação instável, e o elenco das tensões presentes no corpo de um filme inclui, em plano essencial, as relações entre a voz, os ruídos e a música com a imagem num processo que o cinema clássico tratou de domesticar com o seu princípio de transparência, não sem problemas, e que o espaço do cinema moderno deixou expandir com a formação de corpos heterogêneos, discursos opacos em que as bandas flutuam uma sobre a outra, em montagem vertical, produzindo novos efeitos de sentido” (XAVIER, 2012, p. 178).

a tendência ao *lo-fi* nos cinemas que abordamos aqui pode ser encarada como uma atualização do regime de opacidade.

Essa questão é retrabalhada por diversos autores, embora nem sempre nos mesmos termos. Falando diretamente sobre o som de cinema, Deleuze (1990) define em seu livro sobre o cinema moderno, *A Imagem-tempo* (1990), três regimes da imagem sonora. O autor faz uma breve revisão histórica do uso do som no cinema. Para Deleuze (1990), há três estatutos da banda sonora. No cinema primeiro, mudo, a preponderância era da visão. No cinema clássico, falado, a submissão do som ao visual, que visa ressaltar a qualidade mimética. Por fim, o cinema moderno inaugura uma autonomia entre estes dois componentes, o que chama a atenção para o papel da montagem na sincronia entre som e imagem. Estes se referem mais ou menos aos regimes descritos por Xavier.

Se pensarmos na transparência como um regime que apaga seus processos técnicos, temos uma série de procedimentos que buscam ressaltar o sentido do filme. A opacidade, por oposição, parece se voltar para a materialidade fílmica. Ao abordamos a materialidade fílmica como esse voltar dos ouvidos para o caráter de coisa³⁹ do produto cultural, que coincide com a visão de Chion acerca dos *Índices de materialidade fílmica* que “puxam a cena para o concreto e o material” (1994, p. 114, *tradução nossa*), e que procuram se debruçar sobre objetos e fenômenos em si, e não suas representações.

Desta maneira, neste capítulo, falaremos sobre como se dá a relação do som e suas tecnologias, e dos códigos estéticos que estas incentivam, com a ideia de uma aproximação maior ou menor com o real. Faz-se mister aqui ressaltar que não se trata de defender um determinismo da tecnologia sobre a forma fílmica, mas entender o que as próprias tecnologias envolvem como resultado de certas demandas sociais, e que quando elas são inseridas geram tipos de respostas que não podem ser previstas. Não há também um posicionamento histórico tão rígido; o que chamamos de regime aqui são tendências que saem e entram de moda. Manifestam-se através de diversos fatores e não necessariamente se impõem hegemonicamente. Contudo, acreditamos que há uma evolução das tecnologias de captação, edição e exibição de som que visa a prevalência do estatuto da transparência. Isso pode ser visto, por exemplo, no esforço em criar

³⁹ “Caráter de coisa”, “Coisidade”, “Coisa em si” são termos que aparecem na fenomenologia como uma tentativa de retomar a importância da *res extensa* e se desfazer da repartição cartesiana estanque entre sujeito e objeto. Aqui pensamos esta ideia a partir de Gumbrecht: “Refiro-me aqui, é claro, à famosa reflexão de René Descartes - contemporâneo de Racine e de Corneille -, o primeiro a tornar a ontologia da existência humana, como *res cogitans*, explícita e exclusivamente dependente da capacidade de pensar; em consequência disso, ele subordinou não só o corpo humano, mas todas as coisas do mundo, como *res extensae*, ao pensamento” (GUMBRECHT, 2010, p. 56-7).

melhores aparelhos de ADR e de redução de ruído. Emily Thompson, professora da Universidade de Princeton, traz contribuições da área da arquitetura para trabalhar esta questão. Em seu livro, *The soundscapes of modernity: Architectural acoustics and the culture of listening in America* mostra como este processo de banimento dos ruídos também acontece com a noção de isolamento acústico nas salas de cinema (THOMPSON, 2002), por exemplo. Ao mesmo tempo, esse sentido da tecnologia gera movimentos estéticos que visam se diferenciar desse som transparente ao mostrar seus processos materiais. Uma das maneiras de fazer isto é a baixa fidelidade. Nos próximos subcapítulos, tentaremos fazer uma breve revisão de como esses discursos cinematográficos (o da indexicalidade e iconismo, o da transparência e o da opacidade) se organizam, tendo em vista principalmente a questão do som no cinema

Uma característica da imagem técnica, tanto do cinema como da fotografia, em seus primórdios, foi trazer à tona a questão do que é real e o que é mediação. Muitos autores em um primeiro momento apontaram para uma aproximação ao referente. Para haver uma foto ou um filme, deve haver algo a ser fotografado ou filmado. Ou seja, haveria uma realidade a ser representada através da semelhança (ícone) ou do resquício (índice). No campo da fotografia, Dubois vai mergulhar nos escritos do século XIX que veem a fotografia como “a imitação mais perfeita da realidade” (DUBOIS, 1993, p. 27). Baudelaire chega a estabelecer uma distinção à fotografia como um documento e à arte, como pura criação. Com o tempo essas fronteiras vão caindo diante da quantidade de efeitos possíveis de edição e da própria questão filosófica da apreensão do real. Susan Sontag, em ensaio sobre a fotografia de guerra, por exemplo, chama atenção como, apesar da factualidade da presença do fotógrafo diante do seu tema, inúmeros processos separam a foto daquele acontecimento: “(A imagem fotográfica) É sempre a imagem que alguém escolheu. Fotografar é enquadrar e enquadrar é excluir” (SONTAG, 2003, p. 42). Mas parte desse discurso da fotografia como mais próxima do real ainda sobrevive. No texto de Dubois, é possível ver isso quando ele exalta as teorias que pensam a fotografia como traço do real e que “atestam a existência” de determinado objeto (DUBOIS, 1993, p. 52).

Para a imagem cinematográfica, há também uma ilusão de realidade fortalecida pela semelhança entre imagem e referente (XAVIER, 2012, p. 18). O autor, a partir dos escritos de Maya Deren, mostra como há um discurso, sobretudo num contexto estruturalista, que procura pensar o cinema como índice (denota o real) e ícone (se assemelha ao real), como se não houvesse uma mão humana e uma mediação tecnológica no processo. Conforme Xavier (2012), muito cedo essas ideias vão se dissipando quando

se percebe que vários elementos de linguagem - como o fora de campo, os movimentos de câmera, a montagem, e, mais adiante, os efeitos visuais - vão desfazendo essa ideia de proximidade do real. Inauguram-se aí os dois regimes que o autor propõe: um que desenvolve efeitos e tecnologias que buscam reinstaurar a ilusão de iconicidade e indexicalidade, e outro que volta os seus efeitos de linguagem para as tecnologias e os processos em si.

A mesma lógica foi utilizada para descrever as primeiras gravações de áudio. Kittler (2013) aproxima o fonógrafo do real, pela suscetibilidade ao ruído, que é, em tese, essa matéria intangível sobre a qual a mão humana possui menos controle (KITTLER, 2013, p. 169). Havia, de fato, pouquíssimo controle sobre o que iria ser gravado em um primeiro momento. É só muito depois, com a redução de ruído e com a evolução do isolamento acústico, que a gravação vai deixar de possuir tantas marcas que não podem ser controladas pela mão humana. Cria-se uma situação paradoxal em que, quanto mais elementos que simulam a realidade na trilha sonora aparece (o som é uma coletânea de fragmentos, grande parte gravada em estúdio através do *foley*, há uso constante de *room tone*, etc), mais fica evidente que o quão produzida é aquela realidade, desfazendo o discurso de realidade da época anterior.

Ainda assim, Altman (2012) parece nos dizer que há, sim, algo de indexical no som de cinema. Uma espécie de permanência do real, no sentido de que os eventos registrados, de maneira geral (excluindo efeitos computadorizados), aconteceram para que a gravação pudesse ser feita. Ainda assim, o autor pensa que é muito mais produtivo, do ponto de vista epistemológico, ignorar esse aspecto ao menos quando falamos de teoria já que: "Aos poucos, a natureza indexical do cinema sonoro fica comprometida pela habilidade que redes acústicas e eletrônicas possuem para alterar ou simular sons" (ALTMAN, 2012, p. 44, *tradução nossa*).

Dois exemplos podem ajudar a pensar os avanços e contradições desse discurso de permanência do real no som de cinema. Um deles se relaciona à introdução de uma tecnologia que vem do jornalismo, a fim de fortalecer a função documental do registro e do imprevisível: os captadores de som direto. Fernando Moraes da Costa mostra como a inserção desta tecnologia no cinema brasileiro vai instaurar um discurso na crítica de "democracia sonora" - o pobre, o não-ator, o não-cineasta pode agora ter a sua voz ouvida. Essa foi a impressão generalizada com relação ao curta-metragem *Maioria absoluta* (1964, Leon Hirzsmann), que "partia da chance concretizada de dar voz às camadas menos favorecidas do povo" (COSTA, 2006, p. 146-7). O próprio cineasta mesmo entende seu

filme como uma chance de dar voz e agência aos camponeses analfabetos, interpretando um som direto como um instrumento que veio libertar a voz do povo da voz do intelectual. Entretanto, essa impressão inicial se desfaz muito rapidamente. Jean-Claude Bernardet vai chamar a atenção para as diferenças de tratamento na montagem e na impostação da voz do narrador e dos entrevistados em documentários (COSTA, 2006, p. 150), diferenças estas que impossibilitam uma relação horizontal como queria Hirzsmann.

O outro exemplo vem de uma experiência feita por Jean-Marie Straub e Danielle Huillot que tentam justamente interferir o menos possível na captação e edição de som de seu filme *Tarde demais/Cedo demais* (Trop tôt, Trop Tarde, 1982), com o intuito criar uma atmosfera mais autêntica. O resultado é, segundo Chion, no mínimo estranho. O autor então comenta:

Isso (*a estranheza*) acontece porque o espectador não está acostumado? Certamente. Mas também porque a realidade é uma coisa e a sua transposição para uma bidimensionalidade audiovisual (uma imagem plana e um som monoaural usualmente), que envolve uma redução sensorial intensa, é outra. O que é impressionante é que funcione de alguma maneira nessa forma. De fato, tendemos a esquecer de que o *tableau* audiovisual da realidade que o cinema nos fornece, por mais refinado que pareça, mantém-se estritamente (no nível representacional), como um esboço de figuração humana, como um boneco com um círculo de para a cabeça e palitinhos para os braços e pernas está para as gravuras de Albrecht Dürer. Não há razão para que as relações audiovisuais assim transpostas parecerem o que são na realidade, especialmente se queremos que o som original pareça verdadeiro (CHION, 1994, p. 96)

Desta maneira acreditamos, seguindo Xavier (2012), que é preciso desfazer esse discurso do senso comum que associa as imagens técnicas como mais próximas do real, seja por semelhança ou por denotação. Ainda que se possa pensar o som no cinema desta maneira, como coloca Altman (2012), parece-nos mais produtivo tomar a banda sonora a partir de que processos elas inauguram, e não a partir de uma ideia de registro.

4.2 Transparência sonora

Parece, entretanto, que com o avanço das tecnologias de captação e edição de som ao longo dos anos, sobretudo da década de 1970 para cá, os fatores intangíveis do som (o ruído, o ininteligível, as interferências) ficam mais controláveis. Equipamentos de edição

(*mixers*), à medida que evoluem, vão possibilitando esse entendimento do som como fragmento (ao isolar os elementos sonoros e permitir que sejam trocados de posição, manipulados e distribuídos em pistas⁴⁰), dessa atomização constante do contínuo sonoro. Essa noção da artificiosidade induz a esconder estas suas marcas: daí a ideia de transparência. A primeira parece ter sido aquela da produção *mainstream* em Hollywood. Xavier cita Balázs:

Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida pelo filme (BALÁZS apud XAVIER, 2012, p. 22)

A instauração de paradigma representacional, que fortalece a ilusão, no cinema hollywoodiano vai muito cedo gerar uma demanda por tecnologias que possam engrandecer esse efeito. Talvez a primeira e mais importante delas seja o isolamento acústico das salas. Emily Thompson (2002) faz um longo estudo sobre as mudanças arquitetônicas que ocorrem nas salas de cinema nas primeiras décadas do século XX. A noção de um espaço silencioso, com acústica semelhante a uma sala de concerto, é gestada nesta época e exigiu grande esforço por parte de técnicos, arquitetos e engenheiros. O tipo de postura que esse modelo de cinema, que ganhou a disputa de outra forma de exibição, mais popular e ruidosa, favorece um modelo de representação que é mais janela-para-o-mundo.

