



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

RAQUEL SALAMA MARTINS

O SOM AMBIENTE COMO RECURSO NARRATIVO NO DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Salvador

2019

RAQUEL SALAMA MARTINS

**O SOM AMBIENTE COMO RECURSO NARRATIVO NO DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

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

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim

Salvador

2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

SALAMA MARTINS, RAQUEL
O SOM AMBIENTE COMO RECURSO NARRATIVO NO
DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO / RAQUEL SALAMA
MARTINS. -- SALVADOR, 2019.
138 f.: il
Orientador: José Francisco Serafim.
Dissertação (Mestrado - Pós-Graduação em Comunicação e
Cultura Contemporâneas) -- Universidade Federal da
Bahia, Faculdade de Comunicação, 2019.
1. cinema. 2. documentário. 3. som ambiente. 4.
paisagem sonora. I. Serafim, José Francisco. II.
Título.



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos vinte e seis dias do mês de abril do ano de dois mil e dezanove, às quatorze horas, na sala do Centro de Estudos Avançados em Democracia Digital - CEADD da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, deu-se a sessão pública de defesa de Dissertação de RAQUEL SALAMA MARTINS para a concessão do título de Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Em exame, a dissertação intitulada O som ambiente como recurso narrativo no documentário brasileiro contemporâneo, realizada sob a orientação do Professor Doutor José Francisco Serafim. A banca examinadora designada pelo Colegiado do Curso foi composta pelas Professoras Doutoras Joceny de Deus Pinheiro (UNILAB) e Sandra Straccialano Coelho (PósCom/UFBA), além do orientador que a presidiu. Após exposição, a candidata foi arguida oralmente pelos membros da banca. Em seguida, esta se reuniu em separado para deliberar sobre o trabalho da candidata, considerando a dissertação:

APROVADA, devendo a candidata entregar a versão final no prazo máximo de 60 dias.

APROVADA CONDICIONALMENTE; devendo a candidata satisfazer, no prazo máximo de 60 dias, às exigências listadas na Folha de Modificações de Dissertação de Mestrado anexa à presente ata.

REPROVADA.

Finda a deliberação, foi lavrada a presente ata que é abaixo assinado pelos membros da banca examinadora e pela candidata:

Dr. JOCENY DE DEUS PINHEIRO

Examinador Externo à Instituição

Dr. JOSE FRANCISCO SERAFIM, UFBA

Examinador Interno

SANDRA STRACCIALANO COELHO, UFBA

Examinador Interno

RAQUEL SALAMA MARTINS

Mestrando

RAQUEL SALAMA MARTINS

**O SOM AMBIENTE COMO RECURSO NARRATIVO NO DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia para obtenção do grau de Mestre, aprovada em ____ de _____ de 2019, pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. José Francisco Serafim – Orientador
Universidade Federal da Bahia

Profa. Dra. Sandra Straccialano Coelho
Universidade Federal da Bahia

Profa. Dra. Joceny de Deus Pinheiro
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

AGRADECIMENTOS

A Deus, o professor perfeito. À minha família, em especial à minha mãe Maria Aparecida Salama (in memoriam), a quem devo o gosto pelo estudo, e ao meu pai Marco Antônio Leite, exemplo de fé e coragem. Aos meus irmãos Júlio, Luan e Gabriel, por fazerem parte da minha vida. Ao meu marido Rodrigo dos Reis Oliveira, pelo amor incondicional, a paciência e o apoio constante. À nossa filha Iara, por tanto amor, tanta luz e tanta felicidade transbordante.

Ao professor José Francisco Serafim, por me apresentar esse universo do documentário desde a graduação e pela orientação paciente e cuidadosa. À professora Sandra Coelho, pela generosidade e assistência constante. Aos colegas do grupo de pesquisa Nanook, em especial as amigas Gisélia Bárbara, Morgana Gama e aos Chicos: o Francisco Júnior e o Francisco Gabriel, pelo incentivo, dicas e apoio descontraído nos momentos difíceis. Gratidão também ao colega Glauber Lacerda e ao professor Guilherme Maia, pelas considerações ao projeto após apresentação no Seminário Discente do Poscom (Comdis).

Aos colegas, professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, em especial à professora Maria Carmem Jacob, com quem aprendi, já na graduação, a elaborar um bom projeto de pesquisa. Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo financiamento da pesquisa. Ao cineasta Marcos Pimentel, que gentilmente cedeu imagens do filme para a pesquisa e possíveis publicações.

Às psicólogas Liana Netto e Tatiana Arsan, por me ajudarem a lidar melhor com os momentos difíceis do percurso acadêmico e da vida como um todo. Aos professores de meditação da Brahma Kumaris de Salvador, em especial a Rosa Marusa, pelo acolhimento e pelo conhecimento espiritual, alicerce da boa ciência.

RESUMO

Este trabalho busca refletir sobre a função do som ambiente no desenvolvimento da narrativa fílmica documental contemporânea. Com base nos estudos do cinema e do som na linguagem audiovisual, tendo como referência autores como Michel Chion, Murray Schafer e Daniel Deshays, compreendemos o som enquanto um recurso narrativo, e não apenas um “valor acrescentado à imagem visual” (CHION, 2008).

Estudos das pesquisadoras brasileiras Clotilde Guimarães, Viviane Vedana, Joceny Pinheiro, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, dentre outros que abordam questões do som no cinema documentário brasileiro, nos indicam caminhos para investigar os modos pelos quais o som ambiente pode narrar histórias nesses filmes. Os objetos de estudo a serem pesquisados são obras de Evaldo Mocarzel (*Quebradeiras*, 2009), Maya Da-Rin (*Terras*, 2009) e Marcos Pimentel (*Sopro*, 2013), cineastas brasileiros reconhecidos pela produção de documentários que buscam um registro e tratamento cuidadoso do som ambiente.

Partimos da hipótese de que há um conjunto de produções no documentário brasileiro contemporâneo que aponta para o mesmo caminho de explorar o som ambiente para além de um acessório figurativo da imagem. Com base nos conceitos de paisagem sonora, desenho sonoro e hiper-realismo sonoro, ao longo das análises fílmicas procuramos compreender as formas pelas quais os sons do ambiente deixam de ser usados apenas como um pano de fundo sônico das imagens e passam a constituir, por si mesmos, um recurso narrativo, produzindo sentidos e sensações.

Para realizar tais análises e comprovar nossa hipótese acerca da função do som ambiente na construção narrativa de um conjunto de documentários brasileiros contemporâneos, foi aplicada uma perspectiva de análise interna das obras (AUMONT e MARIE, 2009), metodologia adotada pelo núcleo Nanook de cinema documentário, do Laboratório de Análise Fílmica, coordenado pelo professor José Francisco Serafim. Compreendendo o filme como um meio de expressão, este tipo de análise centra-se no espaço fílmico enquanto um texto, sem deixar de levar em conta seu contexto, e recorre a conceitos cinematográficos relativos à imagem, ao som e à estrutura do filme para explicitar seu funcionamento e propor uma interpretação.

Palavras-chave: cinema, documentário, som ambiente, paisagem sonora.

SUMMARY

This work seeks to reflect on the role of ambient sound in the development of the contemporary documentary film narrative. Based on the studies of cinema and sound in the audiovisual language, with reference to authors such as Michel Chion, Murray Schafer and Daniel Deshays, we understand sound as a narrative image, not just an "added value to the visual image" (CHION, 2008).

Studies of the Brazilian researchers Clotilde Guimarães, Viviane Vedana, Joceny Pinheiro, Consuelo Lins and Cláudia Mesquita, among others that approach sound issues in Brazilian documentary cinema, indicate ways to investigate the modes in which ambient sound can narrate stories in these films. The objects of study to be researched are works by Evaldo Mocarzel (Quebradeiras, 2009), Maya Da-Rin (Terras, 2009) and Marcos Pimentel (Sopro, 2013), Brazilian filmmakers recognized for the production of documentaries that seek careful record and treatment of the surround sound.

We start from the hypothesis that there is a set of productions in the contemporary Brazilian documentary that point to the same path of exploring the ambient sound as a figurative accessory of the image. Based on the concepts of sound landscape, sound design and sonic hyper-realism, throughout the filmic analyzes we try to understand the ways in which the sounds of the environment are no longer used as a sonic backdrop to the images, and they became, themselves, a narrative resource, producing senses and sensations.

In order to perform such analyzes and to verify our hypothesis about the function of ambient sound in the narrative construction of a set of contemporary Brazilian documentaries, a perspective of internal analysis of the works was applied (AUMONT and MARIE, 2009). This is a methodology adopted by the Nanook nucleus of documentary cinema, from the Laboratory of Film Analysis, coordinated by Professor José Francisco Serafim. Understanding film as a means of expression, this type of analysis focuses on film space as a text, while taking into account its context, and uses cinematic concepts related to the image, sound and structure of the film to make explicit its operation and propose an interpretation.

Keywords: cinema, documentary, ambient sound, sound landscape.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Pedro Aspahan, na captação de som de <i>Sopro</i> (2013), de Marcos Pimentel	62
Figuras 2, 3 e 4 – Quebradeira retirando a castanha.....	68
Figuras 5, 6 e 7 – Quebradeira no banho, plano da face e detalhe do ombro.....	68
Figuras 8, 9 e 10 – Do alto da palmeira, quebradeira na janela e babaçual.....	69
Figuras 11 e 12 – Silhueta da quebradeira, a caminho do trabalho	70
Figuras 13, 14 e 15 – Quebradeira cozinhando	71
Figuras 16, 17 e 18 – Os pés no samba, mãos batendo o tambor e plano da roda	72
Figuras 19, 20 e 21 – Mão na cintura, plano dos brincantes e mãos no tambor.....	72
Figuras 22, 23 e 24 – Cantador, mão segurando o coco e mãos no tambor	72
Figuras 25, 26 e 27 – A castanha sendo torrada na panela.....	73
Figuras 28, 29 e 30 – O vapor, a castanha cozinhando e detalhe do cozimento	73
Figuras 31, 32 e 33 – O olhar da mata, a noite no babaçual e o dia na mata	74
Figura 34 - Quebradeira no balanço	74
Figuras 35, 36 e 37 – Roda de samba, detalhe da fumaça e tonel pegando fogo	75
Figuras 38 e 39 – Transição entre imagens e quebradeira no rio	75
Figuras 40, 41 e 42 – Taxista, barqueiro na fronteira e Irene na mata	77
Fig. 43, 44, 45 e 46 – Texturas e fissuras na selva e no asfalto.....	79
Fig. 47 e 48 – Cones desfocados e verificação de documentos.....	80
Fig. 49, 50 e 51 - O ir e vir na fronteira, fluxo de mercadorias e o Rio Solimões	80
Fig. 52, 53 e 54 - Travelling do rio, a mão no barco e barqueiro navegando.....	81
Fig. 55 e 56 - Representações abstratas da fronteira	83
Figura 57 - Sons on the air sobre imagens do trânsito	84
Figura 58 - Sons on the air caracterizam paisagem sonora do porto.....	84
Fig. 59, 60 e 61 - Moradia tikuna	85
Figura 62 - Detalhes de texturas e fissuras da selva	86
Figuras 63, 64, 65 – Produtos à venda na feira.....	87
Figuras 66, 67 e 68 – Detalhes dos produtos à venda na feira	88
Figuras 69, 70 e 71 - Basília cozinhando a pupunha.....	89
Figuras 72, 73 e 74 – Basília e Irene descascando e conversando	90
Figuras 75, 76 e 77 - Basília amassa a pupunha no pilão e acende uma vela	90
Figuras 78 e 79 - Vela sobre a mesa e luzes dos faróis	91
Figuras 80, 81 e 82 – Mestre incensando e praticante concentrado	92

Figuras 83, 84 e 85 - Praticantes reunidos e tomando o chá	93
Figuras 86, 87 e 88 - Mestre observando, após o chá e o rio à noite.....	93
Figuras 89, 90 e 91 - A chuva no rio e o tronco boiando	94
Figuras 92 e 93 - Irene Ipuchima e Florentino	95
Figuras 94, 95 e 96 - Vento no pinheiral, velas e santos	102
Figura 97 - Plano fixo revela o movimento interno da poeira no terreiro	103
Figura 98 - Planos gerais da névoa no topo da serra	106
Figuras 99, 100 e 101 – Plano geral da serra, erosão e plano geral da vila.....	107
Figuras 102, 103 e 104 - Arbusto seco, detalhe e vento nas folhas.....	108
Figura 105 - Planos fixos do rio	109
Figuras 106, 107 e 108 - Cauã agachado, na cachoeira e queda d'água	110
Figuras 109, 110 e 111 - Jovem no forno, a chama acesa e fumaça subindo.....	113
Figura 112 - A matriarca dormindo	114
Figuras 113, 114 e 115 - Santa, vento nos lençóis e cemitério local.....	115
Figuras 116, 117 e 118 - Barca mística, barca lançada e senhora acamada	115
Figuras 119, 120 e 121 - Cauã brincando, detalhe da barca e crianças se lavando	116
Figura 122 - Frames do plano-sequência de Cauã na mata	116
Figuras 123, 124 e 125 – Detalhe das palhas, detalhe da mão e fogueira de palha.....	117
Figuras 126, 127 e 128 – A retirada do pelo da porca	118
Figura 129 - A chegada da antena parabólica.....	118
Figura 130 - O parto do bezerro	119
Figuras 131, 132, 133 - Homem, casal vendo a TV e o programa	119
Figuras 134, 135 e 136 - A antena instalada, detalhe e evolução das antenas	120
Figuras 137, 138 e 139 - Vaca lambendo cria, enfeite da festa e bezerro mamando ...	121
Figura 140 - Preparativos da festa	121
Figura 141 - Patriarca vela pela esposa adoentada	121
Figuras 142, 143 e 144 - Dorso da porca, no forno de chão e Cauã observando	122
Figuras 145, 146 e 147 - A vela acesa, a vela apagada e a fogueira em brasa	123
Figuras 148, 149 e 150 - O sol nascendo, a névoa da manhã e a serra encoberta.....	123
Figura 151 - Momento de contemplação e escuta	124
Figuras 152, 153 e 154 - Cauã no curral, a ausência da esposa e vento na janela	124
Figuras 155, 156 e 157 - Vento levanta poeira, filtro dos sonhos e olhar soberano.....	125
Figuras 158 e 159 - Homem vendo a TV e contemplando a paisagem	125
Figura 160 - Patriarca contemplando a paisagem da janela	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: O DESENVOLVIMENTO DO SOM NO DOCUMENTÁRIO	21
1.1 DAS SONORIZAÇÕES AO PROJETO FÍLMICO SONORO.....	27
1.2 O SOM DIRETO ENTRE A SINCRONIA E A ASSINCRONIA	29
1.3 O SOM AMBIENTE COMO ELEMENTO DA BANDA SONORA	36
CAPÍTULO II: O SOM NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO	38
2.1 DO SOM PÓS-SINCRONIZADO AO SOM SINCRÔNICO	42
2.2 A VOZ NOS PRIMÓRDIOS DO SOM DIRETO	47
2.3 O DESENVOLVIMENTO DO USO DOS RUÍDOS COM O SOM SINCRÔNICO	57
CAPÍTULO III: A FUNÇÃO NARRATIVA E ESTÉTICA DO SOM AMBIENTE EM DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS	62
3.1 A ESTÉTICA SONORA DE <i>QUEBRADEIRAS</i>	63
3.2 AMBIÊNCIA E DESENHO SONORO EM <i>TERRAS</i>	75
3.3 O VENTO E SUA SONORIDADE NA NARRATIVA DE <i>SOPRO</i>	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132
FILMOGRAFIA	136

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é investigar o uso do som ambiente na construção narrativa do documentário brasileiro contemporâneo. O problema que se levanta aqui é: de que formas o documentário recente inscreve o som ambiente em sua escritura? Partimos da hipótese de que, a partir de uma escuta reflexiva, o som ambiente pode ser captado e trabalhado no documentário enquanto símbolo pertencente ao contexto cultural e suas formas de expressão sonora, para além de sua condição de índice ou signo, ou seja, é possível explorar seu potencial narrativo para além do registro da realidade.

Tomando como referência a obra de Michel Chion sobre o som como valor acrescentado à imagem visual, de Murray Schafer com seu conceito de paisagem sonora e de Daniel Deshayes sobre a escritura do sonoro, investigaremos o uso do som ambiente enquanto símbolo da vida social e, portanto, capaz de narrar histórias, representar sensações, sentimentos e paisagens. Desta forma, compreendemos o som como um elemento que vai além da ideia de “valor acrescentado ao visual” (CHION, 2008), constituindo, por si só, um recurso narrativo.

Os documentários *Quebradeiras* (2009), de Evaldo Mocarzel, *Terras* (2009), de Maya Da-Rin, e *Sopro* (2013), de Marcos Pimentel, foram escolhidos para análise porque apresentam uma complexa textura sonora, onde o som ambiente e os ruídos deixam de ser apenas um pano de fundo sônico e ganham centralidade narrativa, tendo destaque os sons que são mais significativos para a representação do tema de cada um dos filmes. Estes documentários se propõem a representar o outro, realizar uma aproximação com suas formas de vida e visão de mundo, assumindo uma marca subjetiva, de como o cineasta percebe esse outro a partir de um encontro que, ao menos durante as filmagens, é mais imersivo do que discursivo, baseado na observação e na escuta. Isso é feito através do investimento na “superfície do cotidiano” e da “recusa à totalização”, características que, como sintetizou a pesquisadora Cláudia Mesquita (2010), marcam parte da produção recente de documentários no Brasil.

Em artigo publicado no livro *Ensaio no Real*, Cláudia Mesquita analisa os documentários *Acidente* (2006), de Cao Guimarães, e *Uma encruzilhada aprazível* (2007), de Ruy Vasconcelos, caracterizando-os como contemplativos e avessos à

elaboração verbal de asserções e significações. Ela levanta a hipótese de que esses filmes partilham com outras obras uma tendência à particularização do enfoque.

Desinvestidos da pretensão prévia de explicação totalizante, informação convencional ou elaboração verbal de significações sobre essas localidades (ou sobre a experiência das pessoas que nelas habitam), estes filmes investem na superfície do mundo que se dá à vista e aos ouvidos, recortando informações visuais e sonoras em séries cujos fragmentos – planos muitas vezes estáticos – não montam didaticamente, para o espectador, uma totalidade orgânica, uma imagem de conjunto. O que parece importar é sobretudo propor atenção a ambientes banais, incidentes corriqueiros e aparências imediatas que às vezes adquirem, pelo olhar da câmera, inesperado valor estético, lúdico ou afetivo (MESQUITA, 2010, p. 200).

O documentário *Sopro* (2013, 73 min), de Marcos Pimentel, faz uma asserção sobre a existência humana e os mistérios da vida e da morte a partir do cotidiano dos habitantes de uma pequena vila rural localizada na região do Parque Estadual de Ibitipoca, na zona da mata mineira. Isoladas, as famílias experimentam uma relação única com a natureza, apequenadas diante da imensidão da paisagem.

Exibido em cerca de 17 festivais e mostras, a exemplo do Vancouver Documentary Film Festival (Canadá, 2014), o primeiro longa de Marcos Pimentel conquistou quatro prêmios, dentre eles o Visions Sud Est, na Suíça. *Sopro* apresenta uma construção baseada no som ambiente, na relação ser humano e natureza, de modo que a presença da fala humana se apresenta em raros momentos do filme, sem centralidade narrativa. A voz aparece como ruído ou canção. Estes sons verbais se mostram casuais ou como mais um dos elementos do som ambiente, este sim sendo a matéria-prima do desenho sonoro do filme.

O documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin, participou de mais de 40 festivais ao redor do mundo, tendo recebido quatro premiações. Uma das exibições ocorreu no Festival do Filme Documentário e Etnográfico (Forumdoc.bh), em 2009. *Terras* é um documentário sobre a fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, localizada no coração da Amazônia.

Seguindo as vidas cotidianas das cidades vizinhas de Leticia (Colômbia) e Tabatinga (Brasil), o filme lida com o contato entre os diferentes povos, culturas, línguas e credos. Ao seguir o movimento diário de alguns dos habitantes das cidades gêmeas, *Terras* procura captar a presença e influência da fronteira nas suas vidas. Através da fotografia e do som, o documentário explora o conceito de fronteira para além das demarcações territoriais que dividem nações. O filme é construído de modo a revelar tanto

as manifestações mais concretas da fronteira, quanto aquelas que são mais tênues ou abstratas. O desenho de som de *Terras*, criado pelo músico Edson Secco, cria uma partitura musical baseada no som direto.

Quebradeiras (2009), de Evaldo Mocarzel, foi eleito melhor documentário no 22º Rencontres Du Cinema d'Amérique Latine de Toulouse, na França. O filme trata da rica cultura das quebradeiras de coco babaçu na região do Bico do Papagaio, fronteira entre os Estados do Maranhão, Tocantins e Pará. O filme, que originalmente tem 26 minutos, ganhou uma versão longa, de 71 minutos e estreou no Festival de Brasília, onde conquistou os prêmios de melhor direção, fotografia e som. A banda sonora minimalista de Thiago Cury e Marcus Siqueira e a edição de som de Miriam Biderman criam uma atmosfera em torno da sonoridade do trabalho de mulheres da região do Bico do Papagaio que extraem das palmeiras de babaçu o fruto de seu sustento.

Os ruídos cotidianos são colocados em primeiro plano de tal forma que por vezes se transformam em música, com a justaposição dos planos visuais e sonoros das mulheres quebrando o coco e das rodas de danças. Ora é o plano sonoro das quebradeiras que invade o plano visual das rodas, ora é o plano sonoro das rodas que invade o plano visual das quebradeiras, uma forma de mostrar o quanto a manifestação artística se inspira na sonoridade local.

Pressupostos teóricos:

O documentário implica uma complexidade de processos, técnicas, tecnologias, narrativas e registros em imagens e sons que permitem várias abordagens, leituras e percepções. Por isso, para a confecção das análises fílmicas serão levados em conta os estudos do documentário a partir da teoria do cinema e seus diversos recortes.

Bill Nichols (2001) estabelece modelos típicos de representação do documentário, apresentando uma classificação extensa, que pretende dar conta da produção documental desde suas origens. Essa categorização tem como base os diversos aspectos ligados à realização, à recepção e às características intrínsecas das obras. Nichols propõe uma divisão determinada por certos padrões organizatórios dominantes, a partir da premissa de que o documentário não é uma “reprodução”, mas sim uma "representação" de algum aspecto do mundo histórico e social do qual compartilhamos. Esta representação é criada na forma de um argumento sobre o mundo, o que pressupõe uma perspectiva, um ponto de vista, ou seja, uma maneira de organizar o material que irá compor o filme ou vídeo.

