

Notas sobre o som nas cinematografias argentina e brasileira contemporâneas¹

Fernando Morais da Costa²

Universidade Federal Fluminense

Resumo

Analisar o som e suas relações com a imagem em filmes argentinos e brasileiros contemporâneos, procurando encontrar similaridades nos modos de sonorização. Pensar quais procedimentos de sonorização seriam recorrentes no cinema atual, que papel narrativo é delegado, por exemplo, aos ruídos e aos sons ambientes, à música diegética, às eventuais vozes dos narradores, ao som fora de quadro, à criação de pontos de escuta aferíveis no decorrer dos filmes.

Palavras-chave

Som; Cinema contemporâneo; Ponto de escuta; Cinema argentino; Cinema brasileiro.

Este texto pretende analisar o som de seis filmes contemporâneos, sendo três deles argentinos e três brasileiros. São eles: *Infância Clandestina* (Benjamin Ávila, Argentina/Brasil/Espanha, 2012), *O olhar invisível* (*La mirada invisible*, Diego Lerman, 2010, Argentina/Espanha/França), *O homem ao lado* (*El hombre de al lado*, Gastón Duprat y Mariano Cohn, Argentina, 2009), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012, Brasil), *Na estrada* (*On the Road*, Walter Salles, 2012, Brasil, EUA, França, Reino Unido), *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010, Brasil).

Estamos chamando tais filmes de argentinos ou brasileiros, mas na verdade devemos ter mais cuidado ao falar de suas procedências, até por não haver aqui um julgamento de valor a partir da noção, problematizável, de cinematografia nacional. Ainda sobre isso, vale lembrar que boa parte dos filmes citados neste texto, pra ser mais preciso exatamente a metade, ou três dentre os seis, se tratam, na verdade, de co-produções, e que a própria lógica do sistema de co-produção estando tão disseminada como hoje está tende a obscurecer a categorização do que seriam “filmes nacionais”. Dois dentre os três argentinos e um dentre os três brasileiros têm outros países envolvidos. No caso argentino, é notória na produção atual a presença da Espanha como parceira, em grande parte das vezes por meio

¹ Trabalho apresentado ao GP de Cinema no XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor Adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Email: fmorais29@terra.com.br

da TVE. Note-se que no caso de *Infância Clandestina*, além da Espanha, surge como país coprodutor exatamente o Brasil. *Na estrada*, de Walter Salles, surge como exemplo mais claro de co-produção por ser ambientado em locações norte-americanas, por ser falado em inglês, com atores norte-americanos, mas ainda assim não está isolado, em seu estatuto de co-produção internacional, de demais filmes citados neste texto. Além de explicitar que o escopo de nossa análise é o som no cinema contemporâneo argentino e brasileiro, outra coisa a deixar claro sobre método é que não há um preâmbulo teórico à análise. Pressupostos sobre som advindos da teoria do cinema surgirão no texto unidos à análise dos filmes.

Em *Infância Clandestina*, dentro da densa história do menino que volta à Argentina depois do exílio dos pais, tendo que esconder sua identidade como se fosse um adulto, há, em alguns dos momentos mais violentos, como o tiro na perna que o pai leva, o recurso de mostrar tais sequencias em animação, e não em *live action*. O interessante é que enquanto as imagens animadas suavizam a violência graças à menor ancoragem no real, os sons realistas mantêm a tensão.³

Dentre os procedimentos de sonorização, um dos que se destaca é o uso da gravação que os pais fazem para que o menino, Juan no nome de bastismo/Ernesto no codinome, escutará durante o tempo que passará separado deles: as vozes de pai e mãe por vezes surgem como som diegético, para situar o espectador quanto ao tempo e ao espaço da gravação, por vezes como voz over, sobre ações que se encontram em outro tempo e lugar.

Uma estratégia que visa criar a identificação do espectador com o personagem do menino é a escolha, concretizada entre a edição de som e a mixagem, de colocar certos sons produzidos por ele próprio, como respirações, suspiros, em primeiro plano sonoro. Exemplos são seus suspiros na cama, enquanto não consegue dormir, ou, mais significativo, outro suspiro, no pátio do colégio, quando ganha um beijo no pescoço da menina de quem gosta. Ouvimos também com clareza sua respiração em momentos chave, como quando olha para a mochila pensando em fugir de casa (para o Brasil, com a menina de quem gosta, Maria seu nome); sua respiração pesada ao ouvir os sons de guerra que vem de fora do seu