Há aí uma retomada da ideia de paisagem sonora. Thompson chega a citar Schafer como mote de seu trabalho (THOMPSON, 2002, p. 12). Ainda que a sua atualização do conceito vá levar a outras consequências, parece-nos que os dois abordam fenômenos parecidos. Schafer vai falar sobre como a sala de concerto é uma reação ao ambiente mais ruidoso das grandes cidades: “A música muda-se para as salas de concerto quando já não pode ser ouvida efetivamente do lado de fora” (SCHAFER, 2001, p. 152). E, na leitura, de Schafer isto – o fato das orquestras estarem isolado em caixa acústica perfeita- vai causar mudanças estéticas na música. Thompson, quando olha para os projetos das

⁴⁰ Chion argumenta que ao contrário da imagem não há “unidade mínima sonora” (1994, p. 41), entretanto ele se refere aí, nos parece, ao momento da audição. Do ponto de vista do processo de edição ou de mixagem, esse elemento pode existir, como por exemplo uma *track* intitulada “canto de pássaros” que pode ser colocado em qualquer momento, em qualquer pista e manipulada isoladamente. Ou seja, do ponto de vista do espectador, o corte não é tão perceptível quanto o da imagem.

primeiras salas de cinema e estúdios de gravação, nota como há uma participação forte de agentes da indústria (THOMPSON, 2002, p. 259). O objetivo era ajudar a criar um ambiente que conseguisse reproduzir melhor o modelo de som que se queria para os filmes naquele momento, e este modelo era fortemente baseado na experiência da sala de concerto. A autora americana vai entrar nos por menores de como isto se desenvolvem buscando a materialidade tecnológica desta prática cultural:

Os aspectos físicos de uma paisagem sonora não consistem apenas dos sons eles mesmos, as ondas de energia acústica permeando a atmosfera em que as pessoas vivem, mas também os objetos materiais que criam, e às vezes destroem, estes sons. Os aspectos culturais de uma paisagem sonora incorporam modos científicos e estéticos de audição, a relação do ouvinte com seu ambiente e as circunstâncias sociais que ditam quem podem ouvir o que (THOMPSON, 2002, p. 12-3)

Uma segunda tecnologia foram os filtros de redução de ruído. Como já referenciamos anteriormente, os ruídos captados podem ser vistos como marcas daquilo que não pode ser controlado em uma tomada de som. Uma ideia constante tanto para a indústria quanto para os teóricos é entender o ruído como um aspecto negativo. Castanheira alerta que os "estudos da comunicação mostram uma abordagem relativamente conservadora ao adotar o modelo matemático de Shannon e Weaver (1964), em que o ruído é uma interferência negativa no sistema" (2015, p. 34) e que, no caso da teoria do cinema, há apenas uma dificuldade em lidar com a questão, pois não pode ser entendida apenas do ponto de vista da representação.

Por conta disso, há esforços muito radicais em diminuir a quantidade de ruído. Os compressores, por exemplo, funcionam neste sentido. O uso de equalizadores para mudar a timbragem de uma gravação também pode ser lido desta maneira. Porém o esforço mais constante nas indústrias fonográficas e cinematográficas é para se livrar do ruído resultante do suporte ou da exibição. É assim que o CD surge para substituir o vinil. No caso do cinema, o sistema Dolby precisa desenvolver um compressor para reduzir o ruído do sistema, que vai ser importante para que o som estéreo possa se popularizar em uma escala industrial. O excesso de ruído na sala, e interferências múltiplas quando sons diferentes eram colocados ali, dificultaram durante muitos anos a implantação do som estéreo nos cinemas. O compressor embutido do Dolby facilitou a transição de uma maioria de salas em mono para o estéreo. Sobre o momento pré-Dolby e a expectativa que se cria em torno das possibilidades especuladas por ele, Castanheira comenta:

Antes do desenvolvimento dos mecanismos de redução de ruído como o Dolby nos anos 1970, o som no cinema consistia de um número limitado de canais. Quanto mais canais, maior a quantidade de ruído de cada gravação individual assim como do aparelho em si (fita magnética ou canal ótico). Reduzir a quantidade de elementos sonoros para o essencial era uma maneira de reduzir o nível de ruído nos filmes (CASTANHEIRA, 2016, p. 1, *tradução nossa*)

O *surround* ou multicanal é mais uma das tecnologias que vai contribuir para esse efeito que pode ser chamado de “imersão” (COSTA, N. J. S., 2008, p. 6) nas salas de narrativa. Com a ausência de interferências do mundo exterior à sala, ou dos barulhos imprevisíveis dos momentos de captação e exibição, o espectador se vê inserido cem por cento no mundo criado para a representação cinematográfica. O que ouvimos é, em geral pensado para nos passar uma sensação de ilusão. Inclusive os sons mais fortes que possam distrair o espectador da tela são abandonados nesta lógica:

O procedimento adotado consensualmente pelos técnicos de mixagem é de que sejam direcionados para os canais *surround* apenas sons ambientes, caracterizações acústicas de locais ou um rumor constante em baixo nível sonoro (COSTA, N. J. S., 2008, p. 62)

Essa ideia de ilusão segue alguns pressupostos psicológicos e outros culturais. Do lado psicológico, há a relação com como percebemos o espaço. O espaço fílmico não se coloca em correspondência “um para um” com a realidade. Chion exemplifica isso lembrando os primeiros experimentos quando da implantação do som estéreo em que se tentava colocar o que estava do lado esquerdo na representação do filme na caixa de som do mesmo lado e vice-versa (CHION, 1994, p. 70). Para o autor francês, logo em sequência esse modelo foi abandonado, pois causava estranhamento nas plateias por ir à contramão do tipo “espacialização mental” (*Idem*) que as pessoas estavam acostumadas diante da tela de cinema. O *surround*, obviamente, viria a radicalizar esse tipo de experiência.

Alguém poderia argumentar que mesmo esse fenômeno psicológico da espacialização mental é baseado em certos tratados culturais. Jonathan Sterne, por exemplo, toma a deixa de Crary para estudar como o século XIX desenvolveu certos modos de escuta ou audiabilidade específicos a partir de suas tecnologias, que por sua vez já são pensadas com certo modo de escuta em mente. O médico só pode auscultar o paciente se souber que tipos de ruídos específicos ele procura (SÁ, 2010, p. 104). Da

mesma maneira, podemos pensar em uma convenção cinematográfica em torno do que Chion definiu como ponto de escuta (CHION, 1994, p. 89).

O termo retoma tanto a noção estética de que a experiência subjetiva de um personagem deve definir a distância dos sons, quanto à ideia de que na sala de cinema o espectador deve se sentir no centro dessa experiência. O autor cita um exemplo de sala de aula. Quando pediu uma análise sonora do filme *La dolce vita* (1960, Federico Fellini), os alunos automaticamente tentaram justificar as flutuações de volume no filme com base neste conceito:

Se não ouvimos um som implicado pela imagem, eles raciocinam, é porque o personagem na imagem não está ouvindo (sentido subjetivo do ponto de audição) ou tem a ver com o posicionamento de câmera (sentido espacial do ponto de audição) (CHION, 1994, p. 195).

Esta passagem nos mostra o quão inserida essa noção de espacialização mental operada pelo conceito de ponto de audição está em nossa sociedade. Se um som flutua de uma maneira não esperada dentro de um filme deve haver alguma resposta ligada a lógica interna da representação.

Saindo das questões particulares do cinema e do áudio, podemos dizer que esses regimes de ilusão ou transparência privilegiam uma ideia de representação em detrimento de uma experiência mais corpórea. Assim se favorece um modelo abstrato e interpretativo de entendimento do material cinematográfico. O espectador de cinema, ao optar pela fruição do objeto estético apenas pelo seu lado mimético, dentro dessa ideia de imersão total no conteúdo cinematográfico, positivaria esse regime. Quando confrontado com as realidades materiais do ato de ir ao cinema através da opacidade, colocada a presença do dispositivo cinema em sua frente.

4.2 Opacidade Sonora

Se o contexto das tecnologias é de propiciar uma forma de imersão na sala de exibição, a baixa fidelidade parece referir mais a uma chave de opacidade do dispositivo. O regime de opacidade visa a chamar atenção para o caráter produzido da imagem. Neste momento técnico em que vivemos, a baixa fidelidade, através do ruído e do achatamento, sobretudo aqueles que se referem aos aparelhos eletrônicos e às texturas que as

diferenciadas telas pressupõem, podem ser entendidos como marcas estéticas de um cinema que pretende chamar atenção para sua materialidade.

O regime de opacidade no som de cinema surgiria assim como um projeto estético minoritário, que se dispõe a fazer oposição à prática comum do mercado. Nesse sentido, propomos nos voltar aqui para aqueles efeitos de baixa fidelidade que não primariamente são índices de precariedade⁴¹, nem uma falta de equiparação tecnológica com o *mainstream*, mas que se colocam desta maneira e que parecem instaurar um regime de opacidade material. Desfazendo um discurso de avanço tecnológico linear na direção do som mais “puro”.

A parte irônica disso tudo é que para haver esse projeto estético alternativo, é preciso que a tecnologia evolua. É num contexto em que o multicanal e os redutores de ruído aumentem o silêncio nas salas de projeção que o achatamento da trilha sonora se torna relevante, consiga se diferenciar a estética do maioritária de maneira potente. Há fenômeno parecido na história do *rock*, quando os processos de gravação se tornam majoritariamente digital, e isso inclui um apagamento dos ruídos “analógicos”, muitas bandas buscam esses mesmos ruídos como forma de adquirir autenticidade (CASTANHEIRA, 2016, p. 5).

No cinema, um exemplo do uso do multicanal e das zonas de silêncio na sala de exibição pode ser ouvido no filme *Zama* (2017, Lucrecia Martel). Conforme o personagem-título vai enlouquecendo, os ruídos vão se tornando cada vez mais presentes nos alto-falantes frontais da sala de cinema, e muitas vezes apenas de um lado da sala, gerando bolsões de silêncio e de barulho no ambiente, o que leva a uma espacialidade achatada com um excesso de som em apenas alguns pontos.

O filme de Lucrecia Martel conta a história do funcionário D. Diego de Zama, do governo colonial da Argentina, no século XVIII. Dom Diego está assinalado para ficar isolado em uma província no Paraguai. Enquanto tenta desesperadamente ser realocado para Buenos Aires, o personagem vai lentamente perdendo a sanidade. Nos dois primeiros terços do filme, o som é montado com relativa transparência, sem cortes abruptos; o ponto de audição é de um ouvinte abstrato em ponto privilegiada, como descrevia Lastra (2000); vozes, música e ambiências são bem equalizados e distribuídos entre os alto-falantes. Tudo isso muda nos momentos finais do filme, nos quais todos esses pactos realistas são desfeitos.

⁴¹ O que não quer dizer que eles não possam ser índices de precariedade ou ser utilizados por filmes *mainstream*.

Desde muito cedo, o cinema brasileiro precisa lidar com a questão do ruído. Esse elemento sempre foi muito presente na nossa filmografia, em grande grau devido às dificuldades técnicas encontradas nas rotinas de gravação de som direto a partir dos anos 1960. Os cineastas, porém, foram achando maneiras de utilizar o ruído de maneira crítica. Na cena de abertura de *Vidas Secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos), há a entrada do gemido da roda de carro de boi que só é identificável muito depois quando ela se apresenta na imagem. Antes disso, imagina-se que o que se ouve é uma música composta para o filme, ou uma "nota longa dada ao violino" (COSTA, 2006, p. 193), ou mesmo algum erro no som do filme. A comparação com o violino é utilizada, em um momento do filme, no qual existe uma transição entre o ruído do carro de boi que transporta o protagonista, um sertanejo, e o violino que o personagem do fazendeiro toca. O choque provocado pelo som da roda de madeira contra o solo árido do sertão pode ser encarado como uma metáfora da situação do sertanejo, ou como um comentário sobre a própria precariedade da gravação de som direto no Brasil na época.

Nelson Pereira dos Santos faz nova estabilização dos ruídos em *O Amuleto de Ogum* (1974). Neste filme, sons capturados pelo som direto do filme são reutilizados para a trilha musical, composta por Jards Macalé. Esse recurso é repetido recentemente em *Rifle*⁴² (2017, Davi Pretto), em que o som de uma cerca de metal quando percutida chamou a atenção da equipe e acabou sendo usada como base para a trilha musical do filme. Essas incorporações de ruído à trilha podem ser vistas como manifestações da chamada música concreta, ou do que Schafer chamou de “domínio compreensivo da música” (2001, p. 20), mas também parece remeter à experiência material daquele espaço fílmico específico.

Outro caso interessante dos anos 1960 é o de *O menino e o vento* (1966, Carlos Hugo Christensen). A trama fala do desaparecimento de um menino que supostamente conseguiria controlar os ventos. A história ocorre durante o julgamento de um forasteiro, réu no caso. Em flashbacks, grandes ventanias tomam conta da cidade. Assim como em *Ventos de Agosto*, este fenômeno vai tomar conta da trilha. Por conta disso, em *O menino e o vento*, só no tempo presente podemos ouvir os diálogos. Ou seja, este filme trabalha com outra condição de baixa fidelidade também que é a hierarquia entre voz, música e

⁴²Em um *making of* divulgado online, a equipe de som do filme aborda como foi construída a trilha musical a partir do ruído da cerca. Toda a prática de colocar um microfone de contato junto a cerca e percuti-la como se fosse um instrumento musical é descrita. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5vU3uJRVeAU>>, visualizado e 30/05/2018.

ambientes. Costa comenta sobre *O menino e o vento*: "A ausência do som dos ventos, é o que demarca a pré-condição para o desenvolvimento natural das vozes" (COSTA, 2006, p. 193).