Neste trabalho, partimos do pressuposto de que também o som no documentário não é apenas uma reprodução da realidade, e sim uma representação.

Joceny Pinheiro, refletindo sobre o som no filme etnográfico, observa que são ainda pouco expressivas as experimentações com imagem e som que ressaltam, para além da dimensão cognitiva, a sensorialidade do sujeito pesquisado, bem como do sujeito pesquisador. Para a autora, “em um contexto de pouca experimentação criativa, ainda é mais tímida a atenção dada ao ambiente acústico em que se dão as experiências dos sujeitos retratados em um filme” (PINHEIRO, 2015, p. 47).

O que interessa nesse trabalho é o papel da narrativa sonora na construção da narrativa fílmica. O que constitui essa narrativa sonora é a banda sonora, onde nos interessa especificamente o som ambiente. A estrutura e o sentido do filme, desde o advento do cinema “falado”, são construídos através das duas bandas da película: a sonora e a visual. Para o pesquisador Frederico Pessoa, a banda sonora se compõe de diferentes elementos: a voz, a música, os ruídos e o silêncio:

(...) entendemos a voz como qualquer manifestação sonora através da palavra enunciada, seja ela apresentada sob a forma de diálogos, monólogos, narração ou pensamento dos personagens, do diretor ou do narrador. A música inclui composições instrumentais de diversos períodos, canções, e ruídos organizados em uma composição musical, como, por exemplo, na música concreta. Os ruídos incluem todos os sons que não são a voz e não são composições musicais, podendo ser sons de nossa realidade, como os ruídos do tráfego, da chuva, pancadas, passos etc. e ruídos produzidos eletronicamente não organizados em forma musical. O silêncio tanto pode ser a completa ausência de sons quanto o silêncio ambiente, em que há ruídos-de-fundo presentes, mas nenhum que se destaque (PESSOA, 2011, p. 31).

No que se refere ao conceito de ruído definido pelo autor, esse é o entendimento que temos de som ambiente, pois nem sempre os sons da nossa realidade se apresentam como ruídos, que são sons indesejáveis. Neste trabalho, os ruídos estariam, portanto, inseridos no conjunto maior dos sons ambiente.

A banda sonora, portanto, diz respeito aos códigos de composição sonora, ou, em outras palavras, ao “agenciamento sintagmático dos elementos auditivos entre si” (AUMONT & MARIE, 2007, p. 30). É esse agenciamento dos elementos auditivos entre si, na sua relação com as imagens, que vamos investigar nos filmes do nosso corpus de pesquisa.

Neste sentido, um campo de estudos acadêmicos relativamente novo se mostrou promissor para este trabalho. Trata-se do Sound Studies, que se consolida entre os anos

de 1970 e 2000 e tem como principal vertente os estudos do som no cinema. Tomando como referência a obra de um dos principais teóricos desse campo, Michel Chion, sobre o som como 'valor acrescentado' à imagem visual, os conceitos de Murray Schafer sobre paisagem sonora e de Daniel Deshays sobre a escritura do sonoro, nos deteremos no recurso do som ambiente enquanto elemento de representação simbólica da vida social e, portanto, capaz de narrar histórias.

Michel Chion aborda a questão das sonoridades no cinema tendo em vista a ideia de valor acrescentado do som. Para Chion, o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem é tão grande que "dá a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre naturalmente daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem" (2011, p. 12). Ao som não é atribuído o mesmo "valor" que é conferido à imagem visual no que concerne a sua potencialidade narrativa. Trata-se, para o autor, de uma impressão injusta, "de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ela dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê" (2011, p. 12).

Ao falar sobre procedimentos de análise da paisagem sonora, compreendida como "qualquer campo de estudo acústico", Murray Schafer se refere à dimensão simbólica de alguns sons. O autor ressalta, por exemplo, que mesmo os sons fundamentais, que são os sons criados por sua geografia e clima (água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais), podem encerrar um significado arquetípico, ou seja, "podem ter-se imprimido tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento" (2001, p. 26).

A paisagem sonora tem uma infinita riqueza e deve ser organizada para produzir significado e sentimentos. Para Daniel Deshays, a escritura sonora é principalmente uma reconfiguração da realidade sonora. Deshays explica que o designer deve se distanciar do fenômeno, desenvolver "práticas de perda como um método de estruturação" (2006, p.15). Esta perda deve-se principalmente a dois níveis: em primeiro lugar, há perda do excesso que mascara o "objeto sonoro" através da seleção, na paisagem, de uma cena de alguns fenômenos que podem, então, ser utilizados no contexto de criação. Uma vez que o som vem sempre muito completo, muito rico, sobrecarregado, "o designer deve classificar, selecionar, cavar esta sobrecarga de informação" (2006, p. 82) para ganhar objetos sonoros adequados para a criação. Em segundo lugar, existe a "perda das regras adquiridas pela experiência anterior" (2006, p 15), que permite ao gesto criativo se

reinventar oferecendo novas formas e novas estruturas. É através desses dois níveis que uma escritura do sonoro é possível: materiais de seleção por uma "escavação técnica" do som e a invenção de novos acessórios em ruptura com as práticas aceitas mostram como a escrita é elaborada após a tomada do som.

A opção por estudar o som ambiente enquanto um recurso narrativo no cinema surgiu a partir da experiência de produção do *Janela de Samba* (2005), documentário sobre o Samba de Lata de Tijuáçu, uma manifestação cultural de uma comunidade remanescente de quilombo do município de Senhor do Bonfim, no semiárido baiano. Nesta experiência, percebi intuitivamente o quão significativo pode ser o som ambiente na construção da narrativa fílmica. Desde o som das cantigas do samba até os ruídos da natureza e das atividades humanas, se desenvolvemos bem a escuta podemos perceber sua força expressiva.

O exercício de escuta das sonoridades do Samba de Lata e da comunidade quilombola como um todo me remeteu a documentários que apresentam um trabalho minucioso e criativo no que se refere à captação e montagem do som. O curta *Les Malles* (1989), do realizador senegalês Samba Félix Ndiaye, acompanha a atividade de mestres da fabricação artesanal de malas de madeira. Com uma captação cuidadosa do som e uma montagem primorosa, o diretor consegue fazer uma espécie de música com o registro sonoro da atividade. O que o documentarista registra é, portanto, muito mais a sua percepção da sonoridade da atividade do que a atividade em si, de fabricação artesanal das malas. Trata-se de uma espécie de paisagem sonora subjetiva, que o cineasta tentou expressar. São filmes como estes que inspiraram o estudo das diferentes formas de uso do som ambiente na elaboração narrativa de documentários.

No primeiro capítulo deste trabalho, optamos por começar abordando as origens e o desenvolvimento do som no documentário. Neste percurso histórico, a questão da função do som no desenvolvimento da narrativa fílmica documental ao longo desse período perpassa todo o texto, de tal modo que o primeiro subitem aponta o uso do som como elemento narrativo desde as sonorizações ao vivo durante as exhibições, quando a tecnologia de som no cinema ainda estava por ser desenvolvida, até o projeto fílmico sonoro, quando surge o som analógico.

Dentre as inovações e os desafios técnicos que surgiram no momento da mudança do cinema para o sonoro, a sincronia era a questão crítica que movia o avanço tecnológico em torno do som, especialmente a sincronia da fala humana, o que trouxe importância para o diálogo no filme de ficção. No documentário, entretanto, o som direto sincrônico

não era algo prioritário para o chamado documentário clássico, tal como veremos no segundo subitem deste primeiro capítulo: “O som direto entre a sincronia e a assincronia”.

No terceiro subitem, o esforço é de trazer a definição de banda sonora e do nosso objeto de pesquisa: o som ambiente. A banda sonora no cinema, seja o filme ficcional ou documental, pode ser composta de diferentes elementos: a voz, a música, o som ambiente, os ruídos e o silêncio. Como explica Bernardo Marquez Alves, “a especificidade de cada projeto é que vai definir a qualidade, a espacialidade e a força narrativa de cada elemento sonoro articulado à imagem” (ALVES, 2012, pp. 91 e 92).

A música engloba desde as conhecidas canções até composições instrumentais ou mesmo ruídos organizados em uma composição musical. Embora nosso recorte seja o som ambiente e os ruídos, é importante salientar que o silêncio também se apresenta como um elemento importante no processo de elaboração da narrativa fílmica documental. Afinal, numa sociedade ainda tão verbocêntrica, etnocêntrica e verborrágica como a nossa, só conseguimos escutar o som ambiente quando paramos e silenciemos. É este o exercício que fazem cineastas como Marcos Pimentel (*Sopro*, 2013), Evaldo Mocarzel (*Quebradeiras*, 2009) e Maya Da-Rin (*Terras*, 2009).

No Brasil, antes de falarmos sobre as primeiras experiências de sonorização e os primeiros filmes documentais a utilizarem o som sincronizado, é importante recuperarmos um pouco o surgimento do nosso cinema, em especial o documentário. Este é o esforço feito na introdução do segundo capítulo: “O som no documentário brasileiro”.

No primeiro subitem, “Do som pós-sincronizado ao som sincrônico”, veremos que entre as décadas de 1950 e 1960 a indústria cinematográfica desenvolve os primeiros equipamentos mais leves de gravação de som e de captação de imagem, que permitiram as filmagens em externas com gravação de som direto, dando fim aos impedimentos relacionados à falta de mobilidade de câmeras e gravadores. Esta evolução tecnológica, relacionada com o desenvolvimento de novas técnicas e novos métodos de filmagem, chegou ao Brasil com o apoio de uma rede de cineastas e trabalhadores da cultura que se organizaram em busca de atualização e equipamentos. Esse grupo viabilizou, após muitas tentativas importantes, a primeira experiência efetiva de som direto no Brasil, o documentário *Maioria Absoluta* (1963), de Leon Hirszman, com Arnaldo Jabor como técnico de som do filme.

Chegado o som direto, como fica a voz, anteriormente inserida após filmagens, no ato da montagem, a chamada voz *over*? No subitem “A voz nos primórdios do som direto”, buscamos responder essa questão, já bastante debatida, mas ainda necessária para

chegarmos à nossa questão de pesquisa. Começamos por apresentar o conceito de voz, compreendida aqui como “qualquer manifestação sonora através da palavra enunciada, seja ela apresentada sob a forma de diálogos, monólogos, narração ou pensamento dos personagens, do diretor ou do narrador” (PESSOA, 2011, p. 31), até chegar aos diferentes tipos de voz e suas características no documentário, a começar pela voz *over*, mas abordando também a voz *in e off*, ou seja, a voz do personagem dentro ou fora da cena, ou seja, do campo de visão da câmera.

Veremos que nos primeiros documentários brasileiros produzidos com captação do som direto, a voz *over*, que preponderou no documentário clássico dos anos 1930 e 1940, o chamado documentário sociológico, foi aos poucos cedendo espaço para outros elementos sonoros, como a voz dos personagens, o som ambiente, e mesmo a música diegética. Mas, tendo em vista que a tecnologia era importada e sequer tínhamos ainda qualquer curso instituído de cinema¹, as dificuldades técnicas naturalmente surgiram ao longo das primeiras tentativas de captação de som sincrônico, de tal modo que muitos diretores continuaram usando a voz *over*, ainda que numa relação diferente daquela da voz do saber.

Para encerrar este segundo capítulo, tratamos, no subitem 2.3, do desenvolvimento do uso dos ruídos com a chegada do som sincrônico. Começamos por definir o conceito e as funções do ruído, tendo como principal referência o pesquisador Frederico Pessoa, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Como um dos elementos sonoros de um filme, os ruídos incluem “qualquer sonoridade que não se enquadre nas categorias da voz ou da música”, a exemplo dos “fenômenos acústicos de nossa vida cotidiana, como os sons provocados por passos em pisos diversos, objetos que caem, rumores produzidos por máquinas (relógios, máquinas de escrever, liquidificadores, etc.), ruídos do corpo humano (respiração, tosse, pancadas no corpo, etc.)”, mesmo que seja da voz, contanto que seu conteúdo seja ininteligível (PESSOA, 2011, p.46). Para o autor, encontraremos os ruídos em funções como a emotiva, a de comunicar situações, estabelecer reconhecimento, descrever contexto, descrever atividade física, indicativa, temporal e retórica” (PESSOA, 2011, p.47). Este item também expõe o uso dos ruídos desde o documentário clássico, passando pelo documentário moderno até chegar no documentário contemporâneo brasileiro, nosso campo de análise.

¹ O que tivemos foi uma oficina ofertada por um cineasta estrangeiro para um grupo seletivo de cineastas brasileiros.

No documentário contemporâneo, um primeiro momento de valorização da entrevista, inaugurado pelo documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, permite que o uso dos ruídos se restrinja mais à função descritiva, em que o diretor apresenta o contexto espacial e temporal em que seus personagens vivem ou no máximo descreve alguma atividade física. Entretanto, para Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, no documentário *Estamira* (Marcos Prado, 2005) a entrevista já aparece associada a outros procedimentos, a exemplo do registro cuidadoso do cotidiano, que permite uma atenção maior aos ruídos na banda sonora.

Essa busca de formas mais plásticas que aparece em *Estamira* é uma tendência documental contemporânea que está presente nos filmes que vamos analisar. Assim como as imagens são apresentadas em suas texturas, o som também é minimalista, de modo que o som ambiente, os ruídos, adquirem certo protagonismo na narrativa, ganhando espaço também os efeitos sonoros produzidos a partir dos ruídos captados nas locações, como acontece em *Terras* (2009), de Maya Da-Rin.

No terceiro capítulo, uma introdução apresenta sumariamente a metodologia adotada na pesquisa. A análise fílmica das obras, tendo como base os conceitos e reflexões elencadas nos dois primeiros capítulos, pretende oferecer suporte necessário para tentar responder as questões levantadas. Tomando como referência os modos de análise fílmica propostos por Aumont e Marie (2009), bem como a obra de René Gardies, privilegiamos a análise interna da imagem e do som dos filmes propostos. Compreendendo o filme como um meio de expressão, este tipo de análise centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos relativos à imagem, ao som e à estrutura do filme para explicitar seu funcionamento e propor uma interpretação.

Antes de iniciarmos a análise interna de cada um dos filmes propostos, procuramos descrever um pouco o contexto de cada documentário, principalmente em relação aos movimentos cinematográficos em que se inserem, e percebemos que há um diálogo muito forte entre o modo observacional de filmar e outros modos documentais, como o poético, a exemplo do documentário *Sopro* (2013), de Marcos Pimentel. Esta contextualização dos filmes também nos ajudou a compreender escolhas comuns entre os diretores que levam a uma maior atenção dada ao som ambiente na construção narrativa dos documentários.

Ao longo do terceiro capítulo, os conceitos de som ambiente, paisagem sonora e desenho sonoro foram fundamentais para que pudéssemos operar as análises fílmicas do corpus proposto. Neste percurso de análise, novos conceitos surgiram, como o hiper-

realismo sonoro, uma técnica muito utilizada nos documentários *Terras* (2009) e *Sopro* (2013) para promover uma sensação de materialidade dos objetos sonoros, fazendo com que o espectador se sinta imerso no lugar representado pela imagem. Apesar das metodologias e conceitos em comum, a análise de cada documentário se mostrou única, revelando as particularidades de cada diretor e equipe na captação, edição, montagem e mixagem do som ambiente, tendo em vista sua força narrativa e expressiva no conjunto dos filmes.

CAPÍTULO I:

O DESENVOLVIMENTO DO SOM NO DOCUMENTÁRIO

Pensar o cinema documentário é pensar a imagem na sua relação com o som. Deveria ser assim desde o advento das formas de sincronização do som com a imagem, entre o final de década de 1920 e começo dos anos 1930. Entretanto, como colocou Luciana Haussen, a questão do som no cinema carece até hoje de um pensamento que, nas análises e teorias, o considere tanto quanto as imagens. Em suas palavras:

Pensar o cinema não é apenas pensar a imagem. Como meio audiovisual, ele agrega som, portanto, fala, música, ruídos. Mas, mesmo assim, o som no cinema até hoje sofre uma hierarquização em análises e teorias, onde a primazia é da imagem. O que, talvez careça de justeza (HAUSSEN, 2008, p. 18)

A experiência do cinema tem sido ordenada em torno de um lugar bidimensional, a tela onde se projeta o quadro, que vem, desde o início, orientando a percepção e as reflexões do que seja o cinema documentário. Por outro lado, com o som ocorre o oposto. O compositor e pesquisador Michel Chion nos fala da inexistência de um quadro para o som no cinema, já que podemos sobrepor diferentes tipos de sons simultaneamente, uns sobre os outros.

(...), esses sons situam-se em diferentes níveis de realidade: entre, por exemplo, a música de acompanhamento convencional, que é off, e o diálogo sincronizado, que é diegético. Enquanto que o quadro visual se situa quase sempre apenas num destes níveis de cada vez. No cinema, portanto, não existe contentor sonoro dos sons e não há nada de análogo a esse contentor visual das imagens que é o quadro. (...). Se podemos falar de uma cena audiovisual, devemos então admitir que essa cena é delimitada, estruturada pelos bordos do quadro visual (CHION, 2008, p.58).

Por outro lado, o próprio pesquisador admite que filmes peculiares como *Othon* (1969), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, já mostravam o que poderia ser uma cena sonora, ou seja, um contentor sonoro dos sons. Considerando que o som seriam as vozes dos atores e o seu texto, o contentor seria o som ambiente, ou seja, “o rumor urbano no qual voz e texto eram captados”.

Com efeito, por várias vezes, alguns atores desse filme falam longamente fora de campo e, no entanto, as suas vozes não soam como a voz do fora de campo tradicional, inteiramente determinado pela imagem: ela existe no mesmo lugar

que a dos atores que vemos, lugar desenhado pelo som ambiente (CHION, 2008, p.58).

Frederico Pessoa lembra que o som, na experiência cotidiana, é parte importante na definição da espacialidade que ocupamos:

(...) localizar a posição e a distância de objetos através do som que eles produzem ou identificar as dimensões de um ambiente, ou sua textura, direciona a percepção e constitui o espaço tridimensional percebido de forma diferente e complementar ao que a visão faz. Não vemos o que está atrás de nós, mas ouvimos em 360°. (...) O som constrói ambientes com profundidade e camadas de percepção dinâmicas. Desta forma, o desenho de uma topografia do espaço da percepção tem grande parte de suas raízes na experiência sonora (PESSOA, 2011, p. 13).

Da mesma forma que ocorreu no filme de ficção citado por Michel Chion, podemos dizer que o som no cinema documentário exerce o papel de restituir as três dimensões do mundo histórico à imagem plana de sua reprodução na tela. Dessa forma, a pesquisa de Chion questiona o som enquanto elemento subordinado à imagem fílmica, limitado a duplicar significados manifestos pela imagem. Ele mostrou que o valor informativo e sensorial do filme não emana apenas da imagem, ou seja, o som não é um valor acrescentado à imagem visual, cuja percepção na tela de cinema depende fortemente do som. Por esta concepção, o pesquisador substitui a ideia de hierarquia pela de reciprocidade dos sentidos: “se o som faz ver a imagem de uma maneira diferente da imagem sem som, a imagem, por seu lado, faz ouvir o som de maneira diferente do que se ouviria se este soasse no escuro” (CHION, 2008, p.24).

Desde os primórdios do cinema, ainda no final do século XIX, os filmes eram acompanhados, na maioria das projeções, por algum tipo de som: música ao vivo, sonoplastia, narradores e intérpretes que ficavam no local. Até meados da década de 1920, a música era o acompanhamento sonoro mais comum, seja com o piano, seja com grupos musicais ou, quando possível, com orquestras. Nesse período de 30 anos, o cinema acumulou todo um conhecimento particular sobre o tratamento do som no filme: partituras musicais que acompanhavam os rolos dos filmes; dispositivos de sonoplastia montados dentro da sala de exibição; auditórios com acústica e equipados com pianos capazes de tocar, além de música, ruídos e efeitos sonoros; dublagem de vozes de atores por locutores que ficavam atrás das telas e até mesmo uma produção editorial de coletâneas de partituras com trechos de músicas especialmente compostas para acompanhar quaisquer situações ou atmosferas cinematográficas.

Os primeiros experimentos com o cinema já buscavam a articulação entre som e imagens em movimento sincronizadas. O quinetofone, de Thomas Edison, lançado em 1895, que consistia num quinetoscópio com um fonógrafo atrelado, foi uma experiência de sincronização entre imagem e som cinematográficos, mas só permitia a fruição individual. Arlindo Machado observa que a inserção de Edison na cinematografia se dá como consequência lógica da invenção do fonógrafo e da resolução do problema do registro do som.

A imagem em movimento é vista, desde o início, como um complemento necessário do som. Muito sintomaticamente, o primeiro dispositivo de registro audiovisual imaginado por Edison (mais exatamente por seu especialista em fotografia, William Dickson) consistia numa adaptação de seu próprio fonógrafo: uma emulsão fotográfica era aplicada à superfície do mesmo cilindro rotativo que Edison usava para registrar o som, de modo a permitir imprimir alguns milhares de clichês fotográficos microscópicos e sucessivos, que circulavam o cilindro em espiral e paralelamente aos sulcos de som (MACHADO, 2007, p.142).

Entretanto, o invento apresentava problemas: perda de sincronização, vibração incômoda produzida e registrada pelo mecanismo do próprio aparelho, volume de som baixo e sobreposição dos ruídos do projetor sobre as falas e as músicas gravadas. Uma nova tentativa de resolvê-los, dez anos mais tarde, esbarrou no descrédito da indústria cinematográfica, inviabilizando sua comercialização (MACHADO, 2007, p.143).

O problema do som só foi resolvido em parte na década de 1920, com os irmãos Warner, junto com as empresas Bell Telephone e Western Electric. Anos de pesquisas levaram ao *Vitaphone*, que, por meio de dois motores conectados e adotando uma velocidade padrão de 24 fotogramas por segundo, conseguiu sincronizar som e imagem. Em 1924, surge um mecanismo ainda mais eficiente, de registro do som diretamente sobre a película cinematográfica, que foi incorporado pela *Vitaphone*, *Movietone* e pela *Tri-Ergon*.

Por volta de 1927, é criado o primeiro *newsreel* sonoro, pequenos noticiários cinematográficos que traziam para a tela acontecimentos importantes registrados por todo o globo, mantendo a relação com a realidade que, em parte, caracteriza o documentário².

A trajetória da incorporação do som no cinema suscitou debates sobre o modo pelo qual o som estava sendo manuseado. A famosa "Declaração" de 1928, de Eisenstein,

² Em parte, porque o documentário, enquanto uma história narrada a partir de fragmentos do mundo histórico, surge antes do aparecimento do som no cinema, com *Nanook of The North* (1922) de Robert Flaherty, a partir da possibilidade de filmagens mais longas e da montagem do material filmado.