³ Eduardo Santos Mendes, professor da ECA-USP, comentou recentemente, no seminário *Ouvir o documentário*, realizado na UFBA, em Salvador e na UFRB, em Cachoeira, Bahia, relação similar entre sons realistas e animação, a respeito do documentário *Dossiê Rê Bordosa*. (Cesar Cabral, Brasil, 2008). No filme, as razões que levaram o autor, Angeli, a matar sua personagem, Rê Bordosa, são explicadas através de uma série de depoimentos dos envolvidos, sempre mostrados como bonecos animados, enquanto ouvimos suas vozes reais.

esconderijo; por fim, seu arfar na porta da casa da avó, onde é deixado pelos militares, depois de não ter mais pai e mãe. Ouvimos uma mixagem da respiração em primeiro plano com os sons de seu próprio coração quando Juan/Ernesto tem pela televisão a notícia da morte do pai. Primeiro apenas ouvimos a notícia, sem ver a tela, mas depois, acompanhando o ponto de vista do menino, vemos e ouvimos. A televisão primeiro se localiza fora de quadro e logo depois é revelada, o que descreve o procedimento, do qual tanto gosta Michel Chion, da de-acusmatização, ou seja, quando uma fonte sonora surge primeiro sem que a vejamos, para depois aparecer em quadro.⁴ No geral, trata-se de um filme em que os sons que vêm de fora de quadro, como latidos, carros que passam na rua tranquila, sejam elementos importantes para manter a tensão, já que os guerrilheiros vivem com o constante medo de serem descobertos.

Ainda sobre a identificação entre os espectadores e o menino, pode-se dizer que outra estratégia para criá-la é o silenciamento do som ambiente a sua volta, o que sugere a mudança da sonorização objetiva para uma partilha, por parte dos espectadores, de uma escuta subjetiva. Assim, a subtração dos sons ambientes aliado aos planos próximos de seu rosto, somada à câmera lenta e ao surgimento de música não-diegética em substituição aos sons da ação não deixa dúvida de que partilhamos a total atenção que ele dá à apresentação de ginástica artística da menina de quem, descobre Juan/Ernesto naquele momento, ele gosta. De resto, cabe dizer que a utilização conjunta de todos os procedimentos descritos acima é corriqueira no cinema contemporâneo pelo mundo afora, exatamente para criar identificação entre espectador e personagem. Nesse momento surge ainda uma curiosa estratégia de sonorização recorrente filme afora: unido à música ouvimos apenas um ruído reconhecível: neste caso, os sons da fita que faz parte da apresentação de ginástica. Outros exemplos da mesma estratégia ocorrem quando ele está no bosque com Maria, fugindo do perímetro do passeio escolar. À música se unem os sons dos passos dos dois nas folhas secas. Em outro momento, quando está deitado em sua cama, ouvimos a conjunção análoga de música com o arrastar de suas mãos pela parede.

Fato curioso que não passa despercebido é que em um filme com tanta música, sua ausência em momentos importantes é evidente, exatamente em momentos nos quais seria entendida como óbvia: estamos falando do beijo, por fim, de Juan/Ernesto e Maria, quando ele anuncia a proposta de fugir para o Brasil. Enquanto assistimos ao beijo e ao diálogo que

⁴ Para a compreensão do termo “acusmático” trazido para a teoria do cinema por Michel Chion para designar os sons dos quais não vemos a fonte, e suas variações, como a citada de-acusmatização, ver *The voice in cinema*, especialmente os três primeiros capítulos (CHION, 1999: p. 17-58).

provará frustrada a tentativa infantil de fuga, ouvimos o *humming* dos vários neons da sala de espelhos do parque de diversões em que se encontram.

Em *O olhar invisível*, ouvimos durante os créditos iniciais o hino nacional argentino cantado em coro pelos alunos do colégio dentro do qual se passa a maior parte da ação, o que simboliza, desde o início do filme, a relação entre disciplina e nacionalismo que dá a tônica de tal lugar.

A partir dessa chave, podemos pensar quais seriam os sons da disciplina, ou seja, que sons são produzidos a partir do cotidiano imerso em um regime disciplinar tão evidente quanto o do microcosmo daquele colégio. Sons da disciplina seriam, assim, aqueles produzidos pelos passos de quem marcha no piso reverberante de um prédio ele próprio tão propenso a produzir reverberações intensas; a sirene que marca todos os horários; o ato, obrigatório, dos alunos responderem às autoridades. Risadas, por outro lado, seriam sempre sons da indisciplina, como mais de uma sequência deixa claro.