O ruído, então, chama atenção nesse panorama, principalmente aquele ligado às tecnologias e aos aparelhos eletrônicos. Estes sons podem: (1) romper o pacto representacional chamando atenção ao processo técnico envolvimento, (2) suscitar as diferentes texturas que permeiam o nosso cotidiano e (3) disparar um processo nostálgico de retorno à outra época psicológica.

O primeiro caso se mostra quando os aparelhos de gravação aparecem em cena. Por exemplo, na sequência final de *Aquele querido mês de agosto* (2008, Miguel Gomes), quando somos confrontados com a equipe de filmagem da película. Um por um os profissionais envolvidos vão aparecendo, e os sons dentro da cena vão mudando conforme os microfones começam a se fazer presentes nas mão dos técnicos de som direto ou através do discurso do editor de som. Temos aí ruídos que nos lembram de todo o processo de gravação e edição pelo qual o filme passou e do caráter artificial daquela ficção. Ou seja, cria-se aí um regime de opacidade. O mesmo vale para as cenas com o microfonista em *Ventos de Agosto*. Brincar como os limites do suporte também é algo que vai aparecer muito no cinema de vanguarda. Para Souza (2016), o que José Agrippino de Paula faz no filme *Hitler do Terceiro Mundo* (1968) é justamente brincar como o ruído proveniente das assincronias da fita magnética:

“O som sai e não sai da fita magnética, do aparato fetiche dos experimentadores da vanguarda musical dos *sixties*, aparato básico da música de fita. Chamar a atenção para o aparato, como Godard que filma a própria câmera no início de *O Desprezo* (1963), como Brecht que lembra sempre que isto que você esta vendo é um peça (SOUZA, 2016, p. 152)

O segundo caso se dá quando há uma diferença de textura sonora entre as imagens. Schafer define textura ao falar das diferenças entre as timbragens. O timbre seria esses emaranhados de pequenas diferenças sonoras que nos fazem diferenciar a origem de um som mesmo sem visualizar sua fonte. A marca que fica em um som ao ser criado por um violão, um trompete, um sintetizador ou uma buzina de carro. Desta mesma forma, o som ao ser produzido ou exibido em determinado suporte, deixa certas marcas, uma maneira de suscitar um regime de opacidade no som de cinema é não deixar de ressaltar essas

diferenças de timbre. Podemos lembrar aqui das cenas que aparecem em um celular em *O Som ao Redor*, por exemplo.

Por fim, o último desses ruídos, que entendemos como instauradores de regime de opacidade, é aquele que lembra tecnologias do passado. Um exemplo disso seriam as cenas em VHS em *Avenida Brasília Formosa* (2010, Gabriel Mascaro). A textura da imagem e do som da fita trazem à tona outro tempo e outro espaço que já não existe, no caso em questão o Brasil do Governo Lula e da vila existente na avenida que dá nome ao filme. Castanheira também reforça essa ideia ao associar o que ele chama de “ruído de máquinas” com o desenvolvimento de uma memória social em torno dos aparelhos (2015, p. 28). Por outro lado, diz o autor, há uma estratégia narrativa que associa automaticamente o ruído com o passado tecnológico – o digital não possuiria ruído-, de tal maneira que "ter a consciência do ruído é ter a consciência do dispositivo mediando a experiência" (CASTANHEIRA, 2015, p. 34-5)

Desta maneira, procuramos neste capítulo apresentar a teoria de Xavier a cerca de determinados discursos cinematográficos que pensam a relação da imagem técnica com o real, inaugurando regimes de transparência ou opacidade. A transparência aqui sendo do meio, apagam-se as marcas da mediação para que haja uma lógica de “janela para o mundo”. A opacidade seria o oposto, volta-se para o aparelho, para a superfície da tela, para a lembrança da reprodução, para os resquícios de captação, em prejuízo da mimese.

A partir disso buscamos entender, através de exemplos e teorias afins, o que estas “posturas” discursivas podem significar para o som no cinema. Sobretudo, acreditamos que lendo alguns momentos de baixa fidelidade nos filmes do nosso *corpus* sob a chave da opacidade podemos oferecer respostas melhores para a pergunta “porque aqueles efeitos estão ali?”, do que dizer que é simplesmente para ser mais realista ou para compor o cenário. Embora não neguemos que o *lo-fi* pode também ter esse intuito.

4.4 Lo-fi como opacidade no Novo ciclo

Neste subcapítulo, iremos olhar para os momentos em que, na maneira como está colocada a trilha sonora nos filmes de nosso *corpus*, podemos entender que se instaura um regime de opacidade, ou que no mínimo se coloca uma dúvida entre opacidade e transparência, através dos efeitos de *lo-fi* que foram discutidos no capítulo três. Em um

primeiro momento, olharemos para efeitos ligados à montagem que rompem com as convenções do audiovisual e chamam atenção para si. E em um segundo momento, vamos olhar para os ruídos produzidos pela presença de aparelhos eletrônicos em cena e para as consequências disto para os filmes.

Há duas categorias ligadas mais ao *lo-fi* como regime de opacidade. A montagem de som no cinema costuma obedecer a certos códigos que visam a deixar o filme mais transparente. A interdição ao corte seco, substituído por um *fade in/fade out* gradual, é um deles. O corte seco provoca um sobressalto que quebra o *raccord* da montagem, revelando as marcas de edição do som, ao invés de escondê-las. Entre as cenas selecionadas, há um caso bem específico de corte seco. Nos outros casos, abordaremos os *fades* um tanto quanto abruptos.

Está claro que uma discussão que pode ser feita é se aqueles efeitos de *lo-fi* sobre os quais nos voltamos no subcapítulo 3.3 também podem ser considerados parte da montagem. De fato, é no processo de edição que serão delegadas as funções de figura e fundo, que serão equalizados os elementos da hierarquia de pistas, e que serão inseridos a maioria dos elementos fora de campo. Entretanto, falando do filme em si, esses elementos estão mais colocados como uma espécie de cenografia sonora. O corte seco, o *raccord* e os ruídos ritmados são mais efeitos que não fazem parte do espaço fílmico e, portanto, podem ser considerados efeitos de montagem em si.

Como explicado no capítulo 4, a aparição dos ruídos de aparelhos no filme pode ser um indício de um regime de opacidade. Por conta disso, marcaremos também no fichamento as aparições desses sons. Entram aí aparelhos eletrodomésticos, que Schafer define como “faixa contínua de ruído rosa” (SCHAFER, 2001, p. 142). Um volume de sons contínuos e de ampla intensidade possui sempre, no pensamento schafariano, a característica de isolar nossa percepção do mundo a nossa volta, servindo como um instrumento de “áudio-analgesia” (SCHAFER, 2001, p. 142). Também pertencem a essa categoria aparelhos ligados ao fazer audiovisual, como o microfone em *Ventos de Agosto* ou a televisão em *Avenida Brasília Formosa*. Estes sons serão também classificados a partir dos conceitos de *massa* e *grão* para Schafer. Numa tentativa de lidar com o inapreensível, o canadense se volta para o que pode ser dito sobre o ruído. A *massa* seria uma descrição de características gerais do timbre, ou de “feixes de frequência inextrincavelmente emaranhadas” (SCHAFER, 2001, p. 191). O *grão* seria quando há oscilações abruptas de altura ou intensidade (*Idem*, p. 192). Esses dois âmbitos nos ajudam a entender um pouco o efeito do ruído no conjunto sonoro que compõe o filme.

Quadro 2: cenas pré-selecionadas para análise sobre montagem

| Filme | Minutagem | Cena | Efeitos |
|------------------|----------------------------------|---|---------------------|
| Eles Voltam | 3'08''-3'10'', 5'52''- 5'57'' | Irmãos são largados na estrada | Transições abruptas |
| Eles Voltam | 53'52" - 54'49" | Passagem noturna na praia | Transições abruptas |
| O som ao redor | 69'34'' - 70'05 | Banho de mar de Francisco | Transições Abruptas |
| O som ao redor | 82'34'' – 83'33'' | Sonho de João | Corte seco |
| O som ao redor | 98'26" - 100'29" | Sonho da filha de Bia | Ruídos ritmados |
| O som ao redor | 105'58" - 106'29" | Cena em que Tio Anco relembra o passado | Transição abrupta |
| Ventos de Agosto | 35'03'' - 36'40'' | Passagens com o microfonista | Transição abrupta |

Fonte: os autores, a partir de movimento de pré-análise

As cenas em que a montagem está mais destacada em *O som ao redor*, através do corte bruto ou do *fades* abruptos, são aquelas em que temos momentos oníricos. Por exemplo, na visita de João ao engenho na família (MENDONÇA FILHO, 2013, 66'40''-72'20''), na qual há elementos *hi-fi*, embora enverede para ruído no final, se produz uma desconexão entre o que acontece na imagem e no som. Outra cena de sonho é a da invasão da casa (MENDONÇA FILHO, 2013, 98'26" - 100'29"). Nesta sequência podemos ver a disposição rítmica dos ruídos dos passos dos ladrões. Há também a cena em que o tio de João enxerga a rua como ela era antigamente (MENDONÇA FILHO, 2013, 105'58" - 106'29"), a diferença entre os ambientes é reforçada pelo corte.

Depois, há o uso da montagem para ressaltar mudanças na dinâmica de intensidade. Como acontece nas cenas próximas ao mar em *O som ao redor* (MENDONÇA FILHO, 2013, 69'34'' - 70'05), *Ventos de Agosto* (MASCARO, 2014, 31'44'' -39'34'') e *Eles voltam* (LORDELLO, 2014, 53'52" - 54'49"). Esta dinâmica

parece especialmente importante no que diz respeito às cenas com o microfonista em *Ventos de Agosto*. Possivelmente as mais barulhentas de todo o filme. Nelas, alternam-se momentos de impressão de silêncio com momentos em que o som do vento e da maré tomam conta de toda a banda sonora. Nos instantes em que estes elementos mostram sua força, temos uma paisagem sonora *lo-fi* (MASCARO, 2014, 30'12'', 31'30'', 36'40'', 37'01''). Naqueles em que os sons da natureza estão mais calmos, a paisagem é *hi-fi* (MASCARO, 2014, 30'02'', 31'02'', 33'57'') e se pode ouvir com clareza outros barulhos. É a contraposição entre estas paisagens, feita através da montagem, que vai instaurar a impressão de silêncio dentro do filme. Um detalhe interessante é sempre observar os movimentos que o captador faz com o microfone em cena e suas consequências para a paisagem sonora.

Quadro 3: cenas pré-selecionadas para análise sobre a presença de aparelhos

| Filme | Minutagem | Cena | Efeitos |
|--------------------------|-------------------|-------------------------------|------------------------------|
| Avenida Brasília Formosa | 15'09'' - 17'34'' | Fábio assiste VHS | Nostalgia |
| Avenida Brasília Formosa | 50'57" - 51'52' | Vídeo de festa infantil | Texturas diferentes |
| Avenida Brasília Formosa | 59'10'' - 59'32'' | Vídeo para o Big Brother | Texturas diferente |
| Avenida Brasília Formosa | 79'02'' – 79'42'' | Fábio edita um vídeo | Texturas diferentes |
| Avenida Brasília Formosa | 80'20" - 81'30" | Personagens assistem ao vídeo | Texturas diferentes |
| O som ao redor | 27'09'' – 28'22'' | Cena de Bia | Texturas diferentes |
| Ventos de Agosto | 35'03'' - 36'40'' | Passagens com o microfonista | Processo de Gravação em cena |

Fonte: os autores, a partir de movimento de pré-análise

O subcapítulo 4.4.2 vai discutir os ruídos resultantes da presença de aparelhos em cena como forma de opacidade. Podemos ouvir isso de três maneiras: (1) através dos ruídos combinados com as aparições dos próprios aparelhos de gravações e das diferentes consequências que isso possui para a banda sonora do filme, como as cenas com o microfonista em *Ventos de Agosto* (MASCARO, 2014, 31'44'' – 39'34''); (2) através das texturas sonoras suscitadas na imagem, seja pela presença invasiva dos eletrodomésticos em *O som ao redor* (MENDONÇA FILHO, 2013, 27'09'' – 28'22'') ou pelas diferentes telas, mostradas nos vídeos gravado em câmera digital, seus processos de edição e visualização, em *Avenida Brasília Formosa* (MASCARO, 2010, 50'57" - 51'52", 59'10"-59'32", 79'02" – 79'42", 80'20" - 81'30") e (3) o uso de de suportes antigos e seus ruídos, como as fitas VHS de *Avenida Brasília Formosa* (MASCARO, 2010, 15'09"-17'34''), por exemplo.