Pudovkin e Alexandrov (1985, pp. 83-85), e o artigo "Assincronismo como um Princípio do Filme Sonoro", de 1929, de Pudovkin (1935, pp. 155-65) consideraram o som como um novo elemento de montagem que deve ser assíncrono e agir em contraponto à imagem, em vez de enfatizar o diálogo sincrônico e o naturalismo.

Em 1929, René Clair fez críticas ao surgimento do cinema falado, mas acolheu o cinema sonoro, uma vez que possibilitaria a criação de um novo método de expressão a partir da assincronia entre imagem e som. Clair observa que seria através da organização dos sons, de sua cuidadosa seleção e da interpretação dos ruídos que o significado da imagem seria melhor perscrutado. Em 1937, Maurice Jaubert ressaltou a necessidade de que a música exerça seu próprio papel: esclarecer com lógica e realismo a narrativa da história e trazer para o filme sua própria poesia, tal como acontecia com o argumento, com a edição e com a fotografia. Embora alvo de críticas, Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, René Clair e Jaubert demonstram, através de seus escritos, uma inquietação com a forma em que estava ocorrendo a reaproximação entre as linguagens sonora e imagética na arte cinematográfica.

Os primeiros filmes documentais a utilizarem o som sincronizado aparecem no início da década de 1930. Como exemplo, temos *Industrial Britain* (1931) de Robert Flaherty, Arthur Elton e Basil Wright, *Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright, *Coal Face* (1935) de Alberto Cavalcanti, *Night Mail* (1936) de Basil Wright e Harry Watt, entre outros.

Alberto Cavalcanti, cineasta brasileiro e especialista em som, contratado por John Grierson para trabalhar com som no estúdio da *General Post Office Film Unit (GPO)*³, teve um papel fundamental na produção, concepção de som e edição para *Coal Face* e *Night Mail*, entre outros filmes da agência. Cavalcanti esteve no centro do filme de vanguarda francês nos anos 1920⁴ e teve uma vasta experiência em comédias de filmes sonoros comerciais. Assim, ele tinha a experiência profissional para ajudar com as habilidades nascentes daqueles que trabalham na *GPO*, além de fornecer um elo simbólico único entre a vanguarda dos anos 1920 e o documentário dos anos 1930.

As principais produções do movimento documental britânico são bem conhecidas nos estudos de documentários, nos quais se encontra uma menção significativa de seus experimentos sonoros. Um exemplo recente é o capítulo de Carolyn Birdsall, *Resounding*

³ A GPO era a agência de propaganda do governo inglês.

⁴ Seu *Rien que les heures*, um cruzamento entre filme de vanguarda e documentário, foi altamente influente na equipe britânica.

City Films, na coleção editada de Holly Rogers, *Music and Sound in Documentary Film* (2015, pp. 21-40). Os documentários da escola britânica possibilitaram uma grande liberdade artística para seus realizadores, em grande medida exercida com o uso não sincrônico do som, embora esses filmes tivessem uma finalidade social e didática, já que estavam comprometidos com uma política informativa e educacional do governo britânico. O uso da palavra sincronizada era mínimo, mas o comentário em voz *over* era um elemento que possibilitava a interpretação e a continuidade entre as diversas imagens extraídas do registro da realidade. Ruídos e música também compunham a banda sonora.

A pesquisadora Clotilde Guimarães relata que do ponto de vista técnico, o cinema sonoro ainda precisou de um tempo até que novas soluções fossem encontradas para seu pleno estabelecimento:

A primeira solução encontrada foi a gravação em discos (de 1927 a 1932), que logo foi substituída pela gravação ótica. A gravação magnética do som foi descoberta pelos alemães. Somente com a invasão da Alemanha, em 1945, é que os aliados tiveram acesso ao gravador Magnetofone. A partir daí os americanos desenvolveram essa tecnologia para ser usada nos estúdios de cinema (GUIMARÃES, 2008, p.19).

A tecnologia magnética ofereceu uma qualidade de gravação superior à ótica, gravação esta que podia ser ouvida imediatamente depois de ser feita. Essa tecnologia também permitia a reutilização da fita magnética. Apesar de todas essas vantagens, gravadores como o Rangertone e o Ampex ainda eram muito pesados e precisavam ser alimentados pela rede elétrica ou por geradores para manterem o sincronismo com a câmera, de modo que continuavam sem mobilidade. Essa limitação técnica só foi solucionada em 1951 quando o polonês radicado na Suíça, Stephan Kudelski, desenvolve o primeiro gravador portátil de som em fita magnética, chamado Nagra I, que em 1958 já ganhava sua terceira versão, com um sistema de velocidade estável, alimentado por pilhas, totalmente portátil.

Toda essa revolução tecnológica impulsionou uma nova onda de documentários, baseados na captação de uma realidade cotidiana com imagens e sons sincrônicos. A primeira manifestação desse novo movimento cinematográfico aconteceu em 1954, com o filme *Tolby and the Tall Corn*, de Richard Leacock, continua em 1959 com *We are de Lambeth Boys*, de Karel Reisz, que juntamente com Lindsay Anderson, Tony Richardson e Lorenza Mazzetti, fizeram filmes de baixo orçamento, em 16mm, retratando a classe operária inglesa, onde já evitavam o uso do comentário em voz *over*, num movimento

que ficou conhecido como *Free Cinema*. No mesmo período, entre 1958 e 1959, influenciados por esse movimento, Terence Macartney-Filgate, Michel Brault e Ron Alexander, dentre outros, inspirados no fotojornalismo de Henri-Cartier Bresson, realizaram alguns programas para a televisão canadense, que foram filmados em locação, com equipamentos leves e que também registravam eventos ordinários da vida canadense, num movimento que ficou conhecido como *Candid Eye*.

Nos EUA, o movimento *Direct Cinema* começou em 1958 com a iniciativa de Robert Drew, editor e correspondente da revista *Life*, que fundou a *Drew Associates* para fazer documentários que fugissem do modelo televisivo, que tinha num âncora intervencionista seu modelo de realização. Ele e colaboradores como D.A. Pennebaker, os irmãos Albert e David Maysles e Leacock abriram mão da voz *over* e mesmo das entrevistas. Eles valorizaram os ruídos como traço de autenticidade e transparência e investiram na invisibilidade do documentarista para acompanhar os acontecimentos e os diálogos que acontecem entre os personagens através de planos-sequência, tendo como ferramenta de construção de sentido apenas a montagem.

O documentário *Primary* (1960), produzido por Robert Drew e realizado por Richard Leacock, representou um avanço significativo na abordagem a acontecimentos reais, filmando a campanha das eleições primárias do partido democrático no Estado do Wisconsin com os candidatos Hubert Humphrey e John F. Kennedy. As equipes do filme retratam não apenas os momentos públicos, mas também os bastidores da campanha, acompanhando os acontecimentos em tempo real. Em entrevista a Amir Labaki, Leacock resumiu os mandamentos do movimento: “Nada de entrevistas. Nada de tripés para a câmera. Nada de luzes artificiais. Nada de repetições. Jamais dirigir o posicionamento de alguém que está sendo filmado. Jamais intervir no que está acontecendo” (LABAKI, 2005, p.262).

O Cinema Verdade francês assume uma postura diferente do cinema direto. Como explica Manuela Penafria, é uma atitude intervencionista de forma a evidenciar as possibilidades do novo dispositivo seja na direção de cenas, seja nas estratégias escolhidas (debates, reuniões) para provocar o confronto e trazer as questões à tona, e na própria montagem.

Neste cinema, o diretor é valorizado tanto quanto nos cinemas novos, a diferença é que o papel do diretor-autor é provocar situações, confrontos, encontros, dos quais resultam algumas “verdades” e diversos “questionamentos”. Por outro lado, podemos dizer que ele dá “voz” ao cidadão comum (com a realização das entrevistas na rua) e até mesmo permite que as

próprias personagens participem no papel de entrevistadores (*Chronique d'un Été*, Jean Rouch, 1960). Estas estratégias não se devem somente à possibilidade de gravar som e imagem ao mesmo tempo. No caso de Jean Rouch ele já havia desenvolvido o conceito e a estética adotada com o novo equipamento antes de sua invenção, como pode ser observado em *Moi, un noir* (1958) filme realizado durante suas experiências como antropólogo na África (PENAFRIA, 2011, p. 208 e 209).

Para Frederico Pessoa, muito se tem escrito sobre o documentário, mas pouco sobre o papel da banda sonora na elaboração de seus argumentos ou narrativas. Após fazer um percurso histórico sobre diversos autores, como Lewis Jacobs (*The Documentary Tradition*, 1979), Erick Barnow (*Documentary: a history of the non-fiction film*, 1993) e Jean-Claude Bernardet (*Cineastas e Imagens do Povo*, 1985), ele observa que, embora existam reflexões sobre o papel do som no audiovisual, faltam análises de suas funções no cinema documentário que explorassem suas conexões com as imagens na constituição de sentido nos argumentos ou narrativas desse gênero (2011, p.17).

Na década de 1970, essa carência começou a ser superada, quando surgem pesquisas e publicações abordando o material sonoro cinematográfico numa tentativa de categorização e análise mais detalhada de suas funções, bem como de compreensão de suas relações com as imagens. Os trabalhos de David Bordwell, Kristin Thompson, entre outros, foram importantes investigações nesse aspecto. Recentemente, as pesquisas dos compositores e teóricos Michel Chion e Murray Schafer trouxeram à luz conceitos importantes para a compreensão do som no cinema documentário.

Michel Chion elaborou conceitos que são de crucial importância para a compreensão das interações entre sons e imagens no documentário, como o valor acrescentado, a síncrese e os três tipos de escuta: causal, semântica e reduzida. Esses conceitos serão apresentados ao longo da dissertação, mas por ora é importante frisarmos a ideia de valor acrescentado, sobre o qual já falamos anteriormente. Para Chion, o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem é tão grande que “dá a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre naturalmente daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem” (2011, p. 12). Ao som não é atribuído o mesmo “valor” que é conferido à imagem visual no que concerne a sua potencialidade narrativa. Trata-se, para o autor, de uma impressão injusta, “de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê” (2011, p. 12).

Ao falar sobre procedimentos de análise da paisagem sonora, compreendida como “qualquer campo de estudo acústico”, Murray Schafer propõe “descobrir os aspectos significativos da paisagem sonora, aqueles sons que são importantes por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância” (2001, p. 25). Aos principais temas da paisagem sonora (sons fundamentais, sinais e marcas sonoras), Schafer acrescenta os sons arquetípicos, “aqueles misteriosos sons antigos, não raro imbuídos de oportuno simbolismo, que herdamos da alta Antiguidade ou da Pré-História” (2001, p. 26). O autor ressalta que mesmo os sons fundamentais, que são os sons criados por sua geografia e clima (água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais), podem encerrar um significado arquetípico, ou seja, “podem ter-se imprimido tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento” (2001, p. 26).

1.1 Das sonorizações ao projeto fílmico sonoro

Os vestígios do processo de concretização do formato sonoro no cinema documental indicam que houve, tal como no domínio ficcional, uma diversidade e irregularidade nas práticas de sonorização fílmica, que sugerem uma complexidade em torno da questão do som na produção documental das primeiras décadas do século XX. O pesquisador Renan Paiva Chaves elenca diversos documentos que revelam inquietações específicas com o som no domínio documental já nas décadas de 1910 e 1920:

A famosa antologia de acompanhamento musical *Sam Fox moving picture music* de John Stepan Zamecnik (1913), por exemplo, dedica toda uma seção de partituras, “Weekly (Pathé, Gaumont etc.)”, aos cinejornais (...). Samuel “Roxy” Rothapel, importante empresário e produtor do setor de teatros de exibição norte-americano, no artigo “Dramatizing music for the pictures” de 1914, também revela a especial atenção dada às músicas que acompanham os cinejornais (...). No capítulo “The editing of the newsreel” da *Encyclopedia of music for pictures* de 1925, outra importante antologia do começo do século, o autor, Ernő Rapée, escreve sobre as especificidades dos cinejornais, do intrincado processo de acompanhá-los, de acompanhamentos musicais apropriados, dos melhores caminhos a se tomar quando há uma sequência, por exemplo, de batalha, de caráter diplomático e político ou ainda quando se mostra um presidente. No manual de acompanhamento *Musical presentation of motion pictures* (1921), o autor, George Beynon, (...) critica algumas maneiras que julga como equivocadas de se acompanhar um cinejornal, apontando as melhores soluções a se tomar (CHAVES, 2015, pp.19 e 20).

Sendo assim, podemos dizer que o cinema documental nunca foi mudo: as práticas de sonorização o acompanharam ao longo do período silencioso. De acordo com James Deaville, quando o cinema documental se torna sonoro, no final da década de 1920 e nos primeiros anos da década de 1930, surgem majoritariamente três principais tipos de produção, que privilegiavam mais o exibicionismo sonoro do que a edição: entrevistas e discurso de famosos, os *talking*; *soundscapes* (demolições, aglomerações, esportes, eventos) e apresentações musicais (DEAVILLE, 2015, p. 46-52).

Entretanto, Renan Chaves considera o surgimento do documentário sonoro relacionado a duas concepções. A primeira, em função do formato de distribuição das obras: “tanto a parte sonora quanto a visual serem distribuídas como um único produto é um dado relevante a se considerar quando pensamos o filme como unidade sonoro-visual, fechada e una” (CHAVES, 2015, p.21). A sincronização entre som e imagem se torna possível com o Vitafone, um aprimoramento da ideia de conexão entre discos, para a reprodução do som, e os projetores para as imagens. O Vitafone foi apresentado ao público em 1926, sincronizando som e imagem em oito filmes curtos cujo tema eram trechos de óperas e concertos, e um filme, *Don Juan*, que teve pouco impacto porque o acompanhamento musical do filme trouxe pouca novidade em relação à solução anterior, uma orquestra ao vivo.

A segunda concepção está ligada ao desenvolvimento da dimensão autoral da composição, captação e edição do som fílmico, que começaria a se estabelecer no domínio documental no final dos anos 1920.

Filmes representativos da história do documentário, como *Nanook of the North* (1922) e *Moana* (1925) de Robert Flaherty, por exemplo, ainda não eram concebidos nem montados como obra sonoro-visual. (...). Enfim, o que aqui considero como dimensão autoral dos aspectos sonoros do filme no domínio documental começa a se figurar, de forma representativa, em obras como *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927) de Walther Ruttmann e *O homem com a câmera* (1929) de Dziga Vertov. Apesar de que as exhibições desses filmes estiveram condicionadas a diferentes sonorizações (ou à não sonorização) de cada sala de exibição, ambos os filmes contaram com preocupação e planejamento efetivo de suas respectivas partes sonoras (CHAVES, 2015, p.23).

Berlim: sinfonia de uma metrópole teve uma partitura minuciosa de Edmund Meisel, que trabalhou em conjunto com Walter Ruttmann em seu processo de produção. Já Dziga Vertov escreveu instruções detalhadas para os sons de *O homem com a câmera*, com divisões de planos, sequências e partes. O autor cita também o filme *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavalcanti, com música composta por Yves de la Casinière.

Frederico Pessoa acrescenta outros documentários a essa lista de filmes que tiveram sua banda sonora composta sob encomenda para execução durante a exibição em teatros e salas de projeção: *Regen* (1929), de Joris Ivens, e *Melodie der Welt* (1929), dirigido por Walter Ruttmann. De acordo com Pessoa, o primeiro registro de produção documental sonora data de 1927, mas era ainda um *newsreel*, e não de um documentário como o conhecemos hoje. Trata-se de uma entrevista com Charles Lindbergh gravada pela Fox Movietone News, que utilizou o sistema movietone de gravação do som na película como sinal de luz. O *newsreel* noticiou a partida de Lindbergh de Paris, onde ouvimos a voz do presidente americano Calvin Coolidge homenageando Lindbergh em seu retorno para a América (PESSOA, 2011, p.23).

Melodie der Welt (*Melodia do Mundo*, 1929), com trilha musical composta por Wolfgang Zeller, *Entusiasmo* (1930), de Dziga Vertov, com Pjotr Shtro no som, apresentando um uso criativo dos ruídos, e música composta por Nikolai Timofeev, e *Philips radio* (1931), de Joris Ivens, apresentam um investimento significativo na concepção e execução da banda sonora e foram produzidos num momento em que o som óptico começa a se consolidar nos processos de distribuição fílmica, sendo, portanto, marcos representativos dos primeiros anos do formato sonoro.

1.2 O som direto entre a sincronia e a assincronia

Dentre as inovações e os desafios técnicos que surgiram no momento da mudança do cinema para o sonoro, a sincronia era a questão crítica que movia o avanço tecnológico em torno do som, especialmente a sincronia da fala humana, o que trouxe importância para o diálogo no filme de ficção. No documentário, entretanto, o som direto sincrônico não era algo prioritário para o chamado documentário clássico. Bill Nichols lembra que “durante toda a década de 1930 e além, o comentário, em sua miríade de formas, seria a marca definidora do documentário” (NICHOLS, 2015, p.18). Para além da década 1930, o comentário continuou preponderante no chamado documentário *mainstream*.

Os primeiros filmes documentais a utilizarem o som direto aparecem no início da década de 1930 e apresentavam uma perspectiva ora realista, ora formalista. Dentre outros, podemos citar *Industrial Britain* (1931) de Robert Flaherty, Arthur Elton e Basil

Wright, *Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright, *Coal Face* (1935) de Alberto Cavalcanti e *Night Mail* (1936) de Basil Wright e Harry Watt.

Apesar do discurso contrário ao uso dos diálogos sincronizados, John Grierson, diretor do *General Post Office Film Unit*, instituição responsável pela realização desses filmes, se serviu da nova tecnologia para consagrar o projeto documental britânico. Grierson defendia o que ele chamava de uso criativo do som: “O filme documentário fará um trabalho pioneiro no cinema se ele emancipar o microfone do estúdio e demonstrar nas mesas de corte e regravação quantos usos dramáticos a mais podem ser feitos com o som do que os estúdios fazem” (GRIERSON, 1971, p. 162). Essa ideia de uso criativo do som reverberava a proposição dos cineastas formalistas russos, conforme a conhecida declaração sobre o futuro do cinema sonoro, de 1928, assinada por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, na qual eles se opuseram ao uso mimético do som no cinema ficcional: “O primeiro trabalho experimental com o som deve ter como direção a linha de sua distinta não-sincronização com as imagens visuais” (Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, 1990, p. 218).

O pesquisador Fernando Weller defende que a rejeição do sincronismo nesse movimento cinematográfico é uma reação à artificialidade do recurso empregado no cinema ficcional feito nos estúdios e não uma renúncia absoluta ao emprego de técnicas que favoreçam o naturalismo no documentário. O pesquisador analisou dois filmes da chamada escola britânica, *Night Mail* (1936), de Basil Wright e Harry Watt, com o crédito de “direção de som” para Alberto Cavalcanti, e *Housing Problems* (1934), de Edgar Anstey e Arthur Elton, e concluiu que a tecnologia do som sincrônico, apesar das formulações reativas ao seu emprego no documentário clássico, é um elemento central para a legitimação do filme como meio de acesso aos indivíduos.

Inovadores no emprego das técnicas do som, os filmes adotam abordagens diferentes no tratamento sonoro, embora persigam um objetivo comum que é o de conferir interioridade ao personagem do trabalhador britânico e de enfatizar o papel do indivíduo no trabalho coletivo. (...) O uso do som nos dois filmes é, majoritariamente, naturalista, especialmente no emprego da fala dos personagens. Há, obviamente, a presença importante (sobretudo em *Nigh Mail*) de sons extra diegéticos (narração e música), que são antinaturalistas por natureza. No entanto, quanto aos ruídos (som do trem, ambiência sonora) e às falas, estes se articulam com a imagem claramente em favor de uma unidade naturalista (WELLER, 2013, pp.331 e 332).

No que se refere à voz no documentário clássico, o uso da voz *over*, que acabou tornando-se sinônimo de voz de Deus, é analisado por Renan Paiva Chaves, que se

pergunta se essa voz *over* é mesmo sempre tão onipresente, onipotente e onisciente, tal como a “voz de Deus” e, analisando diversos filmes, chega à conclusão de que existem muitas exceções, sendo a voz de Deus na verdade um tipo específico de voz *over*, tendo existido no documentário clássico formas variadas de narração. Em suas análises, o autor faz um estudo não apenas semântico da voz, observando aspectos de timbre e recitação, de circunstância de tomada, de montagem, de meios e modos de produção, mas também um estudo das diversas possibilidades de relação da voz com a imagem, tentando ir além do entendimento dessa voz como determinadora das significações da imagem ou como articuladora fílmica.

Um caso interessante de se mencionar, por exemplo, é o do filme *The river*. Pare Lorentz, realizador do filme e responsável pela voz invisível, foi indicado em 1938 ao Pulitzer Prize na categoria poesia, pela narração poética composta para o filme, construída em versos, rimas e diversos recursos de linguagem, de forma semelhante ao que ocorre em *The plow that broke the plains*, do mesmo realizador. Em *Power and the land*, a narração, escrita pelo poeta Stephen Vincent Benet, também é poética e em certos trechos é cadenciada, construída em versos. Ela se coaduna à música fílmica em ritmo e melodia, construindo aquilo que Wolfe (1997, p. 154) chamou de *folk-verse commentary*, numa analogia, provavelmente, à *folk song* (CHAVES, 2015, p.43).

O documentário moderno dos anos 1960, por outro lado, tem como característica acentuada o sincronismo entre imagens e os sons do mundo, graças aos avanços tecnológicos, que tornaram possíveis uma câmera e um gravador portáteis e sincronizados. O cineasta, operando com uma equipe mínima, pôde tanto observar ou flagrar, quanto interferir, provocar ou inibir seus personagens do mundo histórico, de uma maneira que marcou o documentário tanto estilisticamente, quanto eticamente. Para Sílvio Da-Rin, esse avanço tecnológico fomentou uma concepção tecnicista que atribuía aos novos equipamentos o poder redentor de "captar a realidade":

Esta idealização dos poderes do novo instrumental técnico foi a pedra de toque de uma "estética do real", cujas manifestações mais exaltadas expressavam um objetivismo delirante e uma crença na verdade que se desprenderia dos eventos registrados com imagem e som em sincronismo. O som direto tornava-se então uma condição essencial, em certos casos o elemento determinante, o próprio vetor da filmagem (DA-RIN, 2004, p.73)

Entretanto, Da-Rin ressalva que o desenvolvimento tecnológico daquele período não se traduziu em um único método de filmagem, de modo que surgiram distintas tendências formais e estéticas no processo de apropriação e adaptação do novo

instrumental. Como já vimos, entre 1958 e 1960, diversos movimentos surgiram: *Candid Eye*, no Canadá; *Living Cinema*, nos EUA e *Cinema Verdade*, na França.