Sons que ambientam os espaços de fora da escola, como a casa que a inspetora, Marita, divide com a mãe e com a avó ou o seu trajeto entre escola e casa são: o ruído do trem que ela pega pra trabalhar; os sons da máquina de costurar, da televisão pela qual vê a comemoração do aniversário do golpe militar, da vitrola da casa, na qual ouve a banda da qual o aluno gosta. A sonorização de uma festa a que vai, a música e o burburinho, com a intrusão, subversiva, do punk, colocado de surpresa.

Voltando à questão da vigilância como chave de análise, cabe seguir perguntando que sons acompanham tal regime, pensando agora que se trata de um filme de tal forma centrado no procedimento do ponto de vista e no jogo de olhares entre todos os implicados. Ou seja, quando há ponto de escuta, como descrito por Michel Chion, acompanhando o ponto de vista, e quando há relações diversas entre o lugar de onde se ouve e o lugar de onde se vê? *O olhar invisível* constrói um complexo jogo de olhares, por exemplo, entre inspetora e alunos, entre alunos e inspetora, entre inspetora e diretor, entre diretor e inspetora. Assistimos à construção, em ambiente supostamente repressor, do desejo pelo olhar. Em determinado momento, o diretor explica para a inspetora que “a vigilância é o segredo da disciplina”, e que a vigilância mais eficiente é a “*mirada invisible*” que dá título ao filme. A partir daí, a inspetora dá início ao exercício de olhar escondida. Marita passa a se esconder no banheiro, o lugar mais provável da indisciplina, da subversão, e *ouve sem*

ver o aluno usando o banheiro⁵. Enquanto vemos um único plano, seu close, ouvimos a ação fora de quadro. Sutil deslocamento entre audição e visão ocorre quando Marita escuta *antes* de ver, como na aula de natação, enquanto desce as escadas ouvindo os alunos antes de poder ver a piscina, o que faz de trás de uma pilastra.

Exemplo claro de união entre ponto de vista e ponto de escuta acontece quando a inspetora não ouve bem, nem nós, a conversa sobre ela própria de trás de uma porta. Ela vê por uma fresta. Vê mal, ouve mal, e partilhamos de sua percepção insuficiente. Por vezes, os sons revelam mais do que as imagens são capazes de fazer: a própria situação, central para a trama, da descoberta por parte do diretor de que ela espiona cotidianamente os alunos no banheiro se dá pelos sons que ela produz. Marita se esconde do aluno que usava o banheiro, ele sai, mas na sequência entra o diretor e a ouve. No que entra o próximo aluno, ele se vê obrigado a dividir o esconderijo com ela.

Ainda sobre os sons revelarem mais do que as imagens, pode-se dizer que o fim do filme se resolve em grande parte pelos sons fora de quadro: enquanto seguimos vendo o interior do colégio, começam a se ouvir as manifestações, cada vez mais constantes, pelo fim da ditadura.⁶ Na medida em que se ouvem os sons das manifestações e dos conflitos, bombas, sirenes, as autoridades pedem que o colégio siga funcionando normalmente. O estupro da inspetora pelo diretor, no banheiro dentro do qual ela espionou os alunos cotidianamente e no qual ele a havia encontrado, tem com trilha sonora o som dos conflitos, como se uma manifestação de violência ilustrasse a outra. O subsequente assassinato do diretor pela inspetora tem a mesma trilha sonora, com a adição de uma torneira que permanece aberta, o som da água caindo. Os sons das manifestações que não vemos predominam até o fim do filme, com os planos abertos do colégio esvaziado, mixados com a música de Jose Villalobos.

Em *O homem ao lado*, já nos créditos ouvimos pássaros sobre a tela preta, a que se somam buzinas e demais sons urbanos enquanto passamos a ver o primeiro plano: a tela metade cinza, metade branca, até que se martele a parede, abrindo o buraco, que será uma janela, e que será o motivo da discórdia.

O personagem que dormia, o dono da casa, procura o lugar de onde vem o som. Ouvimos diferentes intensidades sonoras e reverberações enquanto Leonardo Kachanovski,

⁵ Ouve sem ver, como diz Fernando Pessoa citado em *O céu de Lisboa*, dirigido por Win Wenders em 1994. “Ouço sem ver” é o primeiro verso de um poema sem título datado de 24/09/1932.