4.4.1 A montagem como desvelamento do processo

Neste subcapítulo abordaremos dois recursos que podem ser entendidos como uma busca por evidenciar o modo de produção da imagem cinematográfica. Ressaltamos, porém que o fato de estes efeitos estarem nos filmes não quer dizer que estes produzam opacidade e, sim, que há “uma proposição de um determinado estatuto da imagem/som do cinema (e da linguagem em geral) para com o real” (XAVIER, 2012, 168). Ou seja, esforçamo-nos para olhar estes filmes pelo que eles oferecem em termos de regimes de opacidade através do som, o que não significa que possamos chegar a conclusões classificatórias.

O primeiro destes efeitos está na montagem abrupta. Dois códigos tácitos do som no cinema são: o de que não haverá cortes secos, a fim de manter o *raccord* nas cenas, e o de que quando forem usados fades se buscará manter uma consistência entre um ambiente e outro, daí o uso de *room tone*. A exigência de que não haja cortes secos no som é bem registrada por Reisz e Millar em manual de montagem para cinema: “As mudanças no volume e na qualidade geral do som devem ser feitas mediante uma espécie de encadeamento ou em cima de algum fundo sonoro, e não através de um simples corte” (REISZ e MILLAR, 2003, p. 238, tradução nossa). Ismail Xavier também coloca a montagem como o primeiro dos efeitos de transparência: “a fé no mundo da tela como

um duplo do mundo real terá seu ponto de colapso ou de poderosa intensificação na operação da montagem” (XAVIER, 2012, p. 25).

Chion defende ainda que a edição no som de cinema pode seguir uma lógica interna ou uma lógica externa. A interna é aquela que busca suavizar as transições e preservar sincronia entre som e imagem. A externa por sua vez "traz à tona efeitos de descontinuidade e ruptura, com intervenções externas ao conteúdo representado" (1994, p. 46). O corte seco seria uma das manifestações desta lógica externa, diz o autor, utilizando esse efeito nos filmes de Godard como exemplo (*Idem*, p. 44).

Um caso de corte seco entre as cenas que selecionamos para a análise acontece em uma sequência de *O som ao redor* (MENDONÇA FILHO, 2013, 82'34'' – 83'33''). Um elemento importante aqui são os sons extradiegéticos. São eles os principais responsáveis por aproximar em alguns momentos o desenho sonoro desta cena de um regime de opacidade. Quando João e Sofia visitam um cinema abandonado numa cidade do interior onde está situado o engenho de Seu Francisco, avô de João, entra uma trilha sonora de tensão (MENDONÇA FILHO, 2013, 82'34'').

A trilha musical orquestrada por si só já é uma anomalia dentro do filme, uma vez que os sons costumam vir de fontes inseridas na história. Na sequência (MENDONÇA FILHO, 2013, 82'41''), podem-se ouvir gritos, primeiro de um homem e depois de uma mulher. Constatamos que há uma ruptura no pacto realista quando Sofia faz um gesto (MENDONÇA FILHO, 2013, 83'13''), um corte seco abrupto acontece na banda sonora e retornamos para o silêncio. Este é um dos pontos altos da lógica externa, se pensarmos na terminologia de Chion, já que o corte aqui não favorece a narrativa e, sim, fortalece uma ideia de ruptura entre som e imagem. O som aqui não está subordinado à diegese.

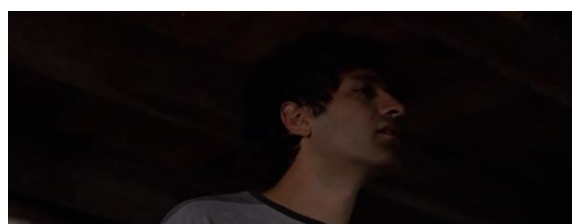
Figura 5 Gesto de Sofia faz com que música extradiegética cesse



Fonte: captura de tela, os autores

Bortolin sugere, com base em outros dois momentos desta sequência (2016, p. 106), que estes poderiam ser sons fantasmas. Assim como a música entra na cena do cinema abandonado, ouvimos passos sem fonte aparente no engenho (MENDONÇA FILHO, 2013, 81'04'' - 81'37'') e barulhos de máquinas quando os personagens visitam uma fábrica em ruínas (MENDONÇA FILHO, 2013, 82'11 - 82'29''). Em todos estas três ocasiões, os personagens reagem a estes sons mesmo que não possam ver as fontes. Segundo Bortolin, a existências destes sons fantasmas podem ser uma metáfora para a permanência do passado naquele espaço (BORTOLIN, 2016, p. 107). Para o nosso propósito aqui, vale mais a constatação de que formalmente os sons foram editados ali de maneira a chamar atenção para si mesmo através da entrada brusca deles em cena. É esse mecanismo que vai chamar atenção ao processo de edição do filme.

Figura 6a e 6b. Sofia e João reagem aos passos no engenho



Fonte: Captura de tela, os autores

Os gritos do cinema voltam mais para frente (MENDONÇA FILHO, 2013, 83'24''), dessa vez executados por João e Francisco em uma cachoeira junto de Sofia. Aí (MENDONÇA FILHO, 2013, 83'27'') aparece a terceira instância de som extradiegético da cena. A câmera mostra João; há um ruído forte e abrupto e a água se transforma em sangue. Novo corte abrupto (MENDONÇA FILHO, 2013, 83'31''), e estamos no quarto de João e Sofia, em Recife, dando a entender que tudo não passou de um sonho⁴³.

Por vezes, a maneira de ressaltar a edição não se dá pelo corte seco, mas sim pelo *fade in/fade out* abrupto. Quando fala sobre Godard, Chion resalta como esse jogo com as transições e o aumento de intensidade ajuda a manter a edição audível. Uma cena que mostra isso em *O som ao redor* é aquela em que Anco, tio de João, olha para a rua, onde o filme se passa, com nostalgia e enxerga como ela era enquanto ele crescia (MENDONÇA FILHO, 2013, 105'58" - 106'29"). Bortolin defende que o áudio nesta cena acompanha a transição da imagem. Enquanto a rua de hoje vira a do passado, também a ambiência é envolvida por elementos que remetem a um outro tempo, como vento e canto de pássaro mais intensos (BORTOLIN, 2016, p. 98). Cabe ressaltar que essa transição não é tão simples. No começo da cena, podemos ver que a paisagem sonora da rua atual é bem mais baixa do que o normal para o filme. Ou seja, não temos o ambiente caótico que caracteriza a maior parte dos ambientes em *O som ao redor*. Há também aí um elemento musical, o já discutido “pulso grave sintetizado”. A maneira que a edição de som chama atenção para si nessa cena é através da transição e do gradual aumento de intensidade através do crescendo do barulho de vento e dos pássaros. O que não tem necessariamente relação com a transição da cidade de hoje e de ontem, já que em geral na construção que o filme faz parece que a modernização da cidade passaria por um aumento dos ruídos de fundo e não o contrário.

Em outros dois filmes, aparecem os efeitos de transição. *Eles voltam* escolhe que os ruídos dos carros se aproximando (LORDELLO, 2014, 3'08''-3'10'', 5'52''- 5'57'') apareçam abruptamente. Contrariando uma lógica interna, corrente no cinema narrativo, de suavizar as transições de entrada e saída na banda sonora. Isto está ligado, neste filme, à estratégia fragmentária discutida no subcapítulo 3.3.1, mas, acreditamos, é inevitável

⁴³ Em entrevista, Kleber Mendonça Filho diz que essa sequência e a sequência dos invasores descrita abaixo foram pensadas como cenas oníricas, mas que seu significado é aberto: “Na minha cabeça, é um sonho, mas se você não acha que é um sonho está perfeitamente bem. Não há nenhuma informação dizendo: ‘isto é um sonho’. Mas tudo veio muito naturalmente quando estava escrevendo o roteiro” (SBRIZZI, 2012, documento digital não paginado, tradução nossa).

que soe um pouco artificial ou incomodo para quem está acostumado ao modelo de edição corrente. Em *Ventos de Agosto*, estas transições abruptas acontecem nos momentos em que o microfonista aponta seu instrumento em determinada direção (MASCARO, 2014, 35'03'', 36'40''). Parece-nos que este recurso está ali para reforçar a ligação entre o que ouvimos e a atividade deste personagem. Ainda assim, esse próprio chamar a atenção já é um tipo de marcação que rompe a lógica da transparência. A edição que se pretende transparente não visa chamar atenção para si mesma.

Chion chama atenção para este caráter duplo da edição de som. Por um lado, temos tantas faixas de áudio que o ponto de corte se torna inaudível, não há uma unidade mínima de som como há na imagem. O corte seco seria, para Chion, uma maneira que cinema o moderno encontrou de tornar a edição de som audível. Enquanto isso, há uma tendência de aparar as arestas e equalizar os níveis de intensidade durante o processo de mixagem como uma maneira de "ceder ao desejo de enterrar os traços de trabalho para dar ao filme uma aparência de continuidade e transparência" (CHION, 1994, p. 42).

De modo que, seguindo esse pensamento de Chion, podemos entender a utilização do corte seco e das transições bruscas como uma retomada desse efeito no cinema moderno. Ali os cineastas se utilizavam deste recurso como forma de chamar atenção mesmo para a artificialidade do meio. A entrada dos sons de maneira inesperada, os sons que não tem fonte no mesmo tempo em que a história acontece e as transições abruptas, tornam perceptível o processo de edição do filme.

Há uma outra sequência onírica que merece atenção em *O som ao redor* (MENDONÇA FILHO, 2013. 98'26" - 100'29"). Nela, a filha de Bia sonha com a invasão de muitos indivíduos a sua casa. Segundo o próprio diretor essa cena é inspirada em uma lenda urbana local do menino-aranha. Um ladrão adolescente que pulava os muros das casas e foi assassinado (SBRIZZI, 2012, *documento digital não paginado*). Na cena, vários desses meninos pulam a cerca da casa de Bia, numa clara alusão ao clima de medo de invasão que encobre a família.

Do ponto de vista sonoro, podemos ouvir apenas os passos dos ladrões e o barulho da cerca que eles usam para impulsionar seus corpos. Estes sons vão aumentando a ocorrência conforme a cena progride. Entre o primeiro ladrão a pular e o segundo, por exemplo, se passam quatro segundos (se tomarmos, o ruído da cerca como referência). No final da cena, já pulam vários em um segundo.

Ainda nessa temática do medo, temos mais uma momento em que há uma inserção abrupta no filme. Na cena em que Clodoaldo, o personagem de Irandhir Santos, tem

relações sexuais em uma das casas vazias da rua (MENDONÇA FILHO 2012, 97'50''), um vulto entra e passa no fundo da imagem, despercebido pelo casal. Para o espectador, porém, é bem difícil não ver o vulto, pois este é acompanhado por uma nota grave no sintetizador. O som aí direciona nossa maneira de perceber o que acontece na imagem visual. O ruído busca uma espécie de *startle effect*, como nos filmes de terror. O efeito surpresa aqui é reforçado pela entrada inesperada, já que *O som ao redor* é um filme que não é conformado pelas expectativas do gênero. Este elemento aqui parece estar dissociado da função primária do susto, podendo ser considerado mais como uma aceno a esta tradição. Embora, ainda conserve o efeito de gerar uma tensão e de surpreender o espectador.

Esta incorporação de maneira quase musical dos ruídos é um dos fatores que nos remete a um regime de opacidade, lembrando o que foi discutido no subcapítulo anterior sobre o uso criativo desses elementos nas trilhas sonoras de filmes nacionais. O uso de ruídos ritmados na cena dos invasores é um elemento que nos obriga a refletir sobre o processo de edição que aquele áudio sofreu. Já o corte seco e as transições abruptas retomam não só um histórico de regime de opacidade a partir do cinema moderno, como também se colocam como constituição de um ambiente *lo-fi*.

Há um outro elemento de montagem que pode ser pensado como um operador do regime de opacidade que é a dinâmica de intensidade. Ainda que não se possa falar em silêncio absoluto no cinema, apenas em uma impressão de silêncio, como discutido no capítulo 3. É preciso notar que em pelo menos três dos quatro filmes para os quais olhamos aqui, há momentos em que essa sugestão é intercalada com aumentos muito abruptos na intensidade da banda sonora.

Isso é patente em *Ventos de Agosto*. A presença do microfonista na comunidade, acompanhada pela chegada do fenômeno que dá título ao filme, alterando toda a dinâmica da trilha. No período em que o microfonista passa ali temos momentos de extremo barulho (MASCARO, 2014, 30'12'', 31'30'', 36'40'', 37'01''), alternados de momentos de silêncio (MASCARO, 2014, 30'02'', 31'02'', 33'57''). Chion defende que a impressão de silêncio é criada pelo ambiente. Ou seja, se não podemos ter silêncio absoluto nos filmes, é possível criar impressões de silêncio a partir do que é entendido por som neutro em cada comunidade. E mais, essa impressão pode ser simulada através do contraste com o que seria uma trilha barulhenta: “O silêncio não é um vazio neutro. É o negativo do som que ouvimos por antecipação ou imaginado. É um produto do contraste” (CHION, 1994, p. 57, *tradução nossa*).