Renan Paiva Chaves pontua algumas diferenças principalmente entre o cinema direto e o cinema verdade. Para ele, as vozes do cinema direto distanciam-se da voz fabuladora do cinema verdade, que se reportam também ao mundo, mas são extremamente instigadas e flexionadas pela presença da câmera, a exemplo de *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch, onde a voz se torna o elemento fundamental do presente filmado pelo sujeito-da-câmera. O autor pondera que num segundo momento do cinema direto os diretores abrem mão do recuo em relação a seus personagens, de modo que a câmera fica mais próxima, mas isso não resulta necessariamente na mesma influencia e interferência que o diretor exerce no cinema verdade.

Num primeiro momento do cinema direto, do qual podemos citar *Primárias*, *Lonely boy*, *Happy mother's day*, *Crisis*, *The Beatles USA* e *Meet Marlon Brando* (1966), dos irmãos Maysles, os realizadores buscam filmar, sobretudo, pessoas famosas ou pessoas em casos relevantes para a mídia em eventos e marcos significativos. Num segundo momento, do qual podemos citar, por exemplo, *Warrendale* (1967), de Allan King, *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, *Don't look back* (1967), de D. A. Pennebaker, e *Salesman* (1968), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Mitchell Zwerin, existe uma maior valorização de sujeitos e instituições em seus cotidianos (...). Nesses filmes existe uma flexibilização maior do grupo realizador em relação àquilo que ocorre diante à câmera. São filmes nos quais as câmeras estão próximas das pessoas, abertas para o cotidiano e o desenrolar mundano diminuído de interferência. A influência da câmera no porvir não se aproxima nem em termos éticos e nem estilísticos daquilo que notamos no cinema verdade (CHAVES, 2015, p.78)

Chaves nota que as vozes reflexivas, existenciais e filosóficas do cinema verdade se fazem presentes no cinema direto de outra forma. No cinema verdade, as pessoas filmadas são estimuladas a desenvolver a oralidade, em suas fabulações, enquanto no cinema direto estas vozes são captadas no transcorrer dos acontecimentos, cabendo ao diretor escolher, dentre as diversas situações, conversas e declarações, aquilo que melhor o ajude a construir seus personagens e desenvolver suas narrativas.

Aquilo que Bob Dylan, em *Don't look back*, fala em suas declarações, conversas e entrevistas, assim como Paul Brennan, em *Salesman*, em suas vendas e conversas com colegas de trabalho, mostra que o cinema direto, além de não tratar simplesmente de personalidades e de momentos únicos, é capaz de revelar as angústias, felicidades, dúvidas, formulações etc. dos sujeitos filmados (CHAVES, 2015, p.79).

Esses novos movimentos, que renovaram a estética do cinema documentário, se apoiaram na possibilidade de gravação do som sincrônico com uma tecnologia mais leve, móvel e acessível. Uma das inovações mais significativas concretizada pelo aparecimento do equipamento portátil foi apresentar alternativas à voz em *over*, um recurso narrativo que, apesar das exceções citadas pelo pesquisador Fernando Weller, acabou se transformando na marca expressiva da escola griersoniana. A interpretação criativa da realidade já não interessava mais, pois havia um imperativo de ouvir o registro do som da realidade: o som ambiente e o som da fala das pessoas que participavam dos filmes.

Na década de 1970, novas invenções permitiram um desenvolvimento ainda maior da tecnologia, com motores de velocidade constante para as câmeras, os motores de cristal de quartzo. O cabo de sincronismo entre a câmera e o gravador foi finalmente abolido, aumentando ainda mais a mobilidade para a câmera e o som. Como relata Clotilde Guimarães (2008), o gravador Nagra continuou ganhando aperfeiçoamentos⁵ e foi usado mundialmente na gravação de som sincrônico para cinema do começo da década de 1960 até o começo da década de 1990, quando surgiu a tecnologia digital de gravação de som cinematográfico e outros gravadores passaram a ser comercializados.

Na virada dos anos 1970 para os anos 1980, ocorreu a padronização do sistema *Dolby Sound* nas instâncias da produção e exibição cinematográficas. A pesquisadora Roberta Coutinho observa que essa padronização intensificou a força expressiva dos sons:

(...) o desenho do áudio, antes limitado pelo precário sistema monofônico (único canal de áudio para diálogos, música e ruídos), passou a ser composto por múltiplos canais, simulando assim a natureza estereofônica da nossa percepção auditiva, ou seja, aquela composta por dois ouvidos que captam sons emitidos em todas as direções e assim identificam sua origem e seus deslocamentos (COUTINHO, 2015, p.65).

A partir da década de 1990, com o desenvolvimento da tecnologia digital, o aspecto sonoro da experiência cinematográfica passou a ser ainda mais valorizado, pois a tecnologia digital do registro do som tornou mais complexo o sistema estereofônico do *Dolby Sound*, permitindo que cada vez mais componentes audíveis pudessem compor as sequências, além de ter criado mais recursos de manipulação do áudio na fase de pós-produção. Como pontua Roberta Coutinho, o ruído foi o elemento sonoro que mais se destacou nesta nova conformação que a banda sonora adquiriu no cinema contemporâneo.

⁵ Do Nagra IV, na década de 1960, seguiram-se as novas versões 4.2 e IV-S, na década de 1970.

1.3 O som ambiente como elemento da banda sonora

A banda sonora no cinema, seja ele documental ou ficcional, se compõe de diferentes elementos: a voz⁶, a música, o som ambiente, os ruídos e o silêncio. A música engloba desde as conhecidas canções até composições instrumentais ou mesmo ruídos organizados em uma composição musical. Neste projeto, interessa mais especificamente o som ambiente e os ruídos, mas o silêncio também se apresenta como um elemento importante no conjunto de filmes que vamos analisar.

Para Frederico Pessoa, os ruídos abrangem “todos os sons que não são a voz e não são composições musicais, podendo ser sons de nossa realidade, como os ruídos do tráfego, da chuva, pancadas, passos etc. e ruídos produzidos eletronicamente não organizados em forma musical, também denominados *sound effects*” (PESSOA, 2011, p.31). Para o autor, o silêncio tanto pode ser a completa ausência de sons quanto o silêncio ambiente, em que há ruídos-de-fundo presentes, mas nenhum que se destaque. Portanto, o que o autor chama de silêncio é, em parte, o que nós chamamos de som ambiente. Além disso, muito do que Frederico Pessoa considera ruído é, para nós, o que entendemos como som ambiente, pois nem sempre os sons da nossa realidade se apresentam como ruídos, que são sons indesejáveis.

Para Michel Chion, o som ambiente, que ele chama de sons-território, serve para marcar um lugar, um espaço particular, que nem sempre é identificado ou mostrado em cena, mas que faz parte da composição do ambiente, a exemplo dos “pássaros que cantam ou os sinos que dobram” (CHION, 2011, p.64). Da mesma forma, para Fernando Moraes da Costa, a ideia de som fundamental, que Murray Schafer descreve como sendo “os sons criados pela geografia e clima, como o som da água, do vento, planícies, montanhas e animais” (2001, p. 25), é próxima do que no cinema é considerado som ambiente: “o grupo de arquivos sonoros que servem de fundo a determinada cena, servindo, via de regra, para aumentar a impressão de realismo, já que estão sempre designados a serem fieis aos locais que a imagem descreve” (COSTA, 2010, p.97).

O que consideramos como som ambiente é mais do que esses “ruídos-de-fundo” do qual falam Pessoa e Costa. Como relata Leonardo Bortolin em relação ao desenho sonoro de *O som ao redor* (2012, Kleber Mendonça Filho), o som ambiente pode exercer funções que vão além do simples fato de preencher um fundo sonoro, “apresentando

⁶ Sobre o conceito de voz, ver o item 2.2 do segundo capítulo, na página 32.

sinais sonoros munidos de referências fundamentadas na psicoacústica” (BORTOLIN, 2016, p. 90).

O filme *O som ao redor* possui um trabalho de construção dos sons ambientes que demonstra uma arteficialidade. Como parte fundamental da narrativa fílmica, essa camada do desenho sonoro constrói a imagem sonora do processo de transformação da cidade, o som ambiente acaba por se tornar uma assinatura acústica. Os sons característicos de construções civis constantemente tomam parte da trilha, como marteladas, serras elétricas, bate-estaca etc. Tais informações sonoras indicam o sentido narrativo do filme, retratando quase que subliminarmente uma das temáticas levantadas para discussão (BORTOLIN, 2016, p. 91).

Analisando o design sonoro no longa metragem *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), de Fernando Meirelles, Débora Opolski também considera a função do som ambiente para além da localização geográfica e espacial da cena:

O objetivo da composição do ambiente, além da localização sonora geográfica e espacial, é criar uma independência para os sons possibilitando a utilização criativa de sons distintos de maneira simultânea. Yewdall diz que a mágica da composição do background ocorre quando pares de arquivos estéreos são sobrepostos, pois essa ação faz com que um novo arquivo seja criado (OPOLSKI, 2009, p. 31)

Como vimos logo no início do capítulo, Murray Schafer descreve os procedimentos que devem ser tomados no estudo de uma paisagem sonora. Em primeiro lugar, o analista deve descobrir “os seus aspectos significativos, os sons que se destacam por sua individualidade, quantidade ou preponderância”. Em seguida, ele deve “categorizar os principais temas da paisagem sonora, distinguindo entre os chamados sons fundamentais, sinais e marcas sonoras” (SCHAFER, 2001, p.26). Os sinais seriam os sons que se destacam, em volume e espaço superiores para serem percebidos.

Neste sentido, determinados sons do ambiente que se destacam naturalmente ou são destacados no conjunto da edição podem se apresentar como sinais, e nem por isso deixam de ser som ambiente. No máximo, podem vir a ser efeitos sonoros, desde que ocorra uma construção artificial com base num determinado som ambiente. Como notou Leonardo Bortolin, tais elementos sonoros chamam a atenção do espectador pela recorrência durante a narrativa, pela qualidade enquanto objetos sonoros e pela intensidade realçadas pelo desenho de som. “São os *sinais* sonoros que afirmamos serem de caráter mais funcionais à dramaticidade do filme” (2016, p. 94).

Nos documentários que vamos analisar, para que o som ambiente venha a exercer uma função narrativa, existe um cuidado desde a captação. Débora Opolski explica em termos técnicos como se dá essa captação para que o processo criativo do desenho sonoro seja possível. No trecho a seguir, o que ela chama de BG é o background, terminologia específica do cinema ficcional, que é composto por “arquivos de ambiente”, ou seja, pelos sons do ambiente:

No caso do BG, os arquivos de sons utilizados são, em sua grande maioria, constituídos por apenas um tipo de som constante. A utilização de um arquivo de ambiente que contenha mar e pássaros juntos, por exemplo, fica limitada em relação a possibilidades de edição, equalização e mixagem, devido à amplitude de frequências distintas dos dois sons, e a obrigatoriedade da presença constante de sons de mar com o canto dos pássaros. De outra forma, se tivermos dois arquivos separados, a possibilidade de controle aumenta significativamente, pois caso a câmera filme o mar, podemos ter um leve acréscimo deste som; caso filme o céu, ou árvores próximas da praia, podemos aumentar o som dos pássaros, e dessa forma, caracterizar a cena de forma mais clara (OPOLSKI, 2009, p. 32).

Desta forma, os sons mais significativos de um lugar, de uma atividade ou de uma manifestação cultural representados em um documentário podem ser enfatizados no desenho sonoro, de tal modo que o som ambiente passa a revelar distintas informações, valores emocionais e sensoriais, colocando essa camada do desenho sonoro como importante fonte de significados e sentimentos. Os documentários passam a ser interpretados a partir da escuta do som ambiente e dos ruídos, altamente concebidos segundo uma direção narrativa, ao ponto de, em alguns casos, abrirem mão dos diálogos ou prescindirem de seus excessos ou redundâncias.

CAPÍTULO II: O SOM NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

No Brasil, antes de falarmos sobre as primeiras experiências de sonorização e os primeiros filmes documentais a utilizarem o som sincronizado, é importante recuperarmos um pouco o surgimento do nosso cinema, em especial o documentário. Cineastas como os irmãos Afonso e Paschoal Segreto, Silvino dos Santos, major Luís Thomaz Reis, entre outros, foram os responsáveis pelas primeiras imagens documentais do cinema brasileiro. O pesquisador Gustavo Gonçalves relata que Afonso Segreto realizou a primeira imagem do cinema brasileiro, filmando *Uma vista da Baía de Guanabara* em 1898, no Rio de Janeiro, a bordo do navio “Brésil”, que retornava de Paris. “Essas tomadas documentais eram conhecidas como ‘tomadas de vista’ e prevaleceram até o ano de 1908” (GONÇALVES, 2006, p.02).

Mas nem todos os registros documentais desse período eram apenas filmagens de paisagens. No Brasil, os filmes cantantes representam um primeiro momento na produção cinematográfica nacional no qual o som (neste caso, a música cantada de trás da tela), em suas relações com a imagem, foi fundamental para o sucesso dos filmes. A definição clara das funções constituiu um modelo mais consistente de produção, com cerca de 120 cantantes no período conhecido como bela época, dos quais cerca de 80 são produções nacionais. Embora, como afirma Fernando Morais da Costa, a maior parte da produção seja ficcional, há registros de documentários produzidos nesse período dos cantantes, que também supõem acompanhamento musical, a exemplo do documentário *Carnaval na Avenida Central* (1906). Fernando Morais da Costa comenta que de 1908 em diante a produção de filmes análogos a esse se intensifica.

O carnaval daquele ano é documentado por várias das produtoras do Rio de Janeiro. Auler produz *O curso das carruagens* e *O curso de 19 de fevereiro* [ambos de 1908]. Labanca e Leal filmam *O curso de Botafogo*. Marc Ferrez lança filme homônimo. Há ainda o *Préstito do Clube dos Democráticos*. No ano seguinte [1909], Labanca e Leal lançam *Aspectos populares do Rio* (...) (COSTA, 2006, p. 76).

Fernando Morais da Costa destaca um outro ponto importante quanto ao momento no qual se insere a produção dos cantantes: o surgimento, dentre diversas influências na capital do país, dos signos sobre os quais, bem mais tarde, é possível discutir a formação

de uma procurada identidade nacional. Essa é uma questão importante, pois os documentários também vão abordar símbolos nacionais.

Aquele é um momento, no Rio de Janeiro, anterior à maior dessas demarcações, o processo de legitimação do samba, que ainda não nascera, e que deixaria, na década de 1930, a clandestinidade rumo aos salões do Estado Novo, aos estúdios da Rádio Nacional, servindo de ferramenta a um processo de hegemonização cultural do país. Na primeira década do século, ainda há no Rio de Janeiro uma pluralidade de ritmos, e os que tendem a se sobressair vão começando a moldar o imaginário carioca. O cinema, naquele momento, também caminhava para certas definições de padrões de produção e de temas que, apesar da interrupção abrupta, deixarão raízes (COSTA, 2006, p.71).

Divulgando as ações oficiais de integração nacional, os filmes etnográficos levaram aos cinemas imagens de um país de dimensões continentais e desconhecido, construindo uma representação do índio como "selvagem", "pacificado" e "integrado/civilizado" (TACCA, 1998). Neste contexto se insere a Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, conhecida como Comissão Rondon, que realizou uma série de filmes com registros oriundos das suas expedições, a exemplo do *Rituais e Festas Bororo*, de 1917, um dos primeiros filmes antropológicos do mundo, analisado pela crítica cinematográfica como uma das primeiras realizações de sucesso na montagem cinematográfica do cinema brasileiro. Os filmes contavam quase sempre com direção do major Luiz Thomaz Reis, que operava a câmera, revelava e montava as películas.

Esses primeiros filmes do cinema brasileiro, financiados pelo estado, por empresários e coronéis fazendeiros, estavam sob a supervisão da classe retentora do poder político e econômico, mas tiveram seu valor histórico. Alguns filmes chegaram a ser sucesso de público. O pesquisador Fernando Moraes da Costa relata que o ano de 1912, a partir do qual a Comissão Rondon começou a documentar as populações indígenas, foi justamente o ano tido como o da mais grave ausência de produção ficcional, no Rio de Janeiro. O pesquisador ressalta que, embora as imagens registradas na expedição comandada por Rondon sejam bem conhecidas, pouco se comenta sobre as gravações de som que ocorreram junto com as filmagens.

O técnico de gravação era o jovem Roquette Pinto. Mesmo as fotos tiradas por Roquette Pinto são comentadas, mas não os sons. Operava um curioso gravador portátil, mais uma patente de Edison, chamado Dictaphone, que gravava em cilindros de cera. As gravações dos cantos dos índios Nhambiquara e Parecis foram mais tarde ouvidas e transcritas por Villa Lobos, as partituras dedicadas ao técnico de gravação. Trata-se de um uso pioneiro do gravador

portátil, bem como de gravação de som em locação, se se pode dizer assim”.
(COSTA, 2006, p.72)

Além de fazer o registro das expedições, o cinema de propaganda também assumiu a função de revelar as belezas naturais do Brasil para um público estrangeiro interessado em suas imagens exóticas, a exemplo da produção do português Silvino Santos no Estado do Amazonas, que vivia a fase próspera de exportação de borracha para o mercado mundial. Silvino Santos realizou uma vasta e importante obra sobre os diversos aspectos da Amazônia, dos seus povos à natureza, sendo o filme *No País das Amazonas*, de 1922, seu trabalho mais importante. Com o passar dos anos, os filmes de S. Santos aprofundam um olhar sobre a região amazônica, “superando os limites dos filmes de propaganda para constituírem-se em importantes registros antropológicos da região” (GONÇALVES, 2006, p.03). Segundo COSTA e LOBO, que realizaram extensa pesquisa sobre a obra e a vida de Silvino Santos,

A produção cinematográfica de Silvino Santos é um longo e completo mosaico da vida amazonense e amazônica. Realizou nove longas-metragens, quatro deles localizados; 57 documentários de média e curta-metragem, quase todos exibidos comercialmente. Produziu uma série de 26 filmes “domésticos” que retratam a família Araújo, em Manaus e Portugal (COSTA e LOBO, 1987, p.07).

Dentre os clássicos do período mudo, o filme *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* longa-metragem dirigido, em 1929, por Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny, retrata um dia na cidade de São Paulo e sua crescente urbanização. Embora inspirado em *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole* (1927), esse documentário apresenta pouca sinfonia, tendo em vista seu ritmo arrastado e excessivos intertítulos, aproximando-se mais dos documentários institucionais realizados no período. Se a sinfonia alemã é um filme de ritmo, com uma narrativa criada essencialmente através de elementos de montagem entre planos visuais e sonoros, *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* é uma obra com narrativa essencialmente retórica, de ponto de vista burguês, conservador e ufanista.

Barro Humano (Adhemar Gonzaga, 1929) é um dos primeiros filmes brasileiros a ter composta para si uma banda sonora específica para acompanhar a exibição. A partitura para orquestra ficaria a cargo do maestro Alberto Rossi Lazzoli e continha, segundo Lécio Augusto Ramos, indicações precisas por parte de Gonzaga sobre a ambientação a ser sugerida (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 547).

Em 1936, o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) é criado pelo governo federal a partir de uma proposta do antropólogo Edgar Roquette-Pinto para Gustavo

Capanema, então ministro da educação e saúde. O INCE tinha como objetivo mostrar uma imagem positivista do Brasil, buscando democratizar o conhecimento partindo das classes intelectualizadas para as desfavorecidas.

Por 30 anos, de 1936 a 1964, a realização de documentários do INCE ficou a cargo de Humberto Mauro, cineasta que no início da década de 1930 já possuía uma filmografia considerável (RAMOS, 2004, p.158). Ele realizou 354 filmes educativos curtos no período e, apesar da natureza oficial e didática do material produzido, conseguiu imprimir uma estética pessoal à maioria de seus trabalhos, além de tornar o INCE num fértil centro de produção de curtas e médias-metragens. São produzidas séries de documentários rurais, de fauna e flora, de instituições e de cerimônias oficiais, mas predominam os filmes científicos. Podemos sentir a postura autoral de Mauro na série de documentários *Brasilianas*, com sete filmes de curta-metragem, que registram canções tradicionais do folclore brasileiro, dentre eles *Aboios e Cantigas (1954)* e *Manhã na Roça: o carro de bois (1956)*. A preocupação com as tradições e costumes de um Brasil rural em desaparecimento possui um tom melancólico, no qual o testemunho das canções ocupa um lugar central.

É interessante notar que em *Carro de Bois*, produzido dezoito anos depois, em 1974, Mauro retorna ao tema, mas existe, entre as duas realizações, uma evolução formal. Em *Manhã na Roça: o carro de bois*, ainda predomina a voz classificatória que dissecava o carro de boi: suas partes são expostas e nomeadas, lembrando a metodologia científicista que os documentários do Ince usavam para fazer asserções. No *Carro de bois* de 1974, a dimensão classificatória/educativa desaparece, e o lirismo saudosista ganha mais espaço, fazendo uso da metáfora do ruído das rodas do carro como um canto lamentoso pelo abandono das tradições rurais.

No final de década de 1950 e início da década de 1960, o documentário brasileiro passou por transformações, com inovações no tema e na linguagem. Para a pesquisadora Clara Leonel Ramos, do ponto de vista técnico, essas inovações ainda passavam ao largo das influências do cinema direto e do cinema verdade (2007, p.20), mas o fato desses filmes saírem dos estúdios e se voltarem para as ruas de alguma forma abrem caminho para esses novos movimentos cinematográficos, sobre os quais falaremos adiante.

Arraial do Cabo (1959), de Paulo César Saraceni, e *Aruanda (1960)*, de Linduarte Noronha, foram referenciais para cineastas e documentaristas brasileiros, que viram nos dois trabalhos um ponto de partida para a definição do que seria um estilo nacional de cinema. Os documentários traziam uma nova temática e uma nova abordagem em relação

à representação do povo e da natureza nordestina. *Arraial do Cabo* retrata uma colônia de pescadores em Cabo Frio, no Rio de Janeiro, e *Aruanda* aborda a Festa do Rosário em Serra Talhada, na Paraíba. A câmera na mão de Saraceni e a fotografia estourada de *Aruanda*, representando cruamente a luminosidade do sertão, surgiam como novas propostas estéticas para o cinema brasileiro. Esses documentários traziam o homem como tema, na tentativa de buscar a identidade cultural brasileira em sua diversidade, revelando o homem da rua, da praia, do sertão, suas diversas maneiras de falar, de pensar, de andar, de se vestir.