⁶ O filme se passa em 1982, penúltimo ano da ditadura argentina, e o colégio é próximo da *Plaza de Mayo*.

famoso arquiteto, saberemos, caminha pela sua enorme casa enquanto busca pela fonte sonora, até achá-la. Leonardo descobre que Vitor, seu vizinho, quer abrir uma nova janela.

Dentre todas as diferenças que afloram entre Leonardo e Vitor estão as diferenças no modo de falar. As cadências diferentes das falas, as musicalidades diferentes, como por exemplo, o tempo alongado dos finais de frase de Victor, todos os palavrões de Victor versus a polidez autoritária de Leonardo, denotam as diferenças de classe. Isso está claro desde o primeiro diálogo.

Pelo filme afora, os sons da obra continuam, em grande parte do tempo fora de quadro, acusmáticos de fato, como quer Michel Chion, e a partir de determinado momento, por trás do plástico preto que passa a tapar a janela. Assim, o arquiteto Leonardo passa a se preocupar com a escuta dos sons da obra. *O homem ao lado* é um entre tantos exemplos possíveis de utilização estrutural dos sons fora de quadro pelo cinema contemporâneo.⁷

Em um filme que tem por tema a invasão do espaço privado, a neurose criada por sons invasivos é clara na construção dos personagens. Por exemplo, a aula de meditação que a esposa de Leonardo dá em casa; a entrevista que Leonardo dá também dentro da própria residência, com a obra inviabilizando a gravação de som direto, do som de sua voz. Em determinado momento, aos 21 minutos de filme, há um ponto de escuta⁸ claro de Leonardo, que tampa e destampa os ouvidos para ouvir e não ouvir os sons da obra, enquanto o vemos em close. Dentre os sons invasivos da casa de Leonardo está a voz constante do próprio vizinho, que o chama a partir do buraco/janela. O auge da perturbação por parte de Leonardo com a presença de Vitor acontece pela invasão dele próprio, na festa, quando entra na casa como o namorado de uma das convidadas. A própria invasão dos ladrões trará como consequência a nova entrada de Vitor na residência, armado, para defender a casa de Leonardo. Se é possível entender a presença estranha no espaço privado como uma questão fundamental para o filme, podemos dizer que nos interessa, dentro dessa chave de análise, o potencial dos sons que vem de fora para simbolizar as invasões cotidianas.⁹

⁷ Diário da paternidade, já presente em artigos anteriores: meu filho tem, na data da escritura deste texto, pouco mais de três anos e começa a de fato formular problemas relacionados aos sons cujas fontes não são vistas no dia a dia. Por exemplo, próximo ao prédio mora um bem-te-vi, que canta pela manhã. Recentemente meu filho deu para me chamar a atenção para o canto do bem-te-vi e pra dizer que quer vê-lo, e não só ouvi-lo. Tenho tentado explicar pra ele que passarinho a gente mais ouve do que vê.

⁸ Michel Chion recentemente tornou mais complexo o seu próprio conceito de ponto de escuta, o análogo para o som ao tão famoso ponto de vista, ao tipificá-los, em, na tradução norteamericana, *The twelve ears* (CHION, 2009: p 289-320)

⁹ Recentemente, no *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, ASAECA, realizado em 2012 em Córdoba, duas comunicações trataram de *O homem ao lado* sob perspectivas diferentes, mas complementares a esta análise. Verónica Pujol comentara a relação entre arquitetura e identidade social (PUJOL, 2012);

Se citamos um ponto de escuta de Leonardo, outros podem ser encontrados quando é necessário criar a identificação do espectador com Lola, a filha de Leonardo. Lola vive de fone de ouvido. Quando, a pedido do pai, tira o fone de um dos ouvidos, não dos dois, passa a escutá-lo ao mesmo tempo em que segue ouvindo a parte direita da música, com o ouvido direito que ainda está de fone. Ao fim da fala do pai, volta a por o fone, ouve só a música e mais nada.