Deste modo, podemos entender que nestas cenas a agressividade dos ventos é dada pelo contraste com as cenas de silêncio relativo que as intercalam. Assim, as noções de barulho e silêncio nestas passagens seriam dadas pela montagem. Efeito similar acontece na cena de *O som ao redor* em que Francisco vai nadar no mar (MENDONÇA FILHO, 2013, 69'45'' - 70'05''), a cena está situada no meio de dois momentos mais silenciosos no filme. Quando Francisco começa a caminhar em direção a um mergulho noturno no mar perto da quadra onde se passa o filme, o som do mar começa um crescendo até ficar muito alto. Há um clima de ameaça na cena ressaltado pela presença de uma placa onde se lê “Cuidado: área sujeita a tubarões”. A tensão instaurada pelo barulho, e por esta imagem, é anticlimática. Um corte seco leva a outra cena em que os seguranças conversam ao som de uma chuva fina. Embora esse corte faça mais sentido do que o da cena do cinema antigo, pois acompanha a decupagem da imagem, ainda assim, há um senso de contraste entre o barulho volumoso do mar e o relativo silêncio da chuva.

Parece-nos que nesses filmes temos uma intenção de constituir certos ambientes ou certas paisagens como ruidosas. No caso das cenas assinaladas acima são ruídos da natureza que se sobressaem (o mar e o vento). Em *Eles voltam*, a principal paisagem barulhenta é a da estrada na cena inicial. Porém há uma passagem específica, uma cena noturna na praia, em que também mar e vento são assinalados (LORDELLO, 2013, 53'52" - 54'49"). Também este momento é cercado por silêncios, primeiro Cris está na casa da personagem de Irma Brown, olhando pela janela, e no seguinte, ela entra na casa ao som dos grilos. Mais do que a intenção de temática de construir paisagens sonoras barulhentas, o que chama atenção aí é como esse barulho e o silêncio relativo são construídos através da montagem, do contraste e do corte abrupto. Tem-se, então, de um lado a constituição de uma paisagem sonora, mas de outro um dado que chama atenção para o artifício que o editor precisou utilizar para criá-la.

Neste subcapítulo, procuramos olhar para os efeitos de montagem sonora como produtores de opacidade dentro dos filmes que nos servem de exemplo. Alguns destes elementos, como o corte seco na cena do cinema em *O som ao redor*, possuem uma relação maior com a ideia de regime de opacidade e retomam uma tradição de cinema moderno de descontinuidade entre som e imagem. Outros, como o corte seco na cena do mergulho em *O som ao redor*, o *fade in/fade out* em *Eles voltam* e a alternância entre silêncio e barulho em *Ventos de Agosto*, podem ser pensados efeitos de *lo-fi*, pois sugerem uma estética desviante do que é *mainstream* em edição, que instauram um regime de opacidade, uma vez que chamam atenção para a materialidade do formato fílmico.

4.4.2 A presença dos aparelhos

Neste subcapítulo abordaremos os ruídos resultantes da presença de aparelhos em cena nos filmes. Tentando entender em que medida eles podem ser pensados como forma de opacidade. É preciso lembrar da definição de ruído de Kittler. Em nem todos os exemplos que encontramos nos filmes podemos encontrar uma “matéria sem informação” ou um trecho de som completamente “desarticulado de sentido” (KITTLER, 1999). Entretanto, podemos pensar nesses sons como elementos ou texturas que são em geral banidos da representação fílmica. Tanto a estática constante nas primeiras cenas de Bia em *O som ao redor*, os sons dos eletrodomésticos, as imagens em digital e VHS em *Avenida Brasília Formosa* e as flutuações resultantes do uso do microfone em cena em *Ventos de Agosto* são recursos geralmente que se procura esconder em nome da transparência.

Deste modo, estes sons podem não ser enquadrados como totalmente não codificados, mas podem ser compreendidos como sons “fora do sistema”, para usar um termo kittleriano, para o cinema narrativo. E, se podemos definir o som de eletrodomésticos como som de eletrodomésticos, há um elemento um pouco difícil de medir que é como este som altera a *textura* sonora da cena, o que Schafer chama de *massa* e *grão*. Vamos entender esse efeito da mudança de geral, quase de timbre, do ambiente nas gravações digitais de Fábio e nas imagens do filme em si como uma aplicação de ruído no filme. Embora possamos aplicar uma escuta causal desse som e dizer que a trilha está assim porque determinados elementos estão em cena, do ponto de vista de uma escuta reduzida temos um objeto sonoro que pode ser descrito facilmente. Como definir o som de uma gravação em VHS sem ser como o som de uma gravação em VHS? Podemos entender, então, esses ruídos, nesta perspectiva como não codificados. O uso desses timbres diferentes, desse não-codificado é uma das maneiras que veremos a opacidade neste subcapítulo.

Uma questão diferente é quando os aparelhos que se colocam em cena estão relacionados à experiência do cinema em si. Um exemplo muito representativo é a questão do microfonista em *Ventos de Agosto*, os ruídos e as consequências em termos de massa para a paisagem sonora nesse caso são tão violentos que é pouco provável que esqueçamos dos processos pelos quais aquelas imagens passaram. Não estamos mais

diante de uma janela transparente para o mundo (XAVIER, 2012, p. 19), mas sim de um só dos vários registros possíveis de uma realidade. Castanheira lembra que um dos códigos mais antigos do cinema sonoro diz respeito às técnicas para esconder o microfone, que não deve de maneira alguma aparecer em cena: A invisibilidade do dispositivo, por sinal, dá-se de forma também literal pela necessidade de esconder microfones e demais acessórios técnicos no set de filmagem. Um dos grandes pecados do profissional de som no set de filmagem é, como todos sabem, deixar o microfone ser flagrado pela câmera (CASTANHEIRA, 2015, p. 39).

Exemplo disso, aparece na cena em que o personagem de Mascaro em *Ventos de Agosto* conversa com a moradora que houve rádio (MASCARO, 2014, 35'14'' - 35'40''), já analisada no capítulo 3. A partir do momento em que o microfonista vira o seu aparelho para o interior da casa, ouvimos o som mecânico do rádio aumentar bruscamente (Figura 7), invadindo o primeiro plano, que antes era do diálogo, e se tornando figura e fundo. Neste ponto também é o timbre do rádio que toma conta do timbre do som do filme. A opacidade aí se daria pela mudança abrupta do timbre associada ao mostrar o processo de gravação, lembrando o caráter técnico da imagem.

Figura 7. Microfonista direciona o equipamento para o interior da casa



Fonte: captura de tela, os autores

Retomando a questão dos timbres mais diretamente, o outro recurso à opacidade mais importante para este trabalho é o da aparição dos aparelhos eletrônicos e seus ruídos.

A questão aqui, reforçamos, é a de que em um panorama de cinema que evolui constantemente para a redução de ruído, estes filmes escolhem entupir os canais de comunicação com este elemento. Procuramos desenvolver isso por dois eixos: (1) como o ruído altera o todo da banda sonora nessas películas e (2) se eles ajudam a instaurar um regime de opacidade.

Há, ainda, uma segunda separação dentro destes sons. Os ruídos de aparelhos cotidianos em cena e os aparelhos que fazem parte do fazer e dos suportes audiovisuais. Os aparelhos que se fazem presentes, mas não possuem em nenhum aspecto ligação com a captação ou gravação das áudio-imagens fazem parte daquilo que Schafer define como ruído rosa. Eles servem em geral como incógnita, embora muitas vezes possamos identificá-los, ou porque estamos vendo sua fonte ou porque podem ser claramente classificados como “som de ar-condicionado”, ou “som de aspirador” de pó, porém, na maioria das vezes, nos filmes em questão, eles constituem uma massa indefinida de sons. Assim, acrescentando à gramática ou a um *continuum* sonoro destas produções, na medida em que não podem ser descritos pelas suas fontes ou sentidos, mas sim pelas suas características.

Um ponto a ser notado sobre a primeira cena da trama de Bia em *O som ao redor* é uma estática constante em todos os aposentos da casa, aumentando em alguns ambientes (entrada da casa, pátio) e diminuindo em outros (sala, quartos), mas sempre presente. O ruído pode ser explicado como subproduto de aparelhos eletrônicos da vizinhança (ar-condicionado, cercas elétricas, etc.). O fato de a estática aparecer de maneira mais ou menos constante em diferentes aposentos e em algumas externas mostra que não se trata do uso comum do *room tone*. A estática aqui parece colocada de propósito para compor a *massa* da paisagem sonora geral daquele ambiente (casa de Bia), aumentando a sensação de paranoia. No final da cena (MENDONÇA FILHO, 2013, 27'09'' – 28'22''), Bia liga um aspirador de pó, uma maneira de disfarçar o cheiro de um cigarro de maconha. Aí, sim, o som deste aparelho vaza, ocupando tanto figura quanto fundo. Nesse ponto, pode-se perceber também como Mendonça povoa seu filme de outras superfícies, fazendo uso do ruído de diversos aparelhos para compor espaço. Como já comentado no capítulo 3, Bortolin ainda ressalta o quanto essa paisagem sonora é subjetiva à personagem, somos jogados radicalmente no ponto de escuta de Bia, isso pode ser constatado na falta de desassossego dos filhos e familiares que não parecem se importar com o barulho (BORTOLIN, 2016, p. 134). E sobre como há uma escalada nos ruídos provocada por Bia:

a personagem revida sonoramente a agressão psicológica do cachorro através do ruído do equipamento *bark-free*, da música alta que ouve no seu quarto, dos sons de alta intensidade dos eletrodomésticos e com as bombas ‘morteiros’ (BORTOLIN, 2016, p. 134)

Em *Avenida Brasília Formosa*, a questão do ruído como massa ou textura das imagens é estruturadora do filme. O personagem de Fábio, um garçom que trabalha de *videomaker* nas horas vagas, vai fazer a ligação entre a narrativa do documentário e as outras personagens da comunidade. Então, era natural que no filme muitas vezes víssemos Fábio fazendo suas gravações e as imagens decorrentes destas. Ocorre que Mascaro monta as cenas de maneira que haja um “espelhamento” (ANDRADE, 2010, *documento digital não paginado*) entre o que o documentarista grava e as imagens que o próprio personagem produz.

Em um momento, vemos a imagem do vídeo que Fábio fez para um aniversário de criança (MASCARO, 2010, 50'57" - 51'52"), com imagem e som da câmera e microfones que ele utilizou (e, portanto, com texturas diferentes). A mão do personagem na edição também pode ser vista, através do uso de transições de vídeo. No momento seguinte, vemos Fábio na festa infantil carregando microfone e câmera e organizando os parabéns para o vídeo. É evidente aí, que há uma diferença de estilo entre o cineasta e o personagem, que se dá também pelas marcas dos aparelhos que ambos utilizaram.

Em outra sequência, Fábio grava uma cena de uma moradora com um vídeo que ela está fazendo para participar da seleção de um *reality show* (MASCARO, 2010, 59'10''-59'32''). Aqui temos, primeiro, uma sequência do vídeo em si, depois uma gravação que Mascaro fez do personagem dando dicas de como se portar frente as câmeras (Figuras 8a e 8b). Mantem-se também a diferença de textura entre as imagens. Estas diferenças têm uma função dupla. Uma delas é a que demonstra um fortalecimento da transparência. Vemos Fábio gravando algo e na sequência vemos o que foi gravado por ele. Neste sentido, estas imagens quase funcionam como uma ampliação do universo representado e dão ao personagem quase que um poder de narração dentro filme. Portanto, é possível ler estas imagens em baixa definição (no entendimento técnico do termo) como um reforço da transparência.

Figura 8a e 8b. Vídeo de inscrição para o reality show e Fábio dando instruções



Fonte: Captura de tela, os autores

Entretanto, há outra leitura, que queremos ressaltar aqui. Ao tematizar esse fazer profissional de Fábio e utilizá-lo quase como fio condutor da narrativa, Mascaro também nos faz refletir sobre este fazer. De certa maneira, *Avenida Brasília Formosa* é um filme não só sobre aquela comunidade, mas também sobre a produção de imagens e como o cotidiano daquelas pessoas é alterado por esta prática. Ou seja, há um reforço da opacidade aí. E ele passa pelas imagens sonoras e suas diferentes texturas.