A conjuntura política do Brasil no período motiva a realização de filmes que voltam o olhar para o interior do país, valorizando questões regionais, com temas voltados às manifestações da cultura, economia e religiosidade popular. “O documentário se fortalece como gênero influenciado pela linguagem do cinema verdade/direto, distanciando-se da abordagem educativa-cientificista” (GONÇALVES, 2006, p.04).

2.1 - Do som pós-sincronizado ao som sincrônico

Entre as décadas de 1950 e 1960, a indústria cinematográfica desenvolve os primeiros equipamentos mais leves de gravação de som e de captação de imagem, que permitiram as filmagens em externas com gravação de som direto, dando fim aos impedimentos relacionados à falta de mobilidade de câmeras e gravadores. Silvio Da-Rin defende que esta evolução tecnológica estava relacionada com o desenvolvimento de novas técnicas e novos métodos de filmagem, que se refletiram com força no campo do documentário.

Reflexos, desde logo, junto à plateia, que começava a se habituar à imagem do telejornalismo e do cinejornalismo - uma imagem tremida, mal iluminada, pouco definida, editada com cortes bruscos e um som impuro, tudo contendo uma marca de "autenticidade" que contradizia o formalismo e a estilização característicos do documentário clássico. O "grupo sincrônico cinematográfico leve" possibilitou uma inédita agilidade à filmagem, estimulando métodos de trabalho baseados na improvisação e na espontaneidade. Ao mesmo tempo, fomentou uma concepção tecnicista que atribuía aos novos equipamentos o poder redentor de "captar a realidade" (DA-RIN, 2004, p.70).

O pesquisador Fernando Morais da Costa registra a influência do rádio sobre a busca por equipamentos mais leves. Ele relata que as rádios suíças, por conta da mesma necessidade que as emissoras de televisão tinham de sair com gravadores portáteis para

reportagens, formaram a primeira clientela da firma de Stefan Kudelski, o polonês radicado na Suíça que criou os gravadores Nagra.

O gravador de Kudelski venceria a briga pela gravação portátil de som direto para cinema na passagem para os anos 60 e se manteria como referência no mercado, pelo mundo afora, por 30 anos. A firma de Kudelski, fundada em 1951, venderia os primeiros Nagras para as rádios suíças no ano seguinte. Em 1957, a terceira versão do gravador, o Nagra III, estava pronta para comercialização. A precisão da velocidade de gravação havia sido melhorada, o processo de alimentação por baterias tornado mais simples, e a modulação dos picos de som mais acurada. A empresa, até então pequena, com dezessete empregados, cresceria a passos largos para dar conta do pedido de 240 gravadores no ano de 1958. Na sequência, a RAI adotaria o Nagra para a cobertura das Olimpíadas de Roma, a serem realizadas em 1960. Redes como a ABC, a CBS, e a BBC seguiriam o mesmo caminho. O Nagra III já possuía adaptação que permitia o sincronismo entre as velocidades do gravador e das câmeras: o Piloton, sistema de cabeamento que unificava a velocidade dos motores dos dois aparelhos. (...). Mais tarde, a quarta geração de gravadores de Kudelski, os Nagra IV, e em seguida o Nagra 4.2 e o Nagra IV-S, tomaria conta do mercado, até a década de 1990, quando se concretizariam a passagem da gravação analógica para digital (COSTA, 2006, p. 138 e 139).

Sílvio Da-Rin expõe o percurso de desenvolvimento tecnológico do processo de gravação em externas com som e imagem em sincronia. Tal busca começou no fim da década de 1940, com as primeiras pesquisas de gravadores magnéticos portáteis, avançou com a substituição do suporte ótico de gravação de som, impresso diretamente na película, pelo magnético, gravado separado, em 1953, e se aprimorou com o lançamento de câmeras portáteis e mais silenciosas, em 1958, aliado à chegada dos gravadores portáteis que permitiam sincronismo com a câmera, em 1959.

Fernando Morais de Costa lembra que uma das primeiras tentativas de entrevista gravada em som direto, em locação, seria encontrada em *Housing problems*, dirigido por Edgar Anstey, em 1935, da escola inglesa de John Grierson. O autor cita também o cineasta Dziga Vertov, que em 1934 conseguiu sincronizar trechos de entrevistas em *Três cânticos para Lênin*, considerado uma experiência inicial de Vertov com o som (COSTA, 2006, p.137). No Brasil, o filme *O jovem tataravô* (1936), de Luiz de Barros, apresenta a primeira experiência de gravação de som direto em externas, viabilizada através do gravador Akeley Recorder, recém-importado pela produtora Cinédia. Neste filme, as invenções do século XX se apresentam como um tema perpassante, há um deslumbramento com as ondas do rádio e a sua possibilidade de trazer o mundo para dentro das casas.

Para Sílvio Da-Rin, o som direto e as inovações técnicas correlatas contribuíram para transformar profundamente o panorama do documentário. Ele relata que diferentes

tendências formais e estéticas se constituíram no movimento de apropriação e adaptação do instrumental emergente.

No uso corrente, o termo cinema direto acabaria por recobrir propostas diversas, que ao surgirem, entre 1958 e 1960, inicialmente receberam denominações sugestivas de suas particularidades locais: no Canadá, candid eye para o grupo anglófono do National Film Board; cinéma spontané e cinéma vécu para o grupo francófono; living camera para os jornalistas norte-americanos que se reuniram na Drew Associates; cinéma-vérité para os franceses Jean Rouch e Edgar Morin (DA-RIN, 2004, p.73).

Da-Rin lembra que o cinema direto de Robert Drew e Richard Leacock leva ao extremo, em suas cine-reportagens, a sincronia do som direto com a imagem, negando qualquer acréscimo ao som captado em locação. Para Sílvio Da-Rin, como já vimos no capítulo anterior, o deslumbre tecnológico do som direto leva a um ideal estético que vislumbrava a possibilidade de não-interferência na filmagem.

Entretanto, a pesquisadora Stella Bruzzi chama a atenção para o paradoxo do cinema direto, que reside na busca dos cineastas por uma ação imprevisível, ao mesmo tempo em que, movidos pela necessidade de construir uma narrativa, desenvolveram formas de impor o fechamento dessa mesma ação⁷. Como exemplo dessa tendência do cinema direto de fornecer coerência e lógica ao material potencialmente indeterminado, ela cita *Salesman (1969)*, de Albert e David Maysles. Esse documentário foi construído de modo a apresentar não somente um final claro, como também uma curva dramática. Sendo assim, diferentemente dos filmes do cinema direto, Bruzzi apresenta o que ela chama de documentários de jornada como modos de produção documental que desafiam essas noções de certeza, previsibilidade e transparência. Nas palavras da autora, “ao assumir a forma de jornadas reais, os filmes demonstram como a base para qualquer documentário é o acaso ou a noção de não saber o que, ao longo de um filme, os cineastas vão descobrir” (BRUZZI, 2006, p.82, tradução nossa)⁸.

Embora Jean Rouch já cedesse voz aos personagens de seus documentários etnográficos mesmo sem a tecnologia dos gravadores portáteis (*Jaguar* foi lançado em 1968, mas começou a ser gravado em 1954; *Moi, um noir, 1958*), através do uso do relato

⁷ Para fundamentar seu argumento, Bruzzi se serve do paralelo que Bill Nichols faz entre os documentários de cinema direto e o estilo clássico de Hollywood, no que se refere à transparência, ou seja, o disfarce do aparelho cinematográfico, e acrescenta que ambos os modos também demonstram um desejo de certeza ou o desejo de fechamento narrativo.

⁸“(…) by taking the form of actual journeys, the films demonstrate how the foundation for any documentar is chance or the notion of not knowing what, during the course of making a film, the filmmakers are going to discover”. (BRUZZI, 2006, p.82)

retrospectivo como uma das formas de promover sua antropologia partilhada, foi em *Crônica de um Verão*, de 1961, dirigido com Edgar Morin, que o antropólogo cineasta teve sua primeira experiência com gravação de som direto. Marcius Freire cita a importância da presença no filme das vozes de camponeses, artesãos e operários (FREIRE, 2004, p. 23-26). A voz no documentário começou a deixar de ser reelaborada por um narrador. O filme de Rouch apresenta uma multiplicidade de vozes, o que não ocorre no cinema direto, também chamado de observacional, onde a exclusividade é do som direto. Para Silvio Da-Rin, em *Crônica de um Verão*, o som direto integralmente assumido engendrou consequências inteiramente distintas daquelas verificadas no modo observacional.

É a palavra que predomina, através da conjugação de diferentes estratégias: monólogos, diálogos, entrevistas dos realizadores com os “atores sociais”, entrevistas destes entre si, discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante da câmera (DA-RIN, 2004, pp.112 e 113).

No Brasil, os filmes *Rastros na selva*, de 1961, e *Und der Amazonas schweigt*, de 1963, realizados pelo alemão Franz Eichhorn, em coprodução com a produtora Atlântida, são exemplos dos primeiros filmes realizados no Brasil com o gravador Nagra (COSTA, 2006, p.141). O cineasta Joaquim Pedro de Andrade foi o primeiro brasileiro a ter contato com a tecnologia e os conceitos do cinema direto.

Joaquim Pedro de Andrade estudou, no começo de ano de 1961, sete meses no IDHEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos), na França, onde teve oportunidade de fazer um estágio em direção de ator e aulas de filmologia na Sorbonne, bem como um estágio na Cinemateca Francesa, onde frequentou sessões de filmes. De acordo com Clotilde Guimarães, foi nessa estadia na França que ele teve a oportunidade de conhecer Jean Rouch e o Cinema Verdade, quando assistiu no Museu do Homem, em Paris, o filme *Arraial do Cabo* (1959).

Guimarães acrescenta que depois de realizar a montagem e edição de som do filme *Couro de Gato*, um curta-metragem de ficção que realizou em 1960 no Rio de Janeiro, Joaquim Pedro de Andrade conseguiu com a Fundação Rockefeller outra bolsa para estudar cinema durante oito meses na *Slade School of Fine Arts*, em Londres e depois de concluído o curso, conseguiu mais seis meses de estágio com os irmãos Albert e David Maysles, em Nova Iorque, ao final do qual ainda conseguiu a doação de uma câmera Arriflex e de um gravador Nagra III para o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional (GUIMARAES, 2008, p. 39, 40, 44 e 46). Quando chegou dos Estados Unidos, em julho de 1962, foi convidado por Luiz Carlos Barreto e Armando Nogueira para dirigir o documentário *Garrincha, Alegria do Povo* (1963).

Embora muitos pesquisadores coloquem a realização desse filme como uma tentativa parcialmente frustrada, devido à não sustentação do sincronismo entre a câmera e o gravador, a pesquisadora Clotilde Guimarães, em entrevista com o fotógrafo do filme, Mário Carneiro, traz a revelação de que embora houvesse sim uma certa frustração inicial do diretor por não ter condições de fazer som direto, eles chegaram à conclusão de que o som direto para o Garrincha não era algo tão relevante, já que “jogador de futebol fala pouco, xinga muito” (CARNEIRO, apud GUIMARÃES, 2008, p.44). Eduardo Escorel, responsável pela captação de som, lembra que somente no último dia de filmagem foi possível gravar sons no Maracanã, na decisão do campeonato carioca de 1962 (ESCOREL, 2004, p.67). Fernando Morais da Costa cita alguns pontos relevantes no tratamento sonoro do filme:

(...) destaca-se uma edição de som baseada no contraste entre música ou sons ambientes em primeiro plano e pausas subsequentes, sejam estas pausas sons mais sutis ou mesmo momentos de silêncio. Desde os créditos, o contraste na montagem de Nello Melli está presente, no corte de *Brasil Glorioso*, samba da Portela, sobre as cartelas, para a percussão leve sobre as primeiras fotos de Garrincha (COSTA, 2006, p.142).

Os momentos de silêncio no filme são destacados principalmente pela mudança abrupta entre o som da torcida acompanhando o jogo no estádio e fotos que, mostradas em silêncio, perpassam de forma mais lenta os detalhes dos dribles de Garrincha. Michel Chion afirma que o som, diferentemente da imagem, pressupõe logo movimento (CHION, 2011, p.16) e defende que o uso do silêncio é um método percebido apenas com o advento da sonorização, já que no cinema mudo, tudo sugeria, ao contrário, ruídos.

Ao final do filme, a chegada de diversos torcedores à estação de trem é filmada e sincronizada ao som de *O Império desce*, interpretada pela Império Serrano, demonstrando uma “densidade sonora” pouco vista nas demais tomadas da película (COSTA, 2006, p.143). O filme sobre Garrincha, mesmo sendo um dos pioneiros da utilização do som direto e das câmeras e gravadores portáteis, ainda apresenta em sua maioria som e imagens separados e vasta utilização do silêncio e ruídos. O mesmo aconteceu com outros filmes dessa época de experimentação das novas tecnologias.

Entre dezembro de 1962 e fevereiro de 1963, o documentarista sueco Arne Sucksdorff ministrou no Rio de Janeiro um curso de atualização em cinema que teve como principal objetivo mostrar aos cineastas e técnicos brasileiros os equipamentos que modernizavam a produção cinematográfica na Europa e nos EUA. O curso foi organizado pelo Itamaraty, graças ao apoio do pai de Joaquim Pedro de Andrade, Rodrigo Mello Franco de Andrade, fundador e dirigente do IPHAN, que encaminhou um pedido à UNESCO, através de seu embaixador, Paulo Carneiro, para que a doação de uma mesa de montagem Steinbeck, complementando os equipamentos doados ao IPHAN anteriormente, fosse feita através da UNESCO e sob a condição de que o Itamaraty organizasse o referido curso (GUIMARÃES, 2008, p.46).

Dentre 230 candidatos inscritos, apenas 18 são selecionados: Dib Lutfi, Eduardo Escorel, Vladimir Herzog, Luís Carlos Saldanha, José Wilker, David Neves, Domingos de Oliveira, Orlando Senna, Nelson Xavier, Arnaldo Jabor, entre outros. Tradutor de Sucksdorff, Jabor acabou se destacando também como aluno, tornando-se em breve um dos primeiros técnicos de som a manejar o Nagra profissionalmente.

Um dos resultados do curso foi a realização do filme *Marimbás*, com base no roteiro de Herzog. Através de entrevistas com pescadores do posto seis da praia de Copacabana, o documentário procura mostrar a dura realidade de quem vive da pesca, além da relação dos pescadores com os consumidores dos peixes. Há ainda o encanto com os ruídos do mar, buzinas, trânsito e todo o murmurinho da atividade pesqueira. Fernando Morais da Costa descreve o filme como uma experiência com o som direto ainda não bem resolvida:

O filme é rodado em fevereiro de 1963. (...) O resultado é um filme que não apresenta entrevistas em sincronia. *Marimbás* é composto quase exclusivamente de imagens do cotidiano dos pescadores nas praias inseridas sobre as falas, que ilustram o que está sendo dito quanto ao trabalho com as redes, o passar do dia à beira-mar. Assim como em boa parte de *Garrincha, alegria do povo*, sons e imagens estão separados (COSTA, 2006, p.144).

Além de *Marimbás*, há registros de uma criação coletiva de Arne e alunos, *Fábula* (1965), também realizado em Copacabana. Apesar de ter resultado em poucos filmes, o curso cumpriu bem sua missão de difundir novas técnicas e também foi importante na aglutinação de gerações, ideias e ideais, que começavam a aflorar.

Como veremos mais adiante, esse ambiente proporcionado pelo curso viabilizou a primeira experiência considerada efetiva de som direto no Brasil, o documentário

Maioria Absoluta (1963), de Leon Hirszman, tendo em vista que Arnaldo Jabor, ex-aluno do curso, foi o responsável pela captação do som direto do filme. Ao tratar sobre o analfabetismo, *Maioria Absoluta* valoriza o falar do povo, que versa sobre vários temas correlatos, como o veto ao voto do analfabeto e a posição conformada e alienada da classe média em relação aos trabalhadores rurais.

2.2 A voz nos primórdios do som direto

No primeiro capítulo, vimos que a banda sonora é composta de diversos elementos: vozes, música, som ambiente, ruídos e silêncio. A voz é compreendida aqui como “qualquer manifestação sonora através da palavra enunciada, seja ela apresentada sob a forma de diálogos, monólogos, narração ou pensamento dos personagens, do diretor ou do narrador” (PESSOA, 2011, p. 31). Quando falamos de voz *over*, em geral estamos falando da voz que se apresenta sob a forma de narração.

Nos primeiros documentários brasileiros produzidos com captação do som direto, é importante notar que a voz *over*, que preponderou no documentário clássico dos anos 1930 e 1940, o chamado documentário sociológico, foi aos poucos cedendo espaço para outros elementos sonoros, como a voz dos personagens (através de entrevistas, conversas ou mesmo narrações do próprio personagem em voz *over*), o som ambiente, e mesmo a música diegética. Mas nas primeiras tentativas de captação de som sincrônico, as dificuldades técnicas levaram muitos diretores a continuar usando a voz *over*, ainda que numa relação diferente daquela da voz do saber. Em outros casos, o uso da voz *over* foi mais uma opção conceitual do diretor do que uma conveniência técnica.

Um dos principais recursos para a realização do comentário no documentário, a voz *over* é um texto gravado em áudio por um narrador, que pode ser o próprio cineasta ou não, e inserido no filme durante a montagem e edição. De acordo com Jean-Claude Bernardet, “a voz *over* é regular e homogênea, sem ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta (...), o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado (BERNARDET, 2003, p. 16).

Os primeiros documentários produzidos com som direto no Brasil estão longe de prescindir por completo da voz *over*, como aconteceu no cinema direto norte-americano. Ela permanece como instrumento narrativo nos filmes, mas poucos são os documentários

nos quais existe a polarização entre a voz do cineasta e a voz do outro captada pelo som direto, como descreve Jean-Claude Bernardet sobre as vozes na maior parte dos documentários sociológicos, em que a voz do outro seria a voz da experiência, enquanto a voz do cineasta seria a voz do saber (BERNARDET, 2003). Recentemente, alguns autores têm questionado essa homogeneidade da voz *over* mesmo no período do documentário clássico.

Para Renan Paiva Chaves, existem alguns estigmas decorrentes do uso quase exclusivo das expressões-chave *voz over* e *voz de Deus* nas considerações teóricas e históricas a respeito das características da voz no documentário clássico. De fato, existem filmes, como *Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright, *Coal face* (1935) de Alberto Cavalcanti e *Night mail* (1936) de Harry Watt e Basil Wright, que fogem desses estigmas, revelando o quanto essas expressões superestimam o poder e a uniformidade do uso da voz no documentário clássico. O autor cita vários outros documentários onde podemos notar estratégias variadas do uso, alcance e endereçamento da voz que se distanciam da ideia de “voz de Deus”: *People of Britain* (1936) de Paul Rotha, *Terra sem pão* (1933-1937) de Luis Buñuel, *Olympia* (1938) de Leni Riefenstahl, *Valley Town* (1940) de Willard Van Dyke, *Power and the Land* (1940) de Joris Ivens, *The Battle of Midway* (1942) de John Ford, *The Battle of San Pietro* (1944) de John Huston, *Hôtel des invalides* (1952) de Georges Franju, entre outros. (CHAVES, 2015, p.43).

Dessa mudança de perspectiva, o estudo que não apenas semântico da voz – ou seja, seu estudo recitativo e tímbrico, de circunstância de tomada, de montagem, de meios e modos de produção etc. – e o estudo das diversas possibilidades de relação da voz com a imagem – e não apenas aquela que entende a voz como determinadora das significações da imagem ou como articuladora fílmica – tornam-se mais palpáveis (CHAVES, 2015, p.35).

Voltando ao Brasil, o documentário *Maioria Absoluta*, filmado em 1963 e montado no início de 1964 com direção de Leon Hirszman, foi avaliado como a primeira experiência bem-sucedida com o uso do som direto. O filme conta a história dos analfabetos, o analfabetismo e sua relação com a vida política e econômica do país na época. Leon Hirszman entrevista exclusivamente analfabetos, principalmente do interior de Pernambuco e da Paraíba, mas não utiliza apenas o som direto das entrevistas na construção da identidade sonora de *Maioria Absoluta*. Ele usa também canções registradas nos locais das filmagens e uma narração crítica em voz *over*, que nos atenta

sobre a realidade da fome e dessas pessoas, maioria absoluta da população e ainda assim impedidas de votar.

A gravação em som direto das entrevistas, sobretudo com agricultores, produz ruídos de outras pessoas, de crianças, do vento sobre as plantações, do corte da cana e demais sons que, por vezes, impedem o entendimento perfeito da fala do entrevistado, mas que, por outro lado, provoca a sensação de realidade e pertencimento da pessoa ali filmada ao universo apresentado para o espectador. Michel Chion denomina esses ruídos de sons-território ou som ambiente, pois servem para marcar um lugar, um espaço particular, que nem sempre é identificado ou mostrado em cena, mas que fazem parte da composição do ambiente, a exemplo dos “pássaros que cantam ou os sinos que dobram” (CHION, 2011, p.64).

De acordo com a pesquisadora Clotilde Guimarães, dois alunos do curso de Arne Sucksdorff trabalharam na equipe de *Maioria Absoluta*: Luiz Carlos Saldanha, como diretor de fotografia e diretor técnico, e Arnaldo Jabor, como técnico de som e produtor executivo. Sendo egressos do curso de Arne, naturalmente utilizaram os equipamentos do IPHAN, os mesmos que tinham sido utilizados no curso: uma câmera 35 mm Arri II-C e o Nagra III (GUIMARÃES, 2008, p.58). Como os dois gravadores Nagra III que chegaram ao Brasil não eram equipados para fazer som direto, dado que não vieram com a cabeça de gravação e reprodução do sinal do Pilotone, que garantiriam o sincronismo entre som e imagem, o sucesso da realização do documentário com som direto deve-se à apropriação de um método de pós-sincronização ensinado pelo cineasta francês François Reichenbach, como relata David Neves, que também trabalhou na equipe de *Maioria Absoluta* como produtor, juntamente com Eduardo Coutinho.

Essa presença de Reichenbach no Rio foi, também, de certa forma, o primeiro contato íntimo dos técnicos brasileiros com o gravador Nagra. Lembro-me como, de forma sucinta e com o uso de apenas uma chave de fenda, ele explicou a um grupo a técnica da pós-sincronização que dispensava o uso prévio de fio entre câmera e gravador no momento das filmagens (NEVES, 1966, p.257).

Com o golpe militar, o documentário *Maioria Absoluta* ficou censurado até 1980, mas antes foi exibido fora do país com grande aceitação por outros diretores e público principalmente por dar a voz às camadas menos favorecidas da população. Além da exibição no Festival de Gênova, Itália, *Maioria Absoluta* foi exibido em 1964 no encontro

Terzo mondo e comunità mondiale, promovido pelo Instituto *Columbianum*, destinado à exibição do cinema latino-americano na Europa.