Há ainda algumas brincadeiras sonoras: a duplicação da voz da esposa, e a consequente confusão sonora, para mostrar que Leonardo não a escuta, ou que a voz da esposa o confunde, o impede de concentrar-se. Em outro momento, Leonardo ouve música concreta, com uma espécie de discípulo que se encanta com os ruídos que compõem a peça, até que os sons da obra se misturam à composição, primeiro de maneira indistinta, depois de forma clara. Mais para o fim do filme, a música do rádio do carro do casal parece não-diegética, está equalizada para parecer assim, até que a esposa manda desligar, e percebemos sua fonte dentro do espaço da ação.¹⁰

Nos créditos iniciais de *O som ao redor* temos, unida às fotos que remetem ao passado escravagista do Recife, a música de DJ Dolores, com o grave percussivo marcando o ritmo do corte. As frequências graves predominantes na música do recifense terão função primordial em contribuir para a criação do suspense. Como bem observou Laura Canepa, *O som ao redor*, junto a outros filmes brasileiros contemporâneos, a saber, *Trabalhar cansa*, de Juliana Rojas e Marco Dutra, e a *Os inquilinos*, de Sergio Bianchi, parece representar a herança do projeto escravocrata brasileiro sob a chave do terror (CANEPA, 2013). Em adendo a esse raciocínio, podemos dizer que em *O som ao redor* uma das marcas do terror como chave de representação está no som, onde muitas vezes a música de Dolores, utilizada dentro do desenho de som assinado pelo próprio diretor, emula estratégias claramente advindas do cinema clássico de horror para provocar tensão nos espectadores.¹¹

Se a divisão geográfica por classe social no bairro de Setúbal, próximo da Praia de Boa Viagem, no Recife, e as relações de trabalho que conectam tais classes são tema central para o filme, podemos dizer que mesmo os sons que emolduram o cotidiano de pessoas das

Ximena Sabán pretendia demonstrar como o filme parece colocar os personagens de Leonardo e Vitor como antagonistas, mas na verdade termina por igualá-los sob o aspecto moral, e não, por exemplo, político. (SABÁN, 2012).

¹⁰ A lembrança do rádio como objeto sonoro e o cuidado com a sonorização dos créditos neste artigo se deve em parte ao contato recente com o texto *Palavras, canções e carros: músicas de abertura e sequências de créditos nos filmes, do canadense Will Straw*. (in COSTA, SÁ, 2012: p. 111-126)

¹¹ Para uma categorização dos padrões recorrentes de sonorização do gênero, ver CARREIRO, Rodrigo. *Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo*. (CARREIRO, 2011).

diferentes classes sociais simbolizam tal diversidade. Nos condomínios, há o som dos patins das crianças no piso de porcelanato, a mistura de sons reverberantes característica dos corredores dos prédios com a reflexão sonora que todos esses materiais duros, pastilhas, plásticos, porcelanato proporciona.¹² Há ainda os telefones de variados modelos e tipos, fixos, móveis; todos os estalos dos elevadores. Os silêncios dos personagens quando estão dentro dos elevadores abre espaço para o que surge como um padrão do filme: o uso do som para gerar suspense, seja com ruídos diegéticos, seja com as entradas repentinas da música de DJ Dolores. Outros exemplos: um plano mais longo da máquina de lavar (o que é exemplo também da subversão da função dos objetos, já configurada nos curtas *Eletrodoméstica*, *Vinil Verde*, do mesmo diretor); a passagem do menino pelo corredor enquanto o casal transa escondido em casa que não lhes pertence, com sonorização digna de M. Night Shyamalan em *A Vila*.

Ainda sobre a máquina de lavar, ela exemplifica outro conjunto de sons, o que sonoriza o cotidiano dos vizinhos dos prédios de classe média alta, eles próprios de classe social mais baixa e que ainda conservam suas casas: eles vivem entre sons de obra, do esmeril, do aspirador de pó (mais um exemplo da subversão dos objetos sonoros) de música pop, no caso *Crazy Little Thing Called Love*, do *Queen*; do *Bark Free*, o aparelho que gera ultrasons para espantar cachorros, sons de frequências altas demais para que ouçamos. O problema é que sendo o *Bark Free* vagabundo, não gera frequência tão alta quanto deveria, acima de 20.000hz, e, sim, incomoda ouvidos humanos.

De forma análoga ao que identificamos em *O homem ao lado*, os sons que invadem os lares são criadores de tensão para os personagens e, mesmo que não o sejam, motivam o andamento da trama. Vêm de fora das casas os latidos de um cachorro, o carrinho do vendedor de CDs, já característico de algumas cidades do Brasil, os sons das obras, as palmas no portão das casas. Mesmo um telefone da casa invadida pelo casal, quando toca, de certa forma é invasivo. Está dentro da casa, mas é perturbador do silêncio característico da invasão.