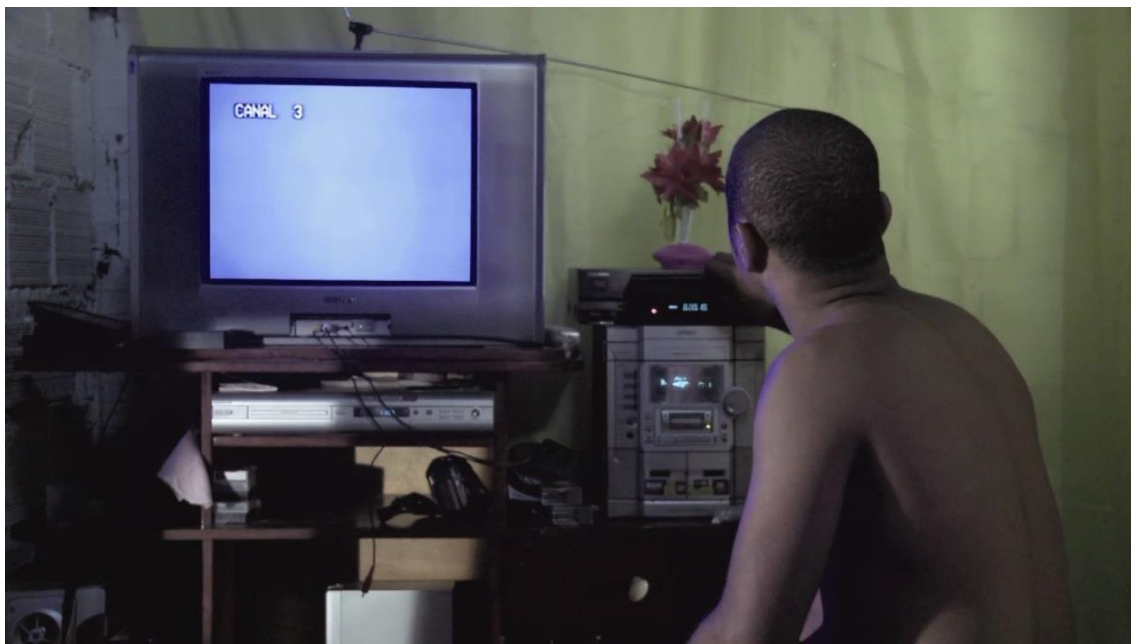
Nem só a instância da gravação é retratada por Mascaro. Ao registrar o cotidiano de Fábio, há uma cena de edição (MASCARO, 2010, 79'02" – 79'42"), em que podemos ouvir o conteúdo do vídeo, uma festa, pelos alto-falantes. Há também uma cena em que a personagem e suas amigas assistem ao vídeo de sua inscrição para o *reality show* (MASCARO, 2010, 80'20" - 81'30"). Aí aparece o momento de exibição. As imagens de como ficou o vídeo depois de editado são intercaladas com imagens das amigas olhando para uma televisão que está fora de campo (só podemos ouvi-la), enquanto conversam e riem. Novamente há uma diferença no som que sai da televisão e das vozes das mulheres.

Tanto nas cenas de Bia com os eletrodomésticos, como nas imagens produzidas por Fábio e seu contraste com as imagens “normais” do filme, podemos entender que há uma sugestão de opacidade ao construir ambientes com uma *massa* ou *textura* muito não usual. Nas cenas de *Ventos de Agosto* e de Fábio, essa impressão se reforça pela questão de uma espécie de metadiscursos. Ambos são filmes que de uma maneira ou de outra gravam imagens, visuais ou sonoras, sendo registradas. E a diferença de timbre especialmente forte nestas cenas ajuda a produzir esse estranhamento. Por fim, quando falamos dos vídeos do personagem de *Avenida Brasília Formosa*, parece que há também um reforço da transparência. Como se o cineasta através da montagem estivesse dizendo: “Aqui está esse *videomaker*, aqui está o que ele gravou”. O narrador do filme, que é apagado na maioria dos momentos, mostra a extensão de seu conhecimento.

Esta presença dupla de transparência e opacidade já é prevista no texto de Xavier (2012, p. 169). Aragão também nos ajuda a entender como isso acontece em um outro contexto de *lo-fi*. Na música *indie*, a autora argumenta, o efeito de gravar em espaços pequenos e com um grau razoável de reverberação, entre outros efeitos de “exibição dos meios” (ARAGÃO, 2017, p. 10) produz um discurso de opacidade. Do ponto que esse lembrar constante de que “isso não é uma gravação” feita em um grande estúdio poderia, segundo a autora, ser pensada como um “isso não é um cachimbo” na pintura de Magritte (*Idem*, p. 11). O músico alternativo ganha uma aura de autenticidade, de mais verdadeiro ao registrar seu trabalho em um ambiente não ideal para isto. Em compensação, quando este tipo de “autenticidade” vira um valor e músicos vão procurar recursos para produzir este efeito “artificialmente”, tudo acaba entrando numa lógica de transparência. O fato de que para os ouvintes de música indie os efeitos de grande estúdio e aparente limpidez dessas gravações podem ser consideradas como uma máscara, que os separaria da experiência autêntica da música, engendra uma dúvida entre até que ponto aquele recurso está fortalecendo um regime de opacidade ou transparência.

Esta dúvida é ainda mais patente em um outro ponto em *Avenida Brasília Formosa*. Na cena (MASCARO, 2010, 15’09”-17’35”), Fábio assiste fitas VHS da sua coleção (Figura 9). Escolhemos esta cena para analisar como a materialidade fictícia do formato VHS altera o som desta sequência. O sentido geral da cena é introduzir a história do bairro que foi destruído pela construção da avenida que dá nome ao filme. O vídeo mostra a história oficial das obras e relocações, além de visitas do ex-presidente Lula e do ex-ministro da cultura Gilberto Gil à localidade.

Figura 9. Fábio assiste à fita VHS



Fonte: captura de tela, os autores

Enquanto Fábio aparece em tela, praticamente não há fundo sonoro em cena. Ouvimos apenas os sons da TV (MASCARO, 2010, 14'40'') do aparelho VHS (MASCARO, 2010, 14'47'') e do mexer nas fitas pelo personagem (MASCARO, 2010, 13'08'', 17'03''). Em determinado momento (MASCARO, 2010, 13'13''), passamos a ver na imagem o vídeo que Fábio guardou, não mais o personagem vendo o filme. Aí o som passa a ter fundo, como o som de ondas (MASCARO, 2010, 15'27'', 15'40''), ainda que em baixíssima definição. Um ponto que vale ser discutido também é aquele em que há uma troca de palavras em Gilberto Gil e um popular as falas ficam tão confusas no jeito amador de gravar à fita que é impossível compreendê-las. Nesse momento, não há figura nem fundo, há uma espécie de achatamento da banda sonora, que não sabemos se é *fake* ou não.

A dúvida sobre o “efeito VHS” que aparece nesta cena é bastante marcada. Primeiro por que, como ressaltam Montoro e Peixoto, há uma construção deste resgate de um passado longínquo através do ato de Fábio de procurar o VHS entre suas “fitas mofadas” (MONTORO, PEIXOTO, 2016, *documento digital não paginado*). Entretanto, os eventos contidos na fita não possuem mais que oito anos. Há um esforço dramático aí para tratar os acontecimentos como remotos, quase uma estética do artigo. Migliorin coloca que este efeito estaria ali para ressaltar a velocidade das mudanças que acontecem na cidade (MIGLIORIN, 2014, p. 171). No máximo oito anos antes, estas pessoas

estavam morando em palafitas frente ao mar, agora estão em condomínios a 30 minutos da praia. A mudança é tão rápida e radical que a única maneira que o cineasta encontra de acessar esta memória é através do arquivo quase esquecido de um personagem.

As cenas em VHS em Avenida Brasília Formosa se colocam de duas maneiras. Uma é que entre essas todas que citamos é aquela que joga com massa e grão. A massa pode ser vista na mudança geral de timbre sonoro enquanto vemos a imagem da fita (MASCARO, 2010, 15'08"-16'39"). O grão, ou seja, a "flutuação indefinida de intensidade ou frequência" (SCHAFER, 2001, p. 192), pode ser visto em momentos em que um ruído de rebobinar pode ser ouvido (MASCARO, 2010, 13'16" – 13'27", 15'33"- 15'44"). Como já apontamos antes, essa redução do filme ao formato do VHS pode ser vista como uma tentativa de prestar legitimidade ao discurso histórico (é nesse momento no filme que se apresenta o que aconteceu com a comunidade) através de vestígios materiais deste passado. É através do objeto VHS e das ranhuras de seu vídeo que vamos poder materializar este passado e qualificá-lo como passado.

Temos também a questão do ruído. Conforme Fábio manipula a fita, rebobinando e avançando, ouvimos o ruído que este suporte nestas condições faria. A presença do achatamento e do ruído podem ser lidos como opacidade. Este achatamento está ligado a uma noção do som como resistência do passado, como se o digital fosse uma tecnologia perfeita. Castanheira fala sobre esse fenômeno:

O chiado da fita, por mais invasivos que pudessem ser os filtros aplicados nos processos de gravação, edição e mixagem, sobrevive indelével. Fruto do atrito entre cabeçotes e fita, o chiado mistura-se ao sinal e não pode ser removido sem o custo de outras frequências serem também atingidas (CASTANHEIRA, 2015, p. 38)

Por outro lado, há algo de *fake* também neste ato de rebobinar a fita. O som que ouvimos não é bem o que um VHS faria em um aparelho caseiro, como Fábio utiliza, sendo muito mais parecido com um ruído de uma fita mini DV em um *switch* de estúdio de TV, o que indica que este som particularmente foi colocado ali para disfarçar o fato de que estamos vendo duas imagens diferentes. Em uma, temos Fábio assistindo e manipulando o vídeo a fita em seu VHS na sua TV de casa. Em outra, temos Mascaro editando o conteúdo já digitalizado desta fita para o filme. E não seria justamente este apagamento das marcas desta transição da performance de Fábio para a narração invisível de Mascaro através da montagem um recurso de transparência? Um efeito "janela" para

usar os termos de Xavier? Esta cena coloca fortemente a questão da dúvida entre transparência e opacidade que muitas vezes o *lo-fi* supõe.

Neste subcapítulo, voltamos a nossa escuta para os momentos em que os filmes colocam em cena os ruídos de aparelhos eletrônicos. Uma pequena parte se dedica ao som de estática nas cenas de Bia em *O som ao redor* que parece ir além da prática corrente do *room tone*. Nos filmes de Mascaro estes ruídos possuem um função de aproximação com um regime de opacidade mais acentuada. Em *Ventos de Agosto*, a mudança de timbre e a relação imagem/som nas cenas com o microfonista aponta para um efeito retórico de constante lembrança do caráter produzido do filme. Em *Avenida Brasília Formosa*, as imagens com definição mais granulada e aquelas atribuídas a uma fita VHS parecem ter uma dupla função. Ao mesmo tempo reforçam a transparência, ao nos legar acesso à imagens supostamente produzidas por um personagem, e a opacidade, ao mostrar claramente o dedo do cineasta no processo de edição, em um filme em que não temos narração ou voz *over*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se insere em um contexto de retomada dos chamados estudos de som (SÁ, 2010) que visa a reintroduzir questões sobre o áudio nos filmes que acabavam ficando em segundo plano, dado o que Costa chamou de “tematização central da imagem na teoria do cinema” (2006, p. 9). A partir de uma aproximação entre certas marcas de estilo em algumas películas produzidas no Brasil nos últimos anos, os conceitos de paisagens sonoras de baixa fidelidade (SCHAFER, 2001) e o regime de opacidade (XAVIER, 2012), podemos entender um pouco mais sobre a importância do som para estes realizadores e como eles o utilizam para compor o espaço fílmico em suas produções.

Desde o começo, tivemos problemas com a delimitação do objeto. Primeiro, em saber se havia algo mesmo de diferente na maneira como se colocava o som nestes filmes. O estado da arte ajudou neste sentido. Pudemos perceber que a crítica já havia apontado questões similares às que a nossa primeira observação tinha suscitado. Embora alguns autores negassem que se pudesse aplicar o conceito de baixa fidelidade a estas películas (BORTOLIN, 2016, por exemplo), a aproximação entre as ideias do autor canadense e o desenho sonoro destes filmes é levantada por muitos dos artigos, dissertações ou teses que lemos.

O segundo ponto era tentar entender em que filmografias estes efeitos, que aqui estamos chamando de baixa fidelidade, apareciam. Sabíamos, através do estado da arte, que havia uma influência do cinema asiático, de Lucrécia Martel, entre outros exemplos isolados. No Brasil, produções com algumas destas marcas apareciam em diferentes polos produtivos. Através de um mapeamento destes filmes (através de citações em artigos, dissertações ou teses), percebemos que o local em que havia maior número de produções citadas pelo seu trabalho de som, e que possuíam características parecidas com que propúnhamos analisar, era o estado de Pernambuco.

Pernambuco foi uma boa surpresa, pois nos deu brecha para trabalhar a questão de como o espaço do Nordeste era pensado através das paisagens sonoras, que foi o que procuramos fazer no Capítulo 2. Em especial através de Albuquerque Junior (1993), entendemos que as artes tiveram um papel fundamental em construir a geografia social e representacional do Nordeste. Ângela Prysthon (2017) nos ajudou a pensar o papel da

imaginação paisagística para o cinema em si. Por fim, realizamos uma leitura dos textos que falam sobre Pernambuco a partir das questões das paisagens sonoras.