Após participações na captação de som em *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman, e em *Integração Racial* (1963/1964), de Paulo César Saraceni, Arnaldo Jabor tem sua estreia na direção com o curta *O circo* (1965) e posteriormente realiza o longa *Opinião Pública* (1966). O documentário faz um retrato crítico da classe média carioca de Copacabana, a mesma que apoiou o golpe militar de 1964, revelando as opiniões de jovens e adultos sobre a juventude, a educação e o futuro. As imagens são fruto do convívio num edifício de apartamentos em Copacabana, onde a equipe morou por dois meses. São filmadas conversas entre jovens do sexo masculino e feminino e entre jovens e adultos acerca desse tema, apresentações musicais e folclóricas, entrevista com cantores populares da época, como Jerry Adriani e outras formas de representação juvenil que retratam uma classe média alienada, com poucas previsões para o futuro. O documentário mostra também a relação da classe média com a religião, nos cultos de umbanda, nas reuniões espíritas, nas celebrações católicas, revelando seu modo individualista de resolver questões pessoais que, sendo também problemas sociais, poderiam ser resolvidos coletivamente, se tivessem consciência política.

Exibido no circuito comercial, como poucos desse período, o filme foi sucesso de público e crítica. Para a pesquisadora Clotilde Guimarães, essa intimidade conquistada na longa duração do tempo de filmagem faz com que o filme seja mais do que uma crítica à classe média carioca.

O filme oscila entre um tom de denúncia de uma classe mesquinha que tem medo de perder o pouco que acumulou em uma revolução popular (e por isso apoia o golpe de 1964) e um tom humanista, quando dá voz ao ser humano que existe, por exemplo, no melancólico funcionário de escritório sem perspectiva de futuro (GUIMARÃES, 2008, p.71).

O tratamento sonoro de *Opinião Pública* valoriza o som ambiente, mas também faz uso da narração em voz *over*, que inicia o filme sobre alguns segundos de tela preta. Jean-Claude Bernardet defende que o papel dessa voz é de transmitir uma sensação de credibilidade, de investigação veraz, o que está claro desde as primeiras frases: “Tudo o que verão aqui é típico. Fugimos do exótico e do excepcional e procuramos as situações, os rostos, as vozes, os gestos habituais”. O narrador faz julgamentos sobre seus personagens, como após uma entrevista, quando diz “a classe média é uma classe perplexa”, sobre a dificuldade de determinado personagem em responder uma pergunta.

Há no filme problemas de sincronia entre a imagem e o áudio, com o som adiantado à imagem, resultado da não resolução da variação de velocidade de gravação da câmera em relação à velocidade constante do gravador portátil. A pesquisadora Raphaela Benetello acrescenta que há apenas um microfone direcional acompanhando toda a movimentação de conversa no filme, fazendo com que os sons ambientes sejam uma constante, a exemplo da cena em que um idoso está aconselhando um jovem, ouve-se o telefone tocando, bem como a conversa que se desenrola ao ser atendido. “Nesse momento, a conversa que se apresenta em quadro se confunde com a conversa do telefone, o ruído protagoniza a cena e confunde o espectador” (BENETELLO, 2015, p.07).

O pesquisador Fernando Morais da Costa avalia esses primeiros filmes com som direto como filmes de passagem, em que a tecnologia está sendo experimentada. “Assim como foram produzidos filmes de passagem do mudo para o sonoro, seriam produzidos também filmes de passagem entre o que era o som dos estúdios e o que passava a ser o som direto das ruas” (COSTA, 2006, p.149).

No mesmo período, filmes com som direto também são produzidos em São Paulo, onde um grande formador foi o cineasta argentino Fernando Birri, que exhibe na capital paulista em 1963, a convite de Vladimir Herzog, os filmes *Tire dié* (1960) e *Los inundados* (1961), sendo o primeiro um documentário. Herzog e Maurice Capovilla fazem, no mesmo ano, um estágio de três meses no Instituto de Cinematografia de Santa Fé, onde têm a oportunidade de aprender com Birri. Voltam no mesmo ano para o Brasil, trazendo com eles novamente o cineasta argentino, devido ao recrudescimento da situação política em seu país.

Com a colaboração de dois cineastas baianos – Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares, bem como do fotógrafo Thomaz Farkas, que investe na produção comprando um Nagra e uma câmera de 16 mm Arriflex, o grupo passa a produzir a partir de setembro de 1964 quatro média-metragens que são lançados juntos em 1968, como longa-metragem, sob o título de *Brasil Verdade: Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares, *Nossa Escola de Samba*, do argentino Manuel Horácio Gimenez, *Subterrâneos do Futebol*, de Capovilla, e *Viramundo*, de Geraldo Sarno. Em *Subterrâneos do Futebol*, Herzog trabalha como diretor de produção, tendo ainda a colaboração de Clarice Herzog, Francisco Ramalho, João Batista de Andrade e José Américo Viana. Em entrevista concedida a Adelina Maria Cruz e Mila Lo Bianco, da Fundação Getúlio Vargas, Capovilla, que também fez o som de *Viramundo* (1965), relata como aprendeu a usar o Nagra:

Aprendi a fazer sem querer, usando um pouco de informações do pessoal de som de São Paulo. Mas nem eles mesmos... Todos os técnicos de e som de São Paulo nunca tinham visto um Nagra. O Nagra era uma coisa nova para todos. Eu aprendi a operar porque não era uma coisa fora do comum. Ele era muito simples. Muito superior, tecnicamente, a todos os equipamentos da época, mas a operação era muito simples: dependia apenas de você regular o áudio e praticamente gravar, como se fosse um gravador comum. A diferença dele era a sua estrutura técnica. (CAPOVILLA, 2013, p.04)

Para Fernão Pessoa Ramos, o estilo *cinema verdade* predomina nos quatro documentários, que parecem “ter um acabamento formal mais cuidado” (RAMOS apud TEIXEIRA, 2004, p.92). De fato, a narrativa desses médias é baseada em entrevistas, depoimentos e tomadas em direto, explorando a improvisação, mas discordamos que o estilo cinema verdade predomine em *Viramundo*, onde as entrevistas, longe de ser um recurso de interação do diretor com os personagens, são utilizadas para referendar uma tese sobre a migração nordestina, que é apresentada pelo diretor, o qual faz um uso da voz *over* muito próximo da voz do saber.

Tendo como tema a migração nordestina para São Paulo, *Viramundo* se utiliza de diversos elementos da banda sonora para construir seu discurso. Além da voz *over*, temos o uso de música, composta por Caetano Veloso e Capinam para a abertura e fechamento do filme, e que também aborda o tema, e do som direto em situação de entrevista com os migrantes, bem como das manifestações religiosas das quais eles participam em São Paulo.

A narração em voz *over* fornece significações genéricas sobre a migração nordestina para São Paulo e sobre a mão de obra especializada e não especializada do setor industrial. Diferentemente dos filmes anteriormente citados, a voz *over* de *Viramundo* se diferencia e se distancia da voz dos entrevistados não somente porque fornece generalizações, mas também, como bem observou Bernardet, porque é gravada em estúdio e se apresenta com toda a formalidade de uma voz do saber, com toda a correção gramatical que lhe é própria (BERNARDET, 2003, p.15). A voz do entrevistado, por sua vez, além de ter ruídos de fundo e se apresentar com incorreções gramaticais do uso informal da língua, está, como já dissemos, sempre em função de corroborar a tese do filme.

Nossa Escola de Samba, do argentino radicado em São Paulo, Manuel Horácio Gimenez, apresenta uma narração próxima ao estilo do cineasta argentino Jorge Prelorán, que se caracteriza por utilizar a voz dos próprios personagens para narrar a história. Aqui,

há o uso da voz *over*, mas essa voz não é de um narrador, nem distante, nem próximo dos personagens; essa voz é do próprio personagem. É o caso de China, um dos fundadores da escola de samba Unidos da Vila Isabel, com a diferença de que a voz que aparece no filme na verdade finge ser dele, mas é de um locutor que fala o texto baseado em suas declarações, como faz Fernando Birri em *Tire Dié*. Essa voz aparece antes de sua imagem, explicando o enredo do samba daquele ano, enquanto passam imagens do desfile da escola de samba, abrindo o filme. Ao aparecer sua imagem, ele mesmo se apresenta, como numa auto-etnografia, e segue apresentando a favela onde mora, o Morro do Pau da Bandeira, sua neta, a família, um pouco do funcionamento da escola de samba, os compositores do samba.

Uma característica peculiar de *Nossa Escola de Samba* é que não há exposição de questões sociais, seus responsáveis e soluções através do narrador. Conseqüentemente, o filme também não utiliza o recurso da entrevista. O som ambiente captado com o som direto também está ausente, de modo que os poucos sons sincrônicos são produzidos na finalização, como a ambientação sonora da favela e pequenas falas gravadas de modo assincrônico e sincronizadas depois. Como bem notou Clotilde Guimarães, *Nossa Escola de Samba* se aproxima de *Aruanda* e *Arraial do Cabo* quanto ao uso que fazem da encenação de momentos de sua vida cotidiana pelas pessoas documentadas, uma técnica que confere ao filme um enredo, com início, meio e fim, tal como fez Robert Flaherty em seus filmes (GUIMARÃES, 2008, p.84).

Subterrâneos do Futebol aborda a situação desse esporte na década de 1960, acompanhando a relação dos torcedores com o futebol, revelando jovens que sonham com a glória, astros em ascensão, e jogadores em declínio. Como bem descreveu Clotilde Guimarães, o comentário em voz *over*, escrito por Celso Brandão e narrado por Anthero de Oliveira, é calmo e analítico, nos fazendo “sentir que (...) tem razão em todas as suas afirmações” (GUIMARÃES, 2008, p. 81). Além de uma narração expositiva, o documentário faz uso de depoimentos de jogadores, torcedores, técnicos e dirigentes. Tecendo esses elementos, elabora um discurso que critica o uso do jogador como mercadoria e o futebol como válvula de escape para a população. Por ser uma voz próxima, sem reverberação, sem corpo visível, a voz *over* de *Subterrâneos* estabelece uma relação de poder com as vozes dos entrevistados, mas nem sempre ela opera bem o mecanismo particular/geral, que tipifica o homem, como ocorre em *Viramundo*, pois as experiências dos jogadores que não são anônimos, e por diversas razões se destacam, nem sempre são generalizáveis.

Memória do Cangaço talvez seja o único documentário que de fato se aproxime do cinema verdade. Ele possui diversas características exclusivas se comparado aos outros documentários do longa-metragem *Brasil Verdade*. Filmado na região Nordeste, faz uso de uma dupla de repentistas para narrar o que se vê na tela (muito embora essa não seja a narração principal), bem como de depoimentos para a composição do discurso proposto pelo documentarista. Em *Memória do Cangaço* temos um narrador em voz *over* que, embora ainda use os depoimentos a favor de seus argumentos, também contradiz seus entrevistados e questiona seus depoimentos. Além disso, Fernão Ramos defende que o filme ironiza sutilmente o discurso didático cientificista que tanto marcou o documentarismo brasileiro realizado, nos anos de 1930 e 1940, a partir da tradição do Ince.

Utilizando-se do procedimento de entrevista, na fala do professor Estácio de Lima, catedrático de Medicina Legal da Universidade da Bahia, o filme incorpora e desloca um discurso expositivo que, classicamente, surge em voz *over*. A voz, no entanto, não precisa ser acionada para explicitar a contraposição entre a fala e a ideologia do média-metragem (RAMOS apud TEIXEIRA, 2004, p.92).

Fernando Morais da Costa destaca duas questões quanto ao uso do som nesse grupo de documentários cariocas e paulistas que introduziram no Brasil o uso do som direto para as filmagens em locação. A primeira é a emergência do realismo em função da disponibilidade de equipamentos mais leves:

Parece haver uma primeira situação de deslumbramento com a nova tecnologia, quando o uso correto do aparato, ou seja, a obtenção do som direto e da sincronia com a imagem em si, parece bastar, e o tratamento de som fica restrito à gravação e à reprodução desse som direto. O depoimento sincronizado passa a ocupar lugar central na narrativa. De modo geral, outras formas de unir sons e imagens ficam, até certo ponto, em compasso de espera (COSTA, 2006, p. 152 e 153).

A segunda questão que Costa destaca, sobre a introdução do som direto no cinema brasileiro, é a contribuição dessas novas experiências fílmicas para a representação da língua portuguesa falada, que se dá de modo mais diversificado, ao colocar na tela os diversos modos de falar espalhados pelo país, “colocando em xeque o dogma de uma impostação teatral imperativa, de um sotaque presumivelmente neutro, sob os quais se impunha um padrão elaborado, culto, urbano, que constituiu por muito tempo o modo de falar desejável para o cinema brasileiro” (COSTA, 2006, p.155).

A experiência do longa *Brasil Verdade* resultou em uma nova produção, mais bem estruturada, que posteriormente se tornaria conhecida como Caravana Farkas. Iniciada em janeiro de 1967, teve como principal objetivo o mapeamento das condições sociais, econômicas, e principalmente culturais da região nordeste, no Brasil. O ponto de partida foi o projeto Nordeste, encaminhado por Geraldo Sarno ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP, propondo a realização de dez documentários de curta metragem para registrar manifestações artísticas tradicionais como cordel, vaquejadas, folguedos e artesanato. Nos anos seguintes, a “caravana” fez sucessivas incursões, resultando numa série de 19 curtas, intitulada *A condição brasileira*, que consolidou o som direto no documentário brasileiro.

Como nas obras anteriores, a maior parte dos filmes trabalha com entrevistas e som direto, misturando-os à voz *over*. Para Fernão Ramos, a narração dos curtas de *A condição brasileira* é mais tradicional do que nos médias de *Brasil Verdade*, tendo em vista que mantiveram, em geral, “uma voz *over* objetiva e assertiva que esclarece a importância e a dimensão das tradições” (RAMOS, apud TEIXEIRA, 2004, p.93). Os curtas foram dirigidos por Paulo Gil Soares – *A Morte do Boi* (1969-1970); *A vaquejada* (1969-1970); *Frei Damião, trombeta dos aflitos*; *Martelo dos hereges* (1970); *A erva bruxa* (1969-1970); *O homem de couro* (1969-1970); *A mão do homem* (1979); *Jaramataia* (1970) –, Geraldo Sarno – *A cantoria* (1969-1970); *Vitalino Lampião* (1969); *O engenho* (1969-1970); *Padre Cícero* (1971); *Casa de farinha* (1969-1970); *Os imaginários* (1970); *Jornal do Sertão* (1970); *Viva Cariri* (1969-1970) e *Região Cariri* (1970) -, Sérgio Muniz – *Rastejador* (1969-1970); *Beste* (1970) – e Eduardo Escorel – *Visão de Juazeiro* (1970).

De toda essa produção, o pesquisador Sérgio Puccini destaca *Viva Cariri* como um exemplo em que houve uma maior experimentação com o som, rompendo, desde suas primeiras sequências, com as leis do sincronismo e conseqüentemente com o efeito do real, de modo a chamar a atenção para manipulações discursivas do filme.

A estrutura de *Viva Cariri* é trabalhada a partir da contraposição de dois elementos centrais, o lado místico da cidade de Juazeiro do Norte, região do Vale do Cariri, e seu lado econômico. Esses dois focos de abordagem serão intercalados durante todo o média-metragem. A intenção de se estabelecer uma relação lógica entre o aspecto místico da população, sua miséria e a dita decadência econômica em que se encontra a cidade parece óbvia (PUCCINI, 2016, p. 06).

Embora embasado por um modelo sociológico (BERNARDET, 2003), *Viva Cariri* apresenta o que Puccini chama de sinais de fissura, resultando em características reflexivas, tendência que marca o documentário brasileiro a partir dos anos 1970.

A pedido do documentarista, uma beata se põe a apresentar objetos [de uma sala de ex-votos] ali reunidos a fim de que a equipe possa registrá-los, ou fotografá-los, no entender da velha guardiã. Fica nítido a falta de conhecimento da equipe em relação àquilo que se apresenta diante deles. Só resta ao realizador fazer algumas poucas perguntas sobre assuntos que aparentemente já haviam sido informados a eles antes de se iniciar a filmagem. (...) Diante da repetição das perguntas, a beata se irrita, ameaça deixar o lugar, só não o faz por insistência da segunda beata que pede para ela ter paciência, já que eles são novatos, é preciso ensinar a eles. Apesar do constrangimento gerado pelo comportamento da beata, a cena é incorporada ao filme passando a ser, desde então, emblemática naquilo que se refere à dificuldade maior do documentário, a de como lidar com o outro (PUCCINI, 2016, p.11).

Para Fernão Ramos, os exemplos acima citados dão uma dimensão da influência exercida pela estilística do Cinema Verdade no cinema brasileiro dos anos 1960. Entretanto, como já ressaltamos antes, nem todos os filmes desse período tenderam para o cinema verdade. Há exemplos que se aproximam mais do cinema direto, como é o caso do documentário musical *Bethânia bem de perto* (1966), dirigido por Eduardo Scorel e Júlio Bressane. O filme registra cenas cotidianas da vida da cantora Maria Bethânia depois do sucesso na peça teatral *Opinião*, na qual ficou famosa a sua interpretação da música *Carcará*. Para a pesquisadora Clotilde Guimarães, além da reduzida equipe, com Eduardo Scorel na câmera e Bressane no som, outros fatores evidenciam a influência do estilo observacional do cinema direto americano: “não existem entrevistas, a estratégia é não interferir nos acontecimentos e o tema escolhido é o cotidiano de um personagem extraordinário” (GUIMARÃES, 2008, p.70).

Fernão Ramos defende que a estética do cinema verdade continua a dominar o documentário brasileiro contemporâneo. Ele cita como exemplo os documentaristas Eduardo Coutinho, com *Cabra Marcado para Morrer* (1984), e João Salles, com *Futebol*, de 1997 (RAMOS apud TEIXEIRA, 2004, p.94). Entretanto, acreditamos que também temos hoje uma influência do cinema direto ou observacional, a exemplo da obra de Maria Augusta Ramos e, em alguns aspectos, da obra de documentaristas como Marcos Pimentel, Marília Rocha, Cao Guimarães, bem como Alexandre Veras, Maya Da-Rin e Edvaldo Mocarzel, dentre outros. Na análise de *Sopro* (2013), *Terras* (2009) e *Quebradeiras* (2009), vamos aprofundar essas aproximações do documentário brasileiro contemporâneo com o estilo observacional.

2.3 O desenvolvimento do uso dos ruídos com o som sincrônico

Dentre os diferentes elementos sonoros de um filme (voz, música, ruídos, silêncio), os ruídos incluem “qualquer sonoridade que não se enquadre nas categorias da voz ou da música”, a exemplo dos “fenômenos acústicos de nossa vida cotidiana, como os sons provocados por passos em pisos diversos, objetos que caem, rumores produzidos por máquinas (relógios, máquinas de escrever, liquidificadores, etc.), ruídos do corpo humano (respiração, tosse, pancadas no corpo, etc.)”, mesmo que seja da voz, contanto que seu conteúdo seja ininteligível (PESSOA, 2011, p.46).

No campo teórico e histórico dos estudos do som, a temática do ruído no documentário é a mais incipiente, se comparado com a música, por exemplo. Entretanto, a categorização do universo dos ruídos vem sendo elaborada por alguns autores nos últimos anos, como Bordwell e Thompson, Michel Chion e outros. Frederico Pessoa também utilizou a teoria de Johnny Wignstedt, embora ele se dedique primeiramente à música. “A aplicação de sua tipologia para a compreensão do papel dos ruídos na banda sonora mostra-se bastante profícua (...). Desta forma, encontraremos os ruídos em funções como a emotiva, a de comunicar situações, estabelecer reconhecimento, descrever contexto, descrever atividade física, indicativa, temporal e retórica” (PESSOA, 2011, p.47). Entretanto, para o pesquisador Renan Chaves, a aplicabilidade dessa tipologia apresenta algumas dificuldades.

Uma delas é a perceptiva: do ponto de vista espectral-analítico, é complicado inferir a circunstância material, espacial e temporal do ruído que se faz presente no filme. Em outras palavras, é difícil saber se o ruído é tomado em locação ou em estúdio, se ele é fruto de uma tomada sonoro-visual sincrônica ou se é pós-sincronizado com a imagem, é, também, difícil identificar que objeto originou a materialidade sonora levada ao espectador. Uma possível solução para passar por essa barreira seria a pesquisa em arquivos e em quaisquer outras fontes primárias que fizessem referência à produção dos ruídos em cada filme especificamente (CHAVES, 2015, p.155).

Para o teórico e compositor sueco Johnny Wingstedt, as funções da música no cinema são determinadas pelas relações estabelecidas entre música e imagem, e também por construções de sentido musical que se constituem numa cultura em determinado momento histórico. Partindo dessa perspectiva, Wingstedt elabora seis grandes classes que compreenderão onze categorias para as funções da música no cinema, as mesmas que Frederico Pessoa (2011) sugere usar: emotiva (descrever os sentimentos de um

personagem; afirmar a natureza da relação que se estabelece entre personagens; aumentar a credibilidade de eventos; induzir emoções); informativa (comunicar sentido, comunicar situações e estabelecer reconhecimento), descritiva (descrever contexto e descrever a atividade física).

Wingstedt afirma que não devemos conceber as funções musicais a partir de sentidos que emanariam da própria composição musical isolada de um contexto. Para ele, toda composição ganha sentido a partir de sua inserção em contextos histórico-culturais específicos. Defendemos que o mesmo se dá com os ruídos, já que os *sons fundamentais*, por exemplo, que são os sons criados por sua geografia e clima (água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais), podem, a depender do contexto histórico-cultural, encerrar um significado arquetípico, ou seja, “podem ter-se imprimido tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento” (SCHAFER, 2001, p. 26).

No documentário clássico, os sons produzidos em disparidade com a tomada visual e com a conjuntura de mundo fílmico foram mais influentes, devido aos equipamentos de captação sonora que eram grandes e pesados para irem à locação na qual a tomada visual era feita e na qual se centrava a temática específica de cada filme. No capítulo dedicado aos ruídos no livro *Sound and the documentary film*, Ken Cameron, que trabalhou como engenheiro de som no departamento de som da GPO, do documentário britânico, afirma que “o realizador do documentário usa o som genuíno se ele é humanamente possível de ser captado”, afirmando que “ele [o realizador] o usará preferencialmente em detrimento de um som falsificado, mesmo se esse último for um pouco mais admirável”, reconhecendo, entretanto, que a “reconstrução artificial [...], na prática, tem que ser frequentemente feita” (CAMERON, 1947, p. 36).