No início da terceira parte do filme, intitulada “O guarda costas”, o filme muda suas locações, muda de paisagem, sai dos condomínios e casas e vai para o interior, para a chácara do patriarca, avô do personagem principal, João, dono da rua toda que tínhamos

¹² Note-se que o estilo arquitetônico dos prédios de Setúbal se assemelha aos de vários outros bairros de classe média alta de cidades brasileiras na orla ou próximos dela: Pituba e toda a parte mais nova, oriental de Salvador, a Beira Mar de Fortaleza, a Ponta Negra em Natal, a Barra da Tijuca no Rio de Janeiro. Nesses bairros, sempre se faz presente o porcelanato geral, as pastilhas nas paredes dos prédios, a mesma palheta de cor, e a mesma sonoridade.

visto até então. Passamos a ouvir sons rurais, todos os rangidos de um casarão de madeira, a cachoeira forte, o antigo cinema que, no filme, sobrevive pela inserção na trilha sonora de sons de filmes que ali foram exibidos enquanto vemos João e sua namorada, Sofia, andando pelo que se transformou num matagal, sem teto.

Ao fim do filme, uma sutileza do desenho de som constrói a morte do patriarca, que não vemos: os fogos de artifício mascaram os tiros. Ou não mascaram? Fogos e tiros estão mixados, se ouvem os dois, ou se ouvem apenas os fogos? Resta a dúvida se ouvimos ou não o assassinato que ocorre fora de quadro, do patriarca pelos milicianos, embora sua sugestão seja clara.

Como *O homem ao lado*, *Na estrada* se insere em uma longa tradição de filmes que começam com os primeiros sons reproduzidos enquanto ainda assistimos à tela preta inicial. É evidente que dizer tais filmes começam “só com som” é desconsiderar que a tela preta também configura uma imagem projetada. De qualquer forma, logo em seguida, temos uma imagem propriamente dita, a sombra do viajante enquanto ele canta e caminha. Assim, tal canção de abertura do filme se mostrará como diegética. Embora a canção constasse de apenas uma voz, sem acompanhamento, cantando com “textura de som direto”, não poderíamos ter certeza disso enquanto não a ouvíssemos em conjunto com as imagens do corpo que a canta. E na verdade não vemos o corpo, mas sua sombra, e somos forçados a inferir o sincronismo, sendo essa outra tradição tão antiga quanto o próprio estabelecimento definitivo do cinema sonoro, quer dizer, o personagem que fala (neste caso, canta) enquanto vemos apenas sua sombra e não seu corpo, como Fritz Lang ensinou em *M, o vampiro de Dusseldorf*, em 1931. Mais à frente, há ainda uma segunda confirmação do pertencimento da música à diegese, quando o personagem principal, Sal Paradise, o alter-ego do autor Jack Kerouac, volta a cantá-la, desta vez na caminhonete em que pega carona.

Sim, o personagem principal é o narrador, e sua voz pontua o filme como a voz do narrador tradicionalmente faz. Tais intervenções da voz silenciam, como de hábito na herança que o cinema clássico narrativo deixou, os sons diegéticos, ou, se não os silenciam, os coloca como sons de fundo.

Manifestações, raras, de vozes de outros narradores tornam a narrativa mais complexa, ao trazer para o lugar do narrador demais personagens que não Sal Paradise. Isso ocorre duas vezes. A voz de Dean Moriarty, alter-ego de Neal Cassady, surge para comentar as memórias de um amigo morto. Curioso é que a voz deste narrador ocasional

denota que ele está completamente bêbado, estado, aliás, corriqueiro para os personagens do livro e do filme. A outra situação de voz de um narrador que não seja a de Paradise ocorre quando este lê o livro de Carlo Marx, o jovem Allen Ginsberg, que o próprio autor lhe havia enviado. Mais uma vez, repetindo um clichê do cinema clássico narrativo, ao vermos que Sal Paradise lê as palavras de Carlo Marx, ouvimos a voz do último, como se lesse suas próprias palavras para o amigo.

Quanto ao personagem principal ser o próprio narrador, devemos dizer que há outras estratégias sonoras que buscam causar a nossa identificação com ele. Quando Sal cai doente, no México, e é abandonado por Dean, ouvimos, emoldurando o quarto de hospital em que se encontra, uma miríade de vozes que simbolizam a sua confusão mental ao padecer na cama. Suas alucinações, que em um primeiro momento são apenas sonoras, se tornarão também visuais, e uma série de personagens que já nos haviam sido apresentados surgem para assombrá-lo.