No capítulo 3, seguimos com a revisão teórica, desta vez abordando o conceito de baixa fidelidade. Procuramos afastá-lo de uma ideia mais literal, ou seja, do pensamento de proximidade de um “evento original”, para trabalhar com um parâmetro de fidelidade definido pela própria prática das indústrias fonográfica e cinematográfica, como sugerem respectivamente Sterne (2003) e Lastra (2000). Rejeitamos também a abordagem absolutamente técnica, como faz Chion (1994) ao propor uma separação entre definição, mais calculável, e a fidelidade, que possui critérios mais ligados à sensibilidade e a entendimentos sociais. Buscamos entender como esse conceito de fidelidade vai se apresentar no senso comum, em diversos autores, como o próprio Schafer (2001), McLuhan (2009) e Kittler (1999), e como vai ser reapropriado recentemente para uma discussão mais específica para o cinema (ALVIM, 2011; COSTA, 2010; FLÔRES, 2015, por exemplo).

Schafer define fidelidade como uma proporção sinal/ruído positiva, porém compreendemos que o conceito de ruído não é tão simplesmente assinalado (PEREIRA e CASTANHEIRA, 2010). Isto é, o que é ruído para algumas sociedades não é para outras; há alguns ruídos associados a determinados momentos que são sagrados e protegidos, o que é ruído em algum momento pode não ser em outro, pois lhe foi atribuído um sentido, etc. Também a ideia de sinal pressupõe que haveria um som original que seria repassado, como mensagem verdadeira. A partir daí, buscamos entender como se organizam estes sinais? Que tipos de práticas de captação, edição e reprodução produzem ruídos ou sinais?

Através da revisão bibliográfica chegamos em quatro efeitos de *lo-fi*: A hierarquização das pistas, a partir de Lastra (2000) e Johnson (2016); a questão da perspectiva no cinema, a partir de Deleuze (1990), de Costa (2010) e Vieira Jr (2012); a problemática do ruído nas reproduções sonoras, a partir Kittler (1999; 2013); e a questão do fora de campo, a partir de Chion (1994). Um próximo passo no nosso entender seria englobar melhor os efeitos que estão relacionados à ideia de perspectiva, aqueles que tem mais a ver com a presença de ruído, e falar da questão da montagem neste processo. Um trabalho futuro, no nosso entender, poderia empreender sobre a questão de como se forma a questão desse *estilo* peculiar na trilha destes filmes. Como ficamos restritos aos filmes do nosso *corpus* e à revisão teórica, não podemos olhar tanto para esta abordagem mais contextual, de como e porque, a partir da fala desses diretores e dos profissionais envolvidos, se constuíram estas paisagens.

De modo geral, acreditamos que tanto a aproximação dos ambientes no cinema com a ideia de paisagem sonora, quanto a discussão sobre fidelidade em Schafer podem ser úteis para o campo. Foi necessário no nosso trabalho retomar algumas críticas correntes a estas noções. Se a noção de paisagem sonora por si só não é desenhada para ser aplicada ao cinema, a ideia de Schafer se mostrou produtiva para refletir sobre essa produção específica. Se a associação automática que o canadense faz entre o ambiente urbano/*lo-fi* e rural/*hi-fi* não se sustenta, o pensamento geográfico que está expresso no pensamento desse autor nos ajuda a problematizar que paisagens nordestinas se impõem neste cinema. E isso nos permitiu entrever a relação que essa imaginação sonora possui com o regionalismo e a questão do sertão/mar no Cinema Novo. Na falta de uma terminologia própria que dê conta de todos os elementos do som, a ideia de paisagem sonora, ressalvadas as críticas, permitiu-nos essa visão de conjunto.

O capítulo 4 vai mais a fundo na questão do mito do som original que está ligado à ideia de fidelidade. Xavier (2012) aponta que a ideia de uma permanência do real na imagem (e no som) de cinema é ilusória. Altman (2012) já colocara também, falando especificamente da banda sonora, que se há algo do referente externo que permanece no som direto, é muito mais produtivo, do ponto de vista teórico, passar por cima deste fato. Diante disto, o autor brasileiro propõe que a relação do cinema com o real seja pensada em duas chaves, a do regime de transparência, que busca apagar as marcas produtivas do filme, e a do regime de opacidade, que busca ressaltá-las. Esta ideia nos ajuda a pensar o *lo-fi* e *hi-fi* como posturas estético-ideológicas.

Nos subcapítulos de análise, buscamos apontar caminhos que a aproximação entre as teorias de Schafer e Xavier e o objeto empírico possam seguir. A nossa metodologia é baseada na escuta, fichamento, descrição e no estabelecimento de relações entre esses elementos. Como a discussão nestes momentos ficou muito tematizada pelas teorias apresentadas nos capítulos, propusemos este modelo de organização que aproxima os capítulos de análise das discussões teóricas. De modo que em 3.3 buscamos ouvir estas películas pensando nos efeitos de *lo-fi* sobretudo aqueles ligados a constituição do espaço filmico. Enquanto em 4.4, abordamos os efeitos de *lo-fi* em sua relação com os regimes de opacidade e transparência.

Acreditamos que, de modo geral, foi produtiva a aproximação da ideia de baixa fidelidade a produção de paisagens sonoras destes filmes que nos propusemos a observar. É preciso entender o *lo-fi* como essa estética que desvia dos códigos de “som bom” no cinema. Acho que também foi satisfatório entender esse fenômeno com relação a

instauração de regimes de opacidade, ainda que por vezes estes se confundam com regimes de transparência. Gostaríamos de ressaltar a importância de olhar para estes filmes, no que eles possuem de particular em termos de trilha sonora e para as relações que estes estabelecem com a tradição local. E, por fim, pensar o uso de teorias diversas que possam dar conta de um campo que envolve tantos fatores de diferentes áreas como é o dos estudos de som.

Concluimos que, respondendo as nossas questões gerais no início da pesquisa: *pode-se falar em uma estética de baixa fidelidade na trilha sonora a partir do exemplo do cinema pernambucano contemporâneo? E, se sim, esta baixa fidelidade ajuda a constituir um regime de opacidade (segundo Xavier, 2012)?*, que é possível falar em uma estética de baixa fidelidade a partir do exemplo que estudamos. Acreditamos que estes filmes apresentam um estilo desviante do que é considerado corrente pelos manuais de som no cinema, e que eles buscam muitos dos efeitos que possuem paralelo na literatura de autores que estão pensando lo-fi no cinema, como em Vieira Jr (2013) e Johnston (2016), por exemplo. O debate em torno da opacidade nos serviu para qualificar a discussão na tentativa de apresentar um viés interpretativo deste estilo *lo-fi*. Interessante notar também como, diferente do que supunhíamos nos primeiros estágios da pesquisa, o regime de opacidade vinha muitas vezes acompanhado de um reforço da transparência.

Pensamos que a discussão teórico-metodológica para uma pesquisa baseada na escuta e para as imagens sonoras foi suficiente aqui para os rumos tomados pelo trabalho. Utilizar os próprios conceitos da discussão teórica para as análises foi algo necessário levando em consideração o tempo e extensão do texto. Também fizemos uma escolha por ter como objeto apenas a obra em si, o que forçou este tipo de análise mais formal. Outros tipos de metodologias como a entrevista com os diretores e/ou técnicos de som poderiam ter ajudado, mas serviriam mais para uma análise que se voltasse diretamente para o momento de produção destes filmes. Por fim, as análises auxiliaram no desenvolvimento da discussão teórica, e para tal fim entendemos que a metodologia foi suficiente, ainda que compreendamos seus limites.

Acreditamos que a discussão dos conceitos de paisagem sonora e baixa fidelidade cumpriu seus objetivos de afastar os termos de seu uso no senso comum e produzir uma ideia mais próxima do que pode ser uma aplicação destes no contexto do som de cinema. O conceito de paisagem sonora ajuda a pensar como os filmes do nosso corpus, através do som, vão construir este espaço específico de Pernambuco. E o conceito de fidelidade auxiliou nas discussões sobre qual o papel do som no cinema. Já o conceito de opacidade

- pautado de um lado por uma breve história das tecnologias de reprodução sonora para o cinema, e de outro pelo exemplo destas – permitiu demonstrar como o uso do som dos filmes está longe de uma simples reprodução do real.

Esses três conceitos permitiram a reflexão sobre este cinema narrativo que propõe outra maneira de montar uma trilha sonora, que nos incentiva enquanto espectadores, que foge dos parâmetros clássicos de representação e que nos impulsiona a discutir os modos de fazer som no cinema. E também ajudaram a pautar outros caminhos de se fazer pesquisa sobre o som dos filmes.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?**. Revista outra travessia (UFSC), n. 5. Florianópolis, 2005.
- ALBUQUERQUE JR, D. M. de.. **O Engenho Anti-Moderno: A Invenção do Nordeste**. Tese de Doutorado em História defendida junto ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 1993.
- ALTMAN, Rick. **Four and a half film fallacies**. In: ALTMAN, Rick. Film/Genre. London, Palgrave Macmillian, 2012.
- ALVES, Bernardo Marquez. **Trilha Sonora: o cinema e seus sons**. Revista Novos Olhares - Vol.1 N.2, 2012
- ALVIM, Luíza Beatriz A. M.. **Paisagens sonoras de Robert Bresson: Uma análise a partir dos conceitos de Murray Schafer**. Ciberlegenda (Online), v. 1, n. 24, 2011.
- ANDRADE, Fábio. **Avenida Brasília Formosa, de Gabriel Mascaro (Brasil, 2010)**. In: Revista Cinética. Publicado em <24 Set. 2010>. Visualizado em <10 out. 2018>. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/brasiliaformosa.htm>>.
- ARAGÃO, Thaís A.. **Dois lógicas da remediação em lo-fi: inversão da imediaticidade nos casos da paisagem sonora e do indie rock**. In: XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2017, Fortaleza. São Paulo: Intercom, 2017.
- ARAGÃO FONSECA, Nara. **Da lama ao cinema: interfaces entre o cinema e a cena mangue em Pernambuco**. Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2006.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2007.
- BERCHMANS, Tony. **A música do filme**. São Paulo: Escrituras, 2006.
- BORTOLIN, L. B.. **Processos ao Redor: uma discussão sobre técnica e estética a partir de uma outra escuta do filme O som ao redor**. Dissertação de Mestrado - Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2016.
- CARREIRO, Rodrigo. **O rádio e os silêncios: articulações sobre o uso do som em Cinema, Aspirinas e Urubus**. In: Samuel Paiva; Laura Cánepa; Gustavo Souza. (Org.). XI Estudos de Cinema e Audiovisual. 1ed. São Paulo: SOCINE, 2010.
- CARREIRO, Rodrigo; ALVIM, L. **Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema**. Matrizes (Online), v. 10, p. 175-193, 2016
- CASTANHEIRA, José Cláudio Siqueira. **A paisagem sonora eletrônica: A reconstrução do mundo sonoro no cinema**. Trabalho apresentado no II Seminário interno Ppgcom (Ufrj), 2 a 5 de dezembro. Rio de Janeiro, 2008.
- CASTANHEIRA, José Cláudio Siqueira. **O Cinema e os Estudos de Som: novas perspectivas sonoras para o filme**. In: Simone Pereira de Sá; Fernando Moraes da Costa. (Org.). Som + Imagem. 1ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012 (p. 80-108).
- CASTANHEIRA, José Cláudio Siqueira. **O som implicado: ruídos como experiência material do filme**. Revista Contracampo (UFF), v. 33, n. 2. Niterói, 2015.
- CASTANHEIRA, José C. **Making the film silent: machines, reverberation, and noise**. LAM 4 Bruits, L'Institut ACTE (Sorbonne Paris 1# CNRS). Paris, 2016.
- CHANCELLIER, Raphael. **Crítica: Ventos de Agosto**. In: Pipoca Radiotica, 01 mai. 2016. Disponível em: <http://pipocaradioativa.com.br/2016/05/critica-ventos-de-agosto/>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- CHION, Michel. **La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**. Tradução de Antonio López Ruiz. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 1993.
- CHION, Michel. **Audio-vision: Sound on Screen**. New York Chischester, West Sussex. Columbia University Press, 1994.

CISOTTO, M. F.. **Sobre Topofilia**. Geograficidade. Niterói: UFF, 2013.

CONTER, Marcelo Bergamin. **Lo-fi**: agenciamentos de baixa definição na música pop. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, 2016.

COSTA, Fernando Morais. **O som no cinema brasileiro**: Revisão de uma importância indeferida. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2006.

COSTA, Fernando Morais da. **Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?**. Logos (UERJ. Impresso), v. 32, p. 94-106, 2010.

COSTA, M. H. B. V.. **Paisagens Urbanas e Lugares Utópicos no Cinema Brasileiro**. In: XIV Colóquio Internacional de Geocrítica, 2016, Barcelona. Actas del XIV Coloquio Internacional de Geocrítica: Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2016. v. 1.