Por outro lado, no documentário moderno, a potencial mobilidade dos equipamentos viabilizou o uso mais recorrente e menos trabalhoso no mundo dos ruídos em locação, como ocorreu, por exemplo, no caso do documentário brasileiro, desde *Garrincha, Alegria do Povo* (1962), passando por *Maioria Absoluta* (1964) até chegar em *Opinião Pública* (1967), onde há uma valorização do som ambiente. Contudo, como alerta Renan Paiva Chaves, essa situação não implica necessariamente uma conformidade espacial e/ou temporal entre a tomada sonora e a tomada visual.

No documentário clássico, apesar das dificuldades, a tomada sonora em locação já ocorre. (...). No documentário moderno, é notável a presença dos ruídos exercendo funções que perduram desde o período clássico, como o

papel de conferir continuidade à sequência por meio da continuidade sonora frente a cortes no plano visual, o que implica sons e imagens que, minimamente, não nasceram exatamente no mesmo presente (CHAVES, 2015, p.155).

No documentário contemporâneo, um primeiro momento de valorização da entrevista, inaugurado pelo documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, permite que o uso dos ruídos se restrinja mais à função descritiva, em que o diretor apresenta o contexto espacial e temporal em que seus personagens vivem ou no máximo descreve alguma atividade física. São exemplos dessa tendência, em que se leva ao extremo a postura de dar a voz ao outro, os documentários *Santo Forte* (1999) e quase toda a obra de Eduardo Coutinho, *Fé* (1999), de Ricardo Dias, *Janela da Alma* (2002), de João Jardim e Walter Carvalho, *Morro da Conceição* (2005), de Cristiana Grumbach, *Estamira* (2006), de Marcos Prado e *Pro dia nascer feliz* (2006), de João Jardim, dentre outros. Entretanto, para Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, no documentário *Estamira* a entrevista já aparece associada a outros procedimentos, a exemplo do registro cuidado do cotidiano, que permite uma atenção maior aos ruídos na banda sonora.

O documentário nos permite refletir sobre o esvaziamento da vontade de representatividade, a favor de uma aposta na afirmação singular de uma única mulher. Este empenho se traduz em fotografia, som e montagem, e poderíamos afirmar, com Leandro Saraiva, que a força de *Estamira*, sua subjetividade transbordante e arrebatada, contamina e conduz a expressão cinematográfica (LINS & MESQUITA, 2008, p.17).

Essa busca de formas mais plásticas que aparece em *Estamira* é uma tendência documental contemporânea que está presente nos filmes que vamos analisar. Assim como as imagens são apresentadas em suas texturas, o som também é minimalista, de modo que o som ambiente, os ruídos, adquirem certo protagonismo na narrativa, ganhando espaço também os efeitos sonoros produzidos a partir dos ruídos captados nas locações, como acontece em *Terras* (2009), de Maya Da-Rin. Como defendem Lins e Mesquita, nesses documentários, imagem e som dialogam, a partir de relações pouco evidentes.

De um modo geral, são filmes que lidam com o som de forma cuidadosa e enfática. O som direto é captado com esmero e utilizado na montagem com autonomia, sem muito apego à sincronia com as imagens. *Aboio, As vilas volantes, Uma encruzilhada aprazível e Andarilho*, entre outros, recriam os ambientes visitados, na montagem, também através da trilha sonora, trabalhando com detalhes, fragmentos de sons, ruídos (LINS & MESQUITA, 2008, p.39).

Os filmes que vamos analisar são especialmente ricos no que se refere à representação das paisagens sonoras através das operações de escritura do sonoro. No documentário *Terras*, de Maya Da-Rin, a representação dos temas das diferentes paisagens sonoras nos territórios de fronteira é crucial para o argumento do filme.

A paisagem sonora tem uma infinita riqueza e deve ser organizada para produzir significado e sentimentos. Para Daniel Deshays, a escritura sonora é principalmente uma reconfiguração da realidade sonora. Deshays explica que o designer deve se distanciar do fenômeno, desenvolver "práticas de perda como um método de estruturação" (2006, p.15). Esta perda deve-se principalmente a dois níveis: em primeiro lugar, há perda do excesso que mascara o "objeto sonoro" através da seleção, na paisagem, de uma cena de alguns fenômenos que podem, então, ser utilizados no contexto de criação. Uma vez que o som vem sempre muito completo, muito rico, sobrecarregado, "o designer deve classificar, selecionar, cavar esta sobrecarga de informação" (2006, p. 82) para ganhar objetos sonoros adequados para a criação. Em segundo lugar, existe a "perda das regras adquiridas pela experiência anterior" (2006, p 15), que permite ao gesto criativo se reinventar oferecendo novas formas e novas estruturas. É através destes dois níveis que uma escritura do sonoro é possível: materiais de seleção por uma "escavação técnica" do som e a invenção de novos acessórios em ruptura com as práticas aceitas mostram como a escrita é elaborada após a tomada do som.

Diante da evidência de uma relação que não se dá de forma direta entre som e imagem, devemos nos perguntar sobre o lugar das sonoridades na composição dos filmes documentários. Trata-se apenas de um valor de acréscimo ou existe uma narrativa sonora paralela à narrativa visual, na qual os sons tenham uma relativa autonomia para contar a história? O desafio aqui é precisamente por em cheque esse lugar de "ilustração" relegado ao som no processo de montagem, a partir da análise de alguns documentários que colocam o som numa espécie de primeiro plano, amplificando de tal modo seus sentidos que conseguimos perceber seu papel narrativo.

CAPÍTULO III:

A FUNÇÃO NARRATIVA E ESTÉTICA DO SOM AMBIENTE EM DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

O limite físico entre um ruído e um som musical é pequeno: a apreciação da musicalidade de um som é acima de tudo um caso de estética e somos levados a dizer que, do ponto de vista do ouvinte, um ruído é um som desagradável de ouvir (Abraham Moles, 1948).

Fig. 1 - Pedro Aspahan, na captação do som de *Sopro* (2013)



Para investigar as formas narrativas do som no documentário brasileiro, tecemos ao longo da pesquisa entrelaçamentos teóricos e reflexivos sobre o som na produção documental contemporânea. Examinamos a banda sonora das obras, com particular atenção para a contribuição do som ambiente na narrativa audiovisual, com suas diferentes sonoridades e sentidos que provocam.

Para tanto, foi feita uma incursão bibliográfica nos autores dos estudos do som no cinema, bem como na teoria do cinema, em especial do documentário. Esta revisão bibliográfica também passou, ainda que superficialmente, por outras ciências que vêm contribuindo com a nossa questão, a exemplo da musicologia, sociologia e da filosofia, afim de criar um horizonte referencial que oriente o trabalho de análise fílmica.

O próximo passo se deu na análise dos filmes propostos no corpus dessa pesquisa, tendo como principais referências as reflexões e exercícios de análise fílmica de Jacques Aumont e Michel Marie, bem como a obra de René Gardies. Esses autores nos oferecem em suas obras algumas linhas, perspectivas e possibilidades de análise, mas deixam claro que jamais existirá um modelo ou método fechado para análise fílmica, pois cada filme pode indicar um caminho diferente.

De qualquer forma, tomando como referência os modos de análise fílmica propostos por Aumont e Marie (2009), temos claro que vamos privilegiar a análise interna da imagem e do som dos filmes propostos. Compreendendo o filme como um meio de expressão, este tipo de análise centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos relativos à imagem, ao som e à estrutura do filme para explicitar seu funcionamento e propor uma interpretação.

Entre as tentativas de classificação dos ruídos, Aumont e Marie citam a de Dominique Chateau (Projeto para uma semiologia das relações audiovisuais no filme), que propõe uma taxonomia baseada na proveniência, natureza e função desses ruídos, e especialmente na sua relação com a imagem:

“Poderíamos assim distinguir os sons fônicos (discurso verbal, gritos, latidos, sussurros, zunzuns, etc.) dos sons não-fônicos (todos os restantes). Da mesma maneira, certos sons são de proveniência humana, e outros de proveniência extra-humana (...), os sons naturais (o marulhar das ondas, estalar da madeira, sussurro das folhas) e eletrônicos (ondas, frequências), sendo todas essas categorias suscetíveis de sobreposições e deslocamentos de umas para as outras: o marulhar pode ser musicalizado eletronicamente (...)” (2009, p. 138).

Esse deslocamento pode ser percebido no documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin, que cria uma partitura musical baseada no som direto registrado durante a filmagem. Após a decomposição dos filmes, fizemos uso dessa e de outras categorizações dos ruídos para compreender sua proveniência, natureza e função, na sua relação com a imagem, sim, mas não necessariamente de forma sincrônica, considerando sua potencial autonomia no desenvolvimento da narrativa documental.

A análise fílmica das obras, tendo como base os conceitos e reflexões elencadas nos dois primeiros capítulos, pretende oferecer suporte necessário para tentar responder as questões levantadas. Após identificar, em cada uma das três análises fílmicas, os diferentes modos de uso do som ambiente como recurso narrativo, realizamos um embate entre as premissas teóricas para o desenvolvimento de uma obra documental e os métodos adotados em *Sopro* (2013), *Terras* (2009) e *Quebradeiras* (2009), a fim de se alcançar uma conclusão satisfatória sobre a escritura do sonoro no documentário contemporâneo.

3.1 A estética sonora de *Quebradeiras*

O filme *Quebradeiras* (2009), de Evaldo Mocarzel, é identificado como um documentário etnográfico, financiado pelo Etnodoc, um edital de apoio à produção de filmes antropológicos sobre patrimônio cultural imaterial⁹. O objeto de estudo da antropologia fílmica, como afirma Claudine de France (2000, p. 17), é o homem, com e no filme, “na unidade e na diversidade das maneiras como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente”. De fato, *Quebradeiras* trata da cultura de um ofício tradicional, das mulheres quebradeiras de coco, mas o faz por meio de “uma via mais nova do documentário etnográfico”, privilegiando a descrição, detendo-se no “peso do sensível” (FRANCE, 2000, p. 21).

Os sons que surgem do ambiente natural ou humano, em que a ação das quebradeiras ocorre, constituem o que se poderia chamar de paisagem sonora do documentário. Eles são gravados e manipulados no conjunto da edição com a atenção que é normalmente reservada para as imagens. Desta forma, o diretor Mocarzel faz, ao menos do ponto de vista da banda sonora, o que o antropólogo cineasta Paul Henley considera necessário para melhorar a qualidade dos filmes etnográficos: “espessa a descrição etnográfica sobre a qual o filme se baseia”, aumenta a “compreensão dos espectadores e a experiência indireta do assunto apresentado no filme” e amplia “os modos através dos quais o cineasta pode propor uma interpretação do significado desse assunto” (HENLEY, 2007, p. 03).

Claudine de France (2000, p. 27) afirma que é necessário que o cineasta “esteja pronto para enfrentar o tempo de inserção que as pessoas filmadas lhe impõem, ao invés de impor-lhes o seu, pois, em matéria de inserção”, defende a autora, “a pessoa filmada dita as leis”. Tal como comumente ocorre no documentário etnográfico, o cineasta Evaldo Mocarzel parece não impor limite à duração dos planos. A consequência mais imediata dessa conduta se reflete, no filme, na valorização dos tempos mortos, que são os momentos de aparente falta de ação, e fracos, aqueles momentos de pausas e repetições, e não apenas dos tempos fortes, que são as ações principais, como veremos mais adiante na análise. Como consequência, assinala Claudine de France (1998, p. 352), “as próprias

⁹ Oriundo de projeto mais amplo, intitulado “Sensibilização e orientação para salvaguarda do patrimônio cultural imaterial”, o Etnodoc foi criado a partir de um grupo de trabalho composto por especialistas do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e do Departamento de Patrimônio Imaterial, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura do Brasil.

peças filmadas em lugar de ser constantemente guiadas ou interrompidas no desenrolar de seu comportamento têm, na maior parte do tempo, o fluxo de suas atividades respeitado” por aquele que filma.

Podemos observar também em *Quebradeiras* algumas características do cinema direto. O filme em si, no seu mecanismo narrativo, abre mão do recurso expressivo da entrevista, o que não necessariamente significa que antes o diretor tenha se eximido de conversar com as pessoas. Inspirado nas obras do cinema direto, Evaldo Mocarzel se utiliza da montagem para produzir sentido.

Outra característica é o modo observacional de filmar. De fato, a forma como Evaldo Mocarzel retrata as quebradeiras, em especial na roda do samba de coco, nos remete muito à compreensão que Jean-Louis Comolli nos traz do cinema direto. De acordo com este autor, este tipo de cinema coloca a câmera para dançar com os corpos de tal modo que desenvolve “uma intimidade rítmica que nunca fora acessível, a não ser por meio da imaginação, da poesia ou do romance” (COMOLLI, 2006, p. 110).

Esta aproximação com o cinema direto coloca *Quebradeiras* na esteira de uma nova tendência do documentário brasileiro contemporâneo, em que a voz humana, enquanto discurso, vai cedendo cada vez mais espaço para outros elementos da banda sonora, como a música e os ruídos. A pesquisadora Cláudia Mesquita, em coautoria com Consuelo Lins, insere *Quebradeiras* no conjunto de outras obras nas quais os realizadores lidam com o som de forma cuidadosa e enfática:

O som direto é captado com esmero e utilizado na montagem com autonomia, sem muito apego à sincronia com as imagens. *Aboio, Vilas Volantes, Encruzilhada aprazível e Andarilho*, entre outros, recriam os ambientes visitados, na montagem, também através da trilha sonora, trabalhando com detalhes, fragmentos de sons, ruídos” (LINS & MESQUITA, 2008, p. 39).

Desta forma, a inscrição de *Quebradeiras* como documentário etnográfico não nos impede de considerá-lo dentro de um contexto mais amplo, do documentário contemporâneo, em que as fronteiras entre gêneros e subgêneros se borram e podemos identificar características de diferentes modos de representar o outro.

Além disso, como vimos através das reflexões de Paul Henley, a tendência em dar uma atenção maior ao som ambiente, desde a captação até a edição, também começa a ser observada mesmo entre os documentários etnográficos. Então, independentemente de ser ou não etnográfico, o que importa aqui é a atenção dada em *Quebradeiras* à banda sonora, em particular aos ruídos, como elemento importante da narrativa fílmica.

Nos seus 26 minutos de duração¹⁰, o documentário *Quebradeiras* faz algo mais do que retratar a rica cultura de um grupo de mulheres da região do Bico do Papagaio, fronteira entre os Estados do Maranhão, Tocantins e Pará, que extraem das palmeiras de babaçu o fruto de seu sustento. As imagens de Gustavo Hadba, a banda sonora minimalista de Thiago Cury e Marcus Siqueira e os sons da natureza, bem como os ruídos do trabalho, criam uma atmosfera em torno do cotidiano dessas camponesas. Nesse universo predominantemente feminino, acompanhamos suas atividades. Após coletar e quebrar a casca do coco para extrair a castanha, elas usam a castanha para a produção de azeite, sabão e farinha, a casca do coco para produzir carvão, bem como a palha das folhas para a confecção de cestos.

Ao longo do filme, o que parece interessar o cineasta são, além das cores dos lugares e as texturas das coisas, as sonoridades do trabalho das mulheres quebradeiras. Ouvimos o farfalhar das folhas ao vento quando elas caminham na floresta em busca dos cocos; o rumor da coleta dos cocos secos; o baque dos porretes contra a casca do fruto pousado na lâmina de um machado, para a retirada da castanha branca; o rumor das águas dos regatos e o ranger das cordas da rede quando descansam no final da jornada de trabalho.

Esses sons vão sendo apresentados de forma cíclica, começando por intensidades baixas que vão subindo até atingir o ápice e depois vão diminuindo novamente. Os ruídos do saber fazer das quebradeiras de coco são colocados em primeiro plano de tal forma que deixam de ser ruídos e passam a narrar, na relação com as imagens, o cotidiano das trabalhadoras, a passagem do tempo, os ciclos de produção.

Com base na obra de Michel Chion, Murray Schafer e Daniel Deshays, podemos identificar os diferentes “temas das paisagens sonoras” (SCHAFER, 2001) que são representadas no documentário. Nos procedimentos de análise da paisagem sonora, descritos por Murray Schafer, existe uma referência à dimensão simbólica de alguns sons. O autor propõe descobrir os aspectos significativos da paisagem sonora, “aqueles sons que são importantes por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância” (SCHAFER, 2001, p. 25) e identifica alguns temas: os sons fundamentais, sinais, marcas sonoras e os sons arquetípicos, que define como “misteriosos sons antigos, não raro imbuídos de oportuno simbolismo, que herdamos da alta Antiguidade ou da Pré-História” (SCHAFER, 2001, p. 26). E o que mais chama a atenção é a ressalva que ele faz em

¹⁰ Embora a versão para os festivais seja de 71 minutos, é importante destacar que esta análise é feita sobre o curta de 26 minutos, o mesmo que foi feito para o edital Etnodoc.

relação aos sons fundamentais, que são os sons criados pela geografia e clima, como o som da água, do vento, planícies, montanhas e animais. Para Schafer, mesmo esses sons fundamentais podem conter um significado arquetípico, ter uma presença marcante na vida das pessoas que os ouvem. É o que acontece com o som do vento passando pelos babaçuais em *Quebradeiras*, que aparece de forma mais saliente em quatro momentos do filme.

Daniel Deshays nos mostra como podemos organizar a paisagem sonora para, dentre sua infinita riqueza, produzir significado e sentimentos. Ele descreve duas operações básicas para a escritura do sonoro: a primeira consiste em classificar e selecionar os fenômenos que se encaixam bem na criação; a segunda consiste em criar novas formas e estruturas em ruptura com as práticas aceitas.

O filme analisado é bem rico no que se refere à representação das paisagens sonoras através dessas operações da escritura do sonoro que Daniel Deshays nos descreve. Em *Quebradeiras*, o que parece se destacar é aquela segunda operação da escritura do sonoro, da qual fala Deshays, em que novas formas e novas estruturas são criadas em ruptura com os padrões. Os sons do trabalho cotidiano, com toda a sua forma compassada pela qual se apresentam, são enfatizados de tal forma que por vezes se transformam em música, e essa percepção musical do som ambiente também se dá através da justaposição dos planos visuais e sonoros das mulheres quebrando o coco e das rodas de danças. Ora é o plano sonoro das quebradeiras que invade o plano visual das rodas, ora é o plano sonoro das rodas que invade o plano visual das quebradeiras, uma forma de mostrar o quanto a manifestação artística se inspira na sonoridade local.

No documentário, para que possamos sentir a musicalidade do som ambiente das mulheres quebradeiras, essa ruptura também se dá no plano visual, em articulação com os planos sonoros. Nos primeiros 12 minutos do documentário, temos mais da metade dos planos apresentando-se como plano de detalhe, em que o som resultante da ação também se apresenta de forma aproximada, destacada dos demais sons.

O uso desse tipo de plano se intensifica num primeiro momento, quando as mulheres estão quebrando o coco. Logo no início, já vemos os cocos secos no chão, de perto, através de um plano de detalhe, seguido de um outro plano de detalhe da mão da quebradeira segurando um pedaço de pau, e ainda o da outra mão segurando o coco babaçu sobre a lâmina do machado (Fig. 2). Depois de vermos o movimento das mãos e dos braços quebrando o coco babaçu através de uma câmera baixa, segue-se um

primeiríssimo plano do rosto da quebradeira (Fig. 3), onde continuamos a ouvir o som da batida do porrete sobre o coco, com o som do vento e da mata ao fundo.

Fig. 2 - Plano de detalhe da mão Fig. 3 - Quebradeira de coco Fig. 4 - Castanha do coco babaçu



Frames extraídos do documentário *Quebradeiras* (2009), de Evaldo Mocarzel.

Novamente, uma sequência de planos de detalhes intercala a visão sobre o gesto de quebrar o coco com as expressões do rosto, das mãos, cotovelo, o olhar sobre o cesto, ombro, voltando sempre às mãos, até voltar ao plano geral do babaçual, da cena em que a quebradeira se lava no rio, e depois vai, num primeiro plano (Fig. 5), banhar-se num banheiro improvisado, onde segue-se mais uma sequência de planos de detalhes do banho, revelando, através do ombro (Fig. 7), o movimento de jogar a água sobre o rosto, até chegar ao movimento de pentear o cabelo, ainda molhado. A sequência de planos de detalhes só acaba com um plano de conjunto, seguido de um plano da quebradeira na rede, intervalos nos quais já não escutamos mais nem a batida do coco, nem o jogar da água, apenas o som do vento, da mata, revelando o momento do descanso.

Figura 5 - Quebradeira no banho Figura 6 - Plano da face Figura 7 - Detalhe do ombro



Frames extraídos do documentário *Quebradeiras* (2009), de Evaldo Mocarzel.

O uso intensivo de planos de detalhes, acompanhado de toda a sua sonoridade, ajuda a representar as sensações de estar no meio do babaçual, quebrando o coco ao lado da quebradeira, ou mesmo no lugar dela. Além de criar um ritmo, com planos curtos, nos permite adentrar o universo feminino, através do ponto de vista de quem está dentro do quadro. É como se estivéssemos lá, vendo e escutando de perto cada batida, cada movimento do corpo, cada gesto, cada olhar.

Em outros momentos, a câmera nos coloca no lugar da mata, do babaçual, como se a árvore, tão venerada pelas mulheres quebradeiras de coco, fosse um outro personagem do filme. Quando uma nova quebradeira está chegando no babaçual, estamos no ponto de vista da palmeira de babaçu, que vê a quebradeira chegar e coletar seus frutos caídos e já maduros, prontos para serem extraídos (Fig. 8). Em outro trecho do documentário, é a mulher que contempla as palmeiras. Após fazer todo o seu serviço do campo e da casa, ela se posta à janela e olha para o céu (Fig. 9), onde está o topo das palmeiras babaçus (Fig. 10), como a agradecer pelo dia de trabalho, pelo alimento.

Figura 8 – Do alto da palmeira Figura 9 - Quebradeira na janela Figura 10 - Babaçual



Frames extraídos do documentário *Quebradeiras* (2009), de Evaldo Mocarzel.