Próximo do fim do filme, quando Sal já está no exercício de escrever o que será *On the Road*, temos um procedimento análogo: ouvimos uma espécie de flashback sonoro, feito de sons que significam as memórias do personagens, sons que efetivamente já ouvimos em sequências anteriores do filme, enquanto vemos Sal no presente, sentado em frente à máquina de escrever. Ouvimos ao mesmo tempo em que as vozes do passado, os sons da máquina, o que nos ancora, também quanto ao som, no tempo presente da narrativa.

Um procedimento para borrar a fronteira entre diegese e extra-diegese, também deixado como herança pelo cinema clássico para o cinema contemporâneo, ocorre quando a música diegética, cantada em coro pelos personagens, ganha acompanhamento não-diegético, uma banda de jazz, na medida em que eles cantam. Como exemplo de sequência na qual os sons provenientes do próprio espaço da ação cumprem o papel de emoldurar a cena há o momento em que Sal e Marylou vão para a cama pela primeira vez. Os sons dos beijos e do sexo são simplesmente os sons da cama rangendo, estalando.

Nos créditos iniciais de *Transeunte* ouvimos um ruído não identificado, ou, pelo menos, mais identificável por seu ritmo do que pela busca de sua fonte, ou seja, pelo sentido que possa produzir. No título do filme, que surge tardio, com cerca de oito minutos de projeção, destacado destes créditos de início, ouviremos um violão.

A trilha musical de *Transeunte* é de Fernando Catatau, vocalista e guitarrista da banda *Cidadão instigado*. Cabe notar que em vários momentos Catatau imprime ao filme a

mistura de música brega com rock que caracteriza sua banda. Em conjunto com a obra de Catatau, o desenho de som de Edison Secco produz uma grande sobreposição de sons que resignificam de várias formas as imagens da cidade e da casa do personagem principal: Expedito Silva Soares, seu nome, que demoramos a saber, apenas aos 24 minutos de filme. No som ambiente de cidade, ouvem-se, por exemplo, sinos, passarinhos (sim, passarinhos também são sons de cidade), vozes indistintas, helicópteros, aviões, trânsito, o metrô, sons de obra, escavadeiras, elevadores. Exemplos claros da sobreposição de sons como marca da cidade estão na incursão do personagem ao Saara ou na sequência em que vai ao Maracanã em dia de Fla X Flu. Expedito é marcadamente rubro negro.

Quanto ao elevador que citamos acima, cabe fazer a ressalva de que ele e seus sons, na verdade, funcionam como uma espécie de transição entre a rua e a casa. Esta afirmação que parece por demais autoevidente é importante pela demarcação que *Transeunte* propõe entre os dois espaços. Uma vez Expedito estando dentro de sua casa, ouvimos ainda os sons da cidade, notadamente o trânsito, mas com menor intensidade, mixado e equalizado para denotar a distância a partir da qual seria produzido. Dentro dessa mesma lógica está o som da chuva, como mais um som externo que invade o cotidiano caseiro do personagem; dentro da casa há ainda a televisão, talheres, copos, sons de cozinha, ventilador, interfone, chuveiro, todos os sons dos utensílios domésticos que povoam o domicílio, o próprio ronco de Expedito.

A intensidade e a clareza com que se ouvem determinados sons faz pensar no conceito de hiperrealismo, que em artigo anterior já identificamos como uma característica do cinema contemporâneo (COSTA, 2011). Representando o exagero que é característico da estética hiperrealista temos a clareza e a intensidade dos sons de uma colher batendo no copo de vidro, ao mexer o açúcar no café; de um cotonete limpando o radinho de pilha; da chapa fritando os ingredientes do x-tudo.

A música diegética tem presença marcante em *Transeunte* e está evidentemente inserida no esforço de representar os sons da cidade: um sanfoneiro conhecido das ruas do Rio, Seu Zé, toca *Carmem*, de Bizet, na sanfona. Um pandeiro ouvido na rua e é colocado à frente, em intensidade, dos demais sons urbanos. Porém, o exemplo de maior presença de música oriunda do próprio espaço da ação é a roda de samba com jeito de karaokê, onde os instrumentistas recebem no palco os cantores amadores que interpretam, por exemplo, *Nervos de aço*, de Lupicínio Rodrigues, ou *Eu sonhei que tu estavas tão linda*, de Lamartine Babo, esta imortalizada no cinema brasileiro por Paulo Cesar Pereio no *Bang*

Bang de Andrea Tonacci. A performance final de Expedito no karaokê na verdade torna-se uma das maiores manifestações vocais do personagem no filme, em adição a uma conversa com a médica e uma com sua sobrinha. Na maior parte do tempo, o personagem perambula pela cidade em silêncio. As vozes no filme, em sua maioria, têm como função compor o ambiente sonoro urbano. Ouvimos no filme manifestações vocais cidadinas como os gritos de: “dez paçoca é um real”, ou a voz de Lirinha, atuando como pastor de rua, com sua verve característica e o também característico sotaque pernambucano tantas vezes ouvido no próprio Rio de Janeiro representado no filme no Circo Voador, no Teatro Rival, nos shows do *Cordel Do Fogo Encantado*, banda do qual é vocalista.