COSTA, N. J.. **O surround e a espacialidade sonora no cinema**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2013.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**: cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIAS, Elder. **“O som ao redor” é o Brasil acontecendo**. In: Revista Bula. Disponível em: <http://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo>. Acesso em: 09 ago. 2016.

DUBOIS, Philippe. **Da verossimilhança ao índice**: Pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia. In: DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas SP, Papirus, 1993.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

FALCAO, Fiilpe. **Estética Sonora no Cinema de Terror**: Diferenças nos Efeitos Surpresas em Ringu e O Chamado. Trabalho apresentado no GP Cinema do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Foz do Iguaçu, 2014.

FEIX, Daniel. **Diretor de O Som ao Redor vibra com primeiros resultados do filme**. In: Zero Hora. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2013/01/diretor-de-o-som-ao-redor-vibra-com-primeiros-resultados-do-filme-4008113.html>. Publicado em 11 jan. 2013. Visualizado em 09 ago. 2016.

FELDMAN, Ilana Mazorchi. **Jogos de cena**: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 2012.

FELDMAN, Ilana. **“Um filme de”**: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 9, N. 1, P. 50-65, JAN/JUN 2012. Belo Horizonte, 2012.

FERRAÇO, Felipe Mattar. **Usos do hiper-realismo sonoro no cinema brasileiro de ficção contemporâneo** : análises de "O Som ao Redor" (2012) e "Mar Negro" (2013). Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes. Vitória, 2016.

FERREIRA, Ana Cláudia; PITTA, Ana Lúcia. **O Som ao Redor e o Cinema fora de Centro**. Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013. Juiz de Fora, 2013.

FERREIRA, Luísa. **Os amores de Gabriel Mascaro**. In: Jornal do Commercio. Publicado em 06 nov. 2011. Disponível em

<<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/suplementos/arrecifes/noticia/2011/11/06/os-amores-de-gabriel-mascaro-21312.php>>. Visualizado em 02 dez. 2018.

FLÔRES, V. O.. **Identidade e alteridade no cinema**: espaços significantes na poética sonora contemporânea. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, Brasil, v. 42, n. 44, p. 232-253, dec. 2015.

FLUSSER, Vilém. **Universo das imagens técnicas**: Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GARRETT, Adriano. **Filme de Gabriel Mascaro trata de visão particular sobre vida e morte**. In: Cinefestivais. Publicado em <22 set. 2014>. Visualizado em <09 out. 2018>. Disponível em <<http://cinefestivais.com.br/filme-de-gabriel-mascaro-trata-de-visao-particular-sobre-vida-e-morte/>>.

GOMBRICH, E. H. **Norma e forma**: estudos sobre a arte da Renascença. São Paulo: 1990.

GUERREIRO, Fernando. **O Cristal da Montanha**: O Inferno Branco do Piz Palu de Arnold Fanck e G. W. Pabst (1929). In: AVANCINI, J. A. C.; GODOY, V. O.; KERN, D. (Organizadores). Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem. 1. ed. Porto Alegre: UFRGS: Evangraf, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: Sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2011.

HESSEL, Marcelo. **O som ao redor** - Crítica. In: Omelete, 04 jan. 2013. Disponível em: <<https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/o-som-ao-redor/?key=73137>>. Acesso em: 09 ago. 2016.

IKEDA, Marcelo. **O “Novíssimo Cinema Brasileiro”**. Sinais de uma renovação. Cinémas d’Amérique latine [En ligne], 2012. Consultado em 04 abr. 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cinelatino/597>.

JOHNSTON, Nessa. **Teorizando o som “ruim”**: o que põe o mumble no mumblecore?. REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 5, p. 419 - 450, 2016

JORGE, Marina Soler. **Cultura popular no cinema brasileiro dos anos 90**. Tese (Doutorado). Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

JOSÉ, Carmen Lucia; SERGI, M. J. **Paisagem Sonora**. In: XVII Congresso da Anppom, 2007, São Paulo. GT Música e Mídia, 2007.

KITTLER, Friedrich. **Gramophone, Film, Typewriter**. Stanford: Stanford University Press, 1999.

KITTLER, Friedrich. **The Truth of the technological world**: essays on the genealogy of presence. Stanford: Stanford University Press, 2013.

KNIJNIK, João. **O “outro” na narrativa cinematográfica nos filmes o som ao redor e o homem ao lado**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista. São Paulo, 2015.

KULEZIC-WILSON, Danijela. **The Musical Flow of Shane Carruth’s Upstream Color**. In: Sounding Out. Disponível em: <https://soundstudiesblog.com/2014/07/24/the-musical-flow-of-shane-carruths-upstream-color/>. Visualizado em: 15 nov. 2018.

LASTRA, James. **Sound Technologies and the American Cinema**: Perception, Representation, Modernity. New York: Columbia University Press, 2000.

LEAL, Hermes. **"O som ao redor" e o cinema de estética.** In: Revista de Cinema. Disponível em <<http://revistadecinema.com.br/2013/01/o-som-ao-redor-e-o-cinema-de-estetica/>> Publicado em: 7 jan. 2013. Visualizado em: 10 ago. 2016.

LEENHARDT, Jacques. **Landscape between nature and art.** Documento digital não paginado. Disponível em: <<http://cfhc.wp.st-andrews.ac.uk/workshops/franco-sciohumanities/landscape2014/leenhardt-en/>>. Publicado em 2014. Visualizado em 24 set. 2017.

LOPES, Denilson. **Da Música Pop à Música como Paisagem.** Eco-Pós (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 6, n.2, p. 86-94, 2003.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas/pós-cinemas.** 5. ed. São Paulo : Papyrus, 2008.

MARÇAL, Ana Carolina Chagas. **O olhar artístico diante do fenômeno social: a violência invisível do filme o som ao redor.** 2015. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2015.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: um zapping de Lumière a Taramtino.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MCLUHAN, Marshall. **Visual Space and Acoustic Space.** In: COX, Christoph; WARNER, Daniel. *Audioculture - Readings in Modern Music.* Nova Iorque: Continuum, 2005.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem.** São Paulo SP: Cultrix, 2009.

MIGLIANO, Milene; LIMA, C.S. **Medo e experiência urbana: breve análise do filme O som ao redor.** REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 2, p. 185-209, 2013.

MIGLIORIN, Cezar. **O dispositivo como estratégia narrativa.** Disponível em <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>. Publicado em 2005. Visualizado em 10.06.2018.

MIGLIORIN, Cezar. **Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros.** Revista Eco-Pós (UFRJ), volume 14, número 01. Rio de Janeiro, 2014.

MONTORO, Tânia Siqueira, PEIXOTO, Michael. **A construção do imaginário social no território do documentário contemporâneo.** Revista O olho da História (Ufba), n. 23, Novembro. Salvador, 2016.

NAGIB, Lucia. Em O som ao redor todos temem a própria sombra. In: Folha de São Paulo, Folha Ilustríssima 17 fev. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1231435-em-o-som-ao-redor-todos-temem-a-propria-sombra.shtml>>. Acesso em: 09 ago. 2016.

NAKAGAWA, Fábio Sadao. **As espacialidades em montagem no cinema e na televisão.** Puc-SP. Tese de Doutorado. São Paulo, 2008.

NOGUEIRA, A. M. C.. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo.** Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Pernambuco. CAC Comunicação, 2009.

OBICI, Giuliano. **Condição de escuta.** Dissertação (Mestrado em comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Em Brasília, 'Ventos de Agosto' se aproxima do documentário.** In: Estadão, 22 set. 2014. Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,em-brasilia-ventos-de-agosto-se-aproxima-do-documentario,1564319>> . Acesso em 04 jun. 2017.

OLIVA, Rodrigo. **O som ao redor: sonoridades para além do enquadramento.** Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016. Curitiba, 2016. (2016)

OLIVEIRA, Alysso. **Estreia**: Premiado ‘O som ao redor’ mostra contradições sociais do Brasil. In: G1. Disponível em: <<https://tinyurl.com/ya8b8oj3>>. Publicado em: 3 jan. 2013. Visualizado em: 9 ago. 2016.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. “**Novíssimo**” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2016.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

PEREIRA, V. A. ; CASTANHEIRA, José Cláudio Siqueira ; SARPA, R. . **Simbiotecnóides**: ruídos extremos na cultura do entretenimento. In: Simone Pereira de Sá. (Org.). Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010, v. , p. 189-208;

PRYSTHON, Angela. **As estranhas e selvagens canções de Miguel Gomes**. La Furia Umana, v. 19, p. 1-10, 2014a.

PRYSTHON, Angela. **Paisagens sonhadas**: imaginação geográfica e deriva melancólica em Jauja. Devires (UFMG), v. 11, p. 230-255, 2014b.

PRYSTHON, Angela. **Furiosas frivolidades**: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. Revista Eco-Pós (Online), v. 18, p. 66-74, 2015.

PRYSTHON, Ângela. **Paisagens em desaparecimento**: cinema pernambucano e suas relações com o espaço. Compós (Anais de congresso), 2017.

PUGLIA, Leonardo Seabra. **O cinema em Pernambuco**. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais. Rio de Janeiro, 2015.

RABELLO, Ivone Daré. **O som ao redor**: Sem futuro, só revanche?. Revista Novos Estudos CEBRAP, 101, p. 157-173. São Paulo, 2015.

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. **Técnica del montaje cinematográfico**. Madrid: Plot Ediciones, 2003.

RIBEIRO, Carlos Eduardo. **A representação das classes sociais em O Som ao Redor**. In: XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2014, Palhoça/SC. Intercom Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2014.

RODRÍGUEZ, Á.. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2006.

ROCHA, Adriano Medeiros. **A busca de sons ao redor**: uma análise fílmica auditiva. Revista de Audiovisual Sala, 206(3), p. 1-16. Ouro Preto, 2013.

SÁ, Simone Pereira de. **A trilha sonora de uma história silenciosa**: som, música, audibilidades e tecnologias na perspectiva dos Estudos de Som. In: Simone Pereira de Sá. (Org.). Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010, v. , p. 91-111.

SALVO, Fernanda. **A estética do banal no cinema brasileiro pós-retomada**: uma pequena viagem à Avenida Brasília Formosa, de Gabriel Mascaro. Revista Lumina Vol.5, nº1, junho 2011. Juiz de Fora, 2011.

SBRIZZI, Paul. **A Conversation with Kleber Mendonça Filho (NEIGHBORING SOUNDS)**. In: Hammer to nail. Publicado em: 06 abr. 2012. Disponível em <<http://www.hammertonail.com/interviews/a-conversation-with-kleber-mendonca-filho-neighboring-sounds/>>. Visualizado em 10 dez 2018.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do Mundo**. São Paulo, Unesp, 2001

SCHUSTER, Mariana Mignot. **Cartografia da Paisagem Sonora do curta-metragem De Lá pra Cá**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e

Informação (Ppgcom) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2013.

SETTE, Leonardo. **Filmando ao redor (Entrevista com Kleber Mendonça Filho)**. In: Revista Cinética. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm>>. Publicado em mai. 2011. Visualizado em 09 ago. 2016.

SILVA, Camila Vieira da. **Figuras Cinematográficas do Invisível: a Encenação do Desaparecimento no Cinema Contemporâneo Brasileiro**. Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, 2015.

SILVA, Camila Vieira da. **Rastros de desaparecimento no cinema contemporâneo brasileiro**. Resumo expandido publicado em Anais da Socine. João Pessoa, 2016.

SILVA, Renato Kleibson. **O som ao redor do baile: Retomada e pós-Retomada no cinema produzido em Pernambuco**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais - Universidade Federal Rio Grande do Norte. Natal, 2015.

SOCHODOLAK, Hélio; PIETTA, Gerson e LIMA, Wallas Jefferson de. **A História Cultural no Brasil: Uma entrevista com Durval Muniz de Albuquerque Junior**. Revista TEL - Tempo, espaço e linguagem, v. 7, n.1, p. 09-33, jan. /jun.. Irati, 2016.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SOUZA, Alisson Gutemberg da Silva. **O Nordeste no cinema brasileiro: o espaço contemporâneo em novas e velhas abordagens**. 2016. 111 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

SOUZA, Simplício Neto Ramos de. **O som no cinema marginal: José Agripino de Paula e a “música de fita” na edição de som de Hitler 3º mundo**. REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 5, n. 1, p. 137 - 155, 2016.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Belo Horizonte, 2016.

TEIXEIRA NETO, Wanderley de Mattos. **A Construção Coletiva dos Afetos e do Valor da Obra Fílmica na Recepção de O Som ao Redor**. Trabalho apresentado no GP Cinema do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo, 2016.

THOMPSON, Emily. **The Soundscape of Modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933**. MIT Press, 2002.

VAZ, Mariana Telles de. **A paisagem sonora em Eraserhead: o desolamento humano na sociedade pós-industrial**. 8o. Interprogramas de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. São Paulo, 2014

VIEIRA JR, Erly M.. **Paisagens sonoras e realismo sensório no cinema mundial contemporâneo**. Contemporânea (UFBA. Online), v. 11, p. 489-503, 2013.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2a Edição - São Paulo. Paz e Terra, 2012.