Por vezes os silenciamentos sons dos ambientes têm como função marcar um ponto narrativo importante, seja quando Expedito troca olhares com uma mulher no bar, quando há a sugestão da passagem para um som subjetivo, ou mesmo ao fim do filme, no plano final em que o personagem caminha se afastando da câmera. Em contraste com a sonorização do plano anterior, há uma grande rarefação dos sons ambientes, até que ouvimos a sua gradual volta. Trata-se de um exercício de atenção sonora proposto para os espectadores dentro de um filme tão denso no que diz respeito a quantidade de sons que apresenta.

Como ultimo apontamento, cabe lembrar a importância do rádio que Expedito tantas vezes ouve. Tal objeto, já citado pelo cuidado de Expedito em limpá-lo, é central tanto para a composição do personagem quanto para a nossa identificação com ele. Se no silenciamento dos ambientes, que já citamos, não fica tão clara a possibilidade de estarmos frente a uma escuta subjetiva, já ao ouvirmos o que o personagem ouve de fones de ouvido, enquanto andar pela rua, não há dúvida. Estamos frente ao procedimento do ponto de escuta que nos faz partilhar da percepção de um personagem. Caso claro ocorre na já citada ida de Expedito ao Maracanã. Ele é o tipo do torcedor que vai com o rádio ao estádio, e permanece com ele colado ao ouvido enquanto vê o jogo, pois acredita que assim tem um entendimento mais completo do que está acontecendo.

O que procuramos identificar com tais análises são possíveis similaridades, pontos de convergência, entre a sonorização dos filmes advindos de Argentina e Brasil, independente do fato de haver nesse grupo de filmes propostas de sonorização que estejam mais afeitas aos parâmetros deixados como herança pelo cinema clássico ou aquelas que poderiam ser entendidas como mais radicais em procurar fazer o espectador notar os

próprios procedimentos de unir os sons às imagens. Pudemos perceber de forma recorrente o trabalho com sons que vêm de fora de quadro, um uso pronunciado de música diegética, um refinamento constante na construção do som ambiente, ao mesmo tempo em que pode haver o silenciamento deles para marcar momentos chave, a construção também recorrente do procedimento do ponto de escuta como ferramenta para criar a identificação dos espectadores com os personagens. Mais do que tudo, o que pretendemos é simples: chamar atenção para o som de filmes recentes argentinos e brasileiros, para as relações que tais sons fazem com as imagens.

Referências bibliográficas

CANEPA, Laura. Terror incidental? *Revista Interlúdio*. N. 4. Janeiro, 2013. Disponível em <http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160>

CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo *Ciberlegenda*. n. 24, v.1, p.43-53, 2011.

CARREIRO, Rodrigo. Relações entre imagens e sons no filme *Cinema, aspirinas e urubus*. *E-compós*, Brasília, v.13, n.1, jan./abr. 2010.

CHION, Michel. *Film: A Sound Art*. New York: Columbia University Press, 2009.

_____. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

COSTA, Fernando Morais da. Pode-se dizer que há algo como um hiperrealismo sonoro no cinema argentino?. *Ciberlegenda*. n. 24, v.1, p.84 - 90, 2011.

COSTA, Fernando Morais da, SÁ, Simone Pereira de. *Som + Imagem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

PUJOL, Verónica. La vivienda como representación de la persona en la vida cotidiana. Un estudio sobre las formas de habitar en el cine argentino: el caso de *El hombre de al lado*. In: ROMANO, Silvia (org.). *Actas del III Congreso de ASAECA* – Córdoba: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012.

SABÁN, Ximena. La experiencia de lo político en “*El hombre de al lado*” (2010) de Gastón Duprat y Mariano Cohn. In: ROMANO, Silvia (org.). *Actas del III Congreso de ASAECA* – Córdoba: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012.