De acordo com a pesquisadora Viviane Barbosa, as quebradeiras de coco veem as palmeiras de babaçu como mulheres, fazendo uma associação entre as mães quebradeiras e as palmeiras mães de acordo com o universo de práticas e representações do mundo do trabalho e dos significados atribuídos à natureza:

Em diversos contextos maranhenses, as palmeiras têm sido pensadas principalmente em sua função feminino de ser mãe. Há uma inter-relação entre ser mãe e exercer as funções de cuidado, de sustento, de nutrição e as agroextrativistas têm geralmente acionado discursos em que as palmeiras se apresentam nessa condição. (BARBOSA, 2013, p. 126)

Num outro momento que conota essa relação intimista entre as quebradeiras e as palmeiras, vemos uma senhora quebradeira espremendo o leite do coco babaçu batido, e em seguida avistamos uma mãe amamentando seu bebê. São planos de momentos diferentes justapostos com a provável intenção de ilustrar a visão que as quebradeiras têm das palmeiras babaçu, como mães, já que elas fornecem inclusive o leite, que estava sendo extraído pela senhora.

No começo do documentário *Quebradeiras*, um plano nos mostra o interior da casa, ainda assim através de uma cortina, por onde percebemos a silhueta da mulher a sair para o trabalho (Fig. 10). Neste mesmo plano, escutamos a sonoridade do entorno da casa

da camponesa, o carcarejar das galinhas, o canto dos pássaros. O próximo plano visual (Fig. 12) já é um local mais afastado da casa, pois já não ouvimos mais as galinhas, somente os pássaros e o balançar das folhas pelo vento.

Fig. 11 - Silhueta da quebradeira Fig. 12 – A caminho do trabalho



Frames extraídos do documentário *Quebradeiras* (2009), de Evaldo Mocarzel.

Nesse sentido, os sons que compõem a ambiência do lugar são percebidos pelo espectador sem que ele possa ver por completo os elementos que constituem o ambiente, propiciando a ele a oportunidade de uma escuta mais atenta, próximo àquilo que Michel Chion chama de escuta reduzida:

Uma escuta que trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente da sua causa e do seu sentido; e que considera o som – verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro – como objeto de observação, em vez de o atravessar, visando através dele outra coisa. (CHION, 2008, pp. 29-30)

É através dessa escuta que conseguimos perceber a musicalidade dos sons produzidos pelas mulheres quebradeiras de coco, uma diversidade de sons resultado da forma como são produzidos, com variados ritmos, e dos materiais e gestos que os produzem, com alta ou baixa intensidade. Cada etapa do processo de produção das quebradeiras é demarcada com a culminância nas rodas de dança ou nas rezas cantadas. Na primeira parte, temos a princípio um som de fraca intensidade, da coleta dos cocos secos no chão, que passam para uma intensidade mais forte com a quebra do coco, passando pelo banho no rio e no banheiro improvisado, até culminar com o descanso, na rede, em que ouvimos apenas os sons da natureza.

Na cena seguinte, temos novamente o som da coleta do coco, tendo como ponto alto a lavagem do arroz (Fig. 13 e 14), passando pelo som do varrer da casa até culminar novamente no som da natureza, que é o momento em que a mulher contempla a paisagem na janela. Nestes momentos de descanso, já não temos mais uma escuta, e sim um simples

ouvir, como neste momento em que a mulher se posta na janela a contemplar o babaçual, imersa em um som ambiente, harmônico e uniforme.

Fig. 13 - *Quebradeira cozinhando* Fig. 14 - *Detalhe das mãos*

Fig. 15 - *Plano do rosto*



Frames extraídos do documentário *Quebradeiras* (2009), de Evaldo Mocarzel.

Após esses dois ciclos de trabalho, compostos de quatro etapas (caminhada, coleta, extração e limpeza; caminhada, coleta, alimentação e limpeza), intercalados por momentos de descanso, avistamos a primeira roda de dança, o samba de coco. Este tipo de manifestação cultural teve origem no canto dos tiradores de coco e só depois se transformou em ritmo dançado. De acordo com Lúcia Gaspar, o coco apresenta uma coreografia básica, que pode variar conforme o lugar: “os participantes formam filas ou rodas onde executam o sapateado característico, respondem o coco, trocam umbigadas entre si e com os pares vizinhos e batem palmas marcando o ritmo” (GASPAR, 2017).

Como observado anteriormente, o uso intenso de planos de detalhes nos coloca dentro da roda do samba de coco, assim como fez o espectador caminhar junto com a quebradeira e sentar ao lado dela, percebendo cada movimento, cada gesto, e suas sonoridades. Do plano de detalhe da cintura das quebradeiras, segue-se o detalhe da boca do tocador cantando o coco, voltando às cinturas sendo tocadas pelas mãos dos sambadores, seguido pelos pés “pisando o coco” (Fig. 16), e assim se sucede, até culminar num plano de conjunto (Fig. 18), onde vemos todos os brincantes no terreiro, e novamente voltamos ao plano de detalhe da boca do cantador (Fig. 22), das cinturas das sambadeiras, pés, mãos tocando o ganzá, novamente os pés, numa sequência tão vertiginosa de planos de detalhes que de repente vemos também as mãos da mulher quebrando o coco na lâmina do machado (Fig.23).

Figura 16 - Os pés no samba

Figura 17 – Mãos batendo o tambor

Fig. 18 - Plano de conjunto do samba



Figura 19 – Mão na cintura

Figura 20 - Plano dos brincantes

Figura 21 – Mãos no tambor



Figura 22 – Cantador

Fig. 23 - Mão segurando o coco

Figura 24 - Mãos tocando o tambor



Frames extraídos do documentário *Quebradeiras* (2009), de Evaldo Mocarzel.

Desta vez, o som da batida do porrete de pau sobre o coco se confunde com o som da batida do tambor (Fig. 24), e o som da abertura manual do coco se confunde com o som do ganzá. A inserção de imagens e sons do trabalho das quebradeiras em meio à roda de samba é uma forma de expressar a similaridade entre essas sonoridades. Este tipo de manipulação da faixa sonora é, para Paul Henley, o mais discutível e também mais interessante, pois reflete uma interpretação do diretor, como se fosse um comentário:

(...) realizada não apenas para enriquecer a descrição do ambiente acústico ou para cumprir certos requisitos funcionais dentro da estrutura do filme (...), mas sim oferecer algum tipo de comentário sobre a ação do filme, dando um certo significado a uma cena particular e/ou provocando uma variedade particular de sentimentos no espectador” (HENLEY, 2007, p. 05)

Quanto mais se intensificam os planos de detalhes, maior é a sensação de estarmos dentro da roda. É neste momento, já no final da roda do samba de coco, que a musicalidade do trabalho das mulheres quebradeiras se revela com maior força, através dessa associação entre planos de curta duração, em que as mãos tocando os instrumentos na roda de samba se confundem com as mãos da mulher quebrando o coco (imagens 23 e 24).

No segundo ciclo de produção, quando o coco babaçu é torrado na panela e depois passa por processo de cozimento, o que se destaca é a percepção da “temporalidade da experiência” das mulheres quebradeiras de coco (MESQUITA, 2010, p. 200). No documentário, todo esse processo dura dois minutos e dezoito segundos. Parece pouco, mas para um filme de 71 minutos é suficiente para sentirmos tanto o tempo, quanto o ritmo do trabalho, caracterizado por uma certa musicalidade, dado o compasso de quatro por quatro¹¹ no mexer da castanha com o pau, por exemplo (Fig. 25 a 27).

Fig. 25 - Detalhe da panela Fig. 26 - Detalhe da pau na panela Fig. 27 – A castanha na panela



Fig. 28 - O vapor da fervura Fig. 29 - A castanha cozinhando Fig. 30 - Detalhe do cozimento



Frames extraídos do documentário *Quebradeiras* (2009), de Evaldo Mocarzel.

Mais uma vez, o ciclo de trabalho se encerra com um período de descanso. Desta vez, é o babaçual que vemos descansar, através de um belo plano das palmeiras que parecem formar um grande rosto de uma mulher (Fig. 31). E novamente percebemos o tempo transcorrer. O tempo da noite, a sonoridade da noite, as cores da noite. A mata sem a inquietude do vento, sem pássaros. Somente as aves noturnas, como a coruja, além das cigarras e dos grilos. A lua cheia a iluminar o céu, de um azul escuro até o anoitecer (Fig. 32). No amanhecer, o contraste da luz do sol e da sonoridade, mais intensa, mais pujante de vida, com as folhas das palmeiras novamente se inquietando com o vento.

¹¹ Rui Motta, no livro *Bateria em todos os níveis*, observa que os compassos determinam a cadência rítmica da música e são formados por tempos. O compasso de quatro por quatro seria, portanto, uma cadência de quatro tempos.

Fig. 31 - O olhar da mata Fig. 32 - A noite no babaçual Fig. 33 - O dia na mata



Frames extraídos do documentário *Quebradeiras* (2009), de Evaldo Mocarzel.

Em câmera baixa, vemos uma senhora quebradeira, em contraluz, em pé num balanço entre as palmeiras babaçu (Fig. 34, ao lado), sob o som de um reisado, que é mostrado logo em seguida. A relação entre a imagem e o som gera um sentimento de valorização da mulher quebradeira de coco. A câmera baixa a coloca numa posição de superioridade, e sobre a imagem temos um som de festejo. Além disso, ela está ao lado de duas grandes palmeiras, que a sustentam no balanço, assim como sustentam de fato as mulheres quebradeiras de coco, ao ofertar seus frutos para o trabalho dessa comunidade extrativista.



Figura 34 - Quebradeira no balanço

O terceiro ciclo de trabalho é a produção da farinha do coco babaçu. Desta vez, a sonoridade é mais ruidosa, devido ao uso da máquina, e talvez por esse motivo já não temos mais a recorrência constante ao plano de detalhe, que só aparece quando o coco está sendo descascado ou quando a farinha já está sendo ensacada, gerando um ruído mais leve e agradável. Temos uma recorrência maior ao plano geral e principalmente ao plano de conjunto, com uma exploração da luz e das cores do trabalho das mulheres, bem como o primeiríssimo plano, expondo suas expressões faciais. O terceiro ciclo de trabalho se encerra mais uma vez com o “silêncio” do babaçual, onde ouvimos apenas o farfalhar das folhas das palmeiras. A este momento de descanso segue-se mais um momento de festividade, onde as mulheres estão devidamente vestidas para o samba de coco, com suas saias rodadas (Fig. 35).

A música do samba fala de fogo: *A cidade pegou fogo, fogo na cidade...é fogo, é fogo, fogo na cidade*. O tema do samba tem alguma relação com as imagens que se seguem, que são justamente sobre a atividade de produção do carvão a partir da queima das cascas de coco babaçu. A justaposição do plano do samba com o plano da fumaça da queima das cascas não é gratuita, pois as cantigas do samba costumam ser as cantigas de trabalho das mulheres quebradeiras de coco. Os primeiros planos que aparecem são como

que planos de detalhes da fumaça (Fig. 36 e 37), e só depois é que aparecem planos mais abrangentes, quando percebemos que se trata da atividade de produção de carvão. No final, já não ouvimos mais nem o samba, nem o fogo, somente o vento e o som do carvão ainda em brasa, seguido do plano das palmeiras, onde novamente só ouvimos o farfalhar das folhas do babaçual ao vento.

Fig. 35 - Roda de samba

Fig. 36 - Detalhe da fumaça

Fig. 37 - Tonel pegando fogo



Frames extraídos do documentário *Quebradeiras* (2009), de Evaldo Mocarzel.

O último ciclo de produção, que no filme dura no máximo 30 segundos, é justamente sobre o artesanato da palha da palmeira babaçu, que tanto ouvimos durante o documentário. O filme acaba com o momento de finalização do reisado, que é a oração do pai nosso cantada, um momento de agradecimento (Fig. 38). O som da prece continua, mas o que se segue é a imagem de uma das mulheres quebradeiras indo banhar-se no rio (Fig. 39). Esse plano final sintetiza as diversas referências ao feminino que são feitas ao longo do documentário: a mulher, a água e a mata ao redor.

Fig. 38 - Transição entre imagens Figura 39 - Quebradeira no rio



Frames extraídos do documentário *Quebradeiras* (2009), de Evaldo Mocarzel.

3.2 Ambiência e desenho sonoro em *Terras*

Terras (2009), de Maya Da-Rin, é um documentário sobre a fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, localizada no coração da Amazônia. Nesta tripla fronteira, as cidades de Leticia (Colômbia) e Tabatinga (Brasil) se confundem uma com a outra. É uma região marcada pelo fluxo constante de pessoas de diversas origens, onde as culturas ancestrais e contemporâneas vivem lado a lado.

Terras pode ser classificado como um documentário etnográfico, já que traz uma representação das diferentes culturas das populações que vivem na tríplice fronteira. Quando Claudine de France (2000, p. 17) fala em “filme etnográfico”, ela está considerando não apenas produções de antropólogos com fins científicos, mas também as destinadas a um público indeterminado, porém sem finalidades científicas, ou seja, filmes que não podem ser considerados etnografias fílmicas, mas que representam certa inserção da antropologia na história do cinema. Como dissemos anteriormente em relação ao documentário *Quebradeiras*, *Terras* também poderia ser enquadrado no que Claudine de France chamou de “uma via mais nova do documentário etnográfico”, já que segue a tendência de privilegiar a descrição, detendo-se no “peso do sensível” (FRANCE, 2000, p. 21). Os sons que surgem do ambiente em que a vida na fronteira transcorre constituem o que se poderia chamar de paisagem sonora do documentário. Eles são gravados e manipulados no conjunto da edição com a atenção que é normalmente reservada para as imagens. Com base no som ambiente também são produzidos efeitos sonoros, que marcam a abertura e o fechamento do documentário.

Podemos observar também em *Terras* algumas características do modo observacional de filmar, a exemplo do uso frequente de *travellings*. A diretora Maya Da-Rin vai, com sua equipe, às cidades fronteiriças de Leticia e Tabatinga e acompanha discretamente o ritmo de personagens desse lugar de encontro e passagem. De dentro do carro, conhecemos os taxistas Willian, Raul e Carlos (Fig. 40), que transportam diariamente a população através da fronteira que divide as cidades; no barco a motor, seguimos Manoel (Fig. 41) e descobrimos que, como ele, muitas pessoas trabalham como autônomas no porto de Tabatinga levando passageiros e mercadorias entre Brasil e Peru; a pé, temos a sensação de caminhar com Irene Ipuchima (Fig. 42), que vai revelando no seu idioma o nome de cada árvore, enquanto escutamos o ruído do facão a cortar uma lasca de cada madeira. Embora nessas tomadas aconteçam entrevistas, percebemos um

acentuado recuo da diretora em relação a seus personagens, de modo que se configuram mais como depoimentos. Maya Da-Rin nunca aparece no quadro e poucas vezes interage com as pessoas, fazendo perguntas ou colocações.

Fig. 40 - Taxista em depoimento Fig. 41 - Barqueiro na fronteira Fig. 42 - Irene na mata



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

Entretanto, aqui o que se busca não é uma utopia realista, como aconteceu nos primeiros filmes do cinema direto, mas a expressão de como a cineasta percebe e interpreta a realidade juntamente com seus personagens. A escuta e observação apuradas são acompanhadas de um desenho sonoro e uma montagem, em que há uma relação dialógica entre imagens e sons. Desta forma, Maya Da-Rin se aproxima de um grupo de cineastas brasileiros contemporâneos que vêm explorando em suas obras as possibilidades narrativas do som, em especial o som ambiente e os ruídos, a exemplo de Cao Guimarães (*Andarilho*, 2007), Marília Rocha (*Aboio*, 2005), Marcos Pimentel (*Sopro*, 2013), Alexandre Veras (*As vilas volantes: o verbo contra o vento*, 2006) e Evaldo Mocarzel (*Quebradeiras*, 2009). Para Cláudia Mesquita, nestes filmes existem algumas características em comum:

(...) de um lado, a resistência à abordagem verbal de temas e assuntos prévios, e uma espécie de investimento na presença bruta e na superfície imediata do cotidiano; de outro, certa ênfase na temporalidade da experiência de pessoas e localidades, mesmo quando tratadas de modo fragmentário pela enunciação (MESQUITA, 2010, p. 200).

Em *Terras*, temos tanto o “investimento na presença bruta e na superfície imediata do cotidiano”, quanto essa “ênfase na temporalidade da experiência”. As peculiaridades sonoras do documentário envolvem o espectador em uma experiência intensamente sensorial, na qual o som ambiente e os ruídos são essenciais na compreensão dos sentidos fílmicos. Assim, esta análise busca compreender de que maneira esses elementos da banda sonora são determinantes na composição estética e narrativa da produção analisada.

O uso do som ambiente é tradicionalmente visto como um pano de fundo sônico. Para Michel Chion, o som ambiente "envolve uma cena, habita o espaço sem levantar a questão da localização de sua fonte específica na imagem" (2008, p.64). Assim, o uso normativo do som ambiente no filme naturaliza a imagem e o subordina a ela, sem destacar as qualidades plásticas do som, bem como os sentidos e sensações que provoca.

O documentário *Terras* rompe com esse uso convencional do som ambiente, pois a representação dos temas das paisagens sonoras nos territórios de fronteira exerce um papel vital para a narrativa e o impacto emocional do filme. Neste documentário, a banda sonora é uma composição da paisagem sonora, que considera todos os elementos do ambiente sonoro como algo carregado de significado e significância cultural.

Para a pesquisadora Viviane Vedana, o som pode, enquanto elemento de representação, ir além da condição de índice ou signo, podendo ser colocado também como símbolo da cultura:

Podemos arriscar em dizer que os sons são também imagens da cultura, na medida em que a representam, e não apenas no que tange às musicalidades, orações e canções, mas também relacionado às narrativas e memórias das pessoas expressas pela voz e pela fala, aos ruídos da vida urbana que emanam das técnicas, tecnologias, utensílios e toda sorte de produção humana, aos sons "ambientais" ou "da natureza" expressos pelo correr das águas de um rio, pelas rajadas de vento, pelo canto dos pássaros, etc. (2011, p. 31).

Vimos na análise de Quebradeiras que Murray Schafer, ao falar sobre procedimentos de análise da paisagem sonora, propõe descobrir seus aspectos significativos, "aqueles sons que são importantes por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância" (2001, p. 25) e identifica alguns temas: os sons fundamentais, sinais, marcas sonoras e os sons arquetípicos (2001, p. 26). Dentre todos esses temas, é bom lembrar que os sinais são sons destacados, em volume e espaço superiores para serem ouvidos conscientemente. Schafer faz uma analogia com a psicologia, que explica a percepção visual através das ideias de figura e fundo. Enquanto os sons fundamentais seriam o fundo, os sinais seriam a figura. Embora pondere que qualquer som pode ser ouvido conscientemente, o autor menciona alguns sons que são considerados sinais: sinos, apitos, buzinas e sirenes.

O documentário *Terras* começa com planos de detalhes da selva, com toda a sua sonoridade: pássaros, corujas, grilos, dentre outros. Sonoridade esta que aos poucos vai cedendo espaço para efeitos sonoros que ora remetem a esses sons fundamentais, ora

remetem a sentidos mais abstratos. Logo após o efeito sonoro das badaladas de um sino (Fig. 45), ouvimos o primeiro som urbano do filme, o som de uma motocicleta.

Como bem lembrou Murray Schafer, o sinal sonoro mais significativo da comunidade cristã é o da igreja: “Em um sentido bem verdadeiro, ele define a comunidade, pois a paróquia é um espaço acústico circunscrito por sua abrangência. O sino é um som centrípeto; atrai e une a comunidade num sentido social, do mesmo modo que une homem e Deus” (2001, p.86). Desta forma, entendemos que o badalar do sino sinaliza a chegada à comunidade, que neste caso é a cidade de Leticia. Logo os ruídos da cidade se intensificam, quando surge o primeiro plano tipicamente urbano (Fig. 46), ainda um plano de detalhe, semelhante aos anteriores, mas desta vez o que está se desintegrando é o asfalto, cheio de fissuras, tal como a fronteira.

Fig. 43 - Texturas da mata Fig. 44 – Folhas secas Fig. 45 - Fissuras na selva Fig. 46 - Fissuras no asfalto



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

As marcas sonoras são sons únicos da comunidade, que possuem determinadas qualidades que os tornam especialmente significativos para um povo de um determinado lugar, a exemplo do ruído das motocicletas que aparece neste primeiro plano urbano e torna-se uma constante nas cenas das cidades fronteiriças. A partir dos sons fundamentais surgem os ruídos correspondentes ao próprio ambiente e os ruídos de efeito, compostos artificialmente a partir de valores dramáticos e emotivos, que como veremos são fundamentados pelas características dos sons concretos.

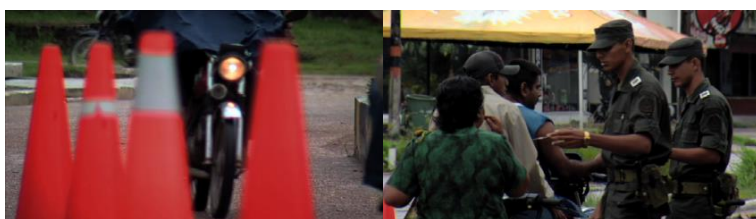
Diversificada, a paisagem sonora deve ser organizada para produzir significado e sentimentos. Como já informamos na análise do documentário *Quebradeiras*, para Daniel Deshays a escritura sonora é uma reconfiguração da realidade sonora. Relatamos que, de acordo com a explicação do autor, o designer deve se distanciar do fenômeno, desenvolver "práticas de perda como um método de estruturação" (2006, p.15). Esta perda deve-se basicamente a dois níveis: em primeiro lugar, há perda do excesso que mascara o objeto sonoro através da seleção, na paisagem, de uma cena de alguns fenômenos que podem ser utilizados no contexto de criação. “Uma vez que o som vem sempre muito completo, rico, sobrecarregado, o designer deve classificar, selecionar, cavar esta

sobrecarga de informação para ganhar objetos sonoros adequados para a criação (2006, p. 82).

O início do documentário *Terras* é muito representativo desse primeiro nível de perda como método de estruturação. Logo após a abertura, um plano mostra por inteiro cones de trânsito, porém desfocados, enquanto foca um dos principais ícones dessas cidades: as motocicletas com o ruído característico de seus motores. Em seguida, um plano americano de dois soldados verificando a documentação de três pessoas numa moto nos revela que estamos numa zona de fronteira (Fig. 48).

Fig. 47 - Cones desfocados

Fig. 48 - Verificação de documentos



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

No plano seguinte, a placa de uma motocicleta mostra que o veículo é da Colômbia e mais adiante saberemos que estamos na cidade colombiana de Leticia. Após um primeiro plano que mostra o rosto dos dois soldados, um plano de conjunto da rua (Fig. 49) destaca dois tipos de sons que representam deslocamento: os ruídos das motocicletas em movimento e suas buzinas, e o som de um bando de pássaros. Num primeiro plano (Fig.50), um homem carregando mercadorias a pé numa calçada entra e sai do quadro, seguido de outros dois homens que vêm logo atrás, enquanto ouvimos brevemente uma conversa em espanhol, fora do campo de visão, em que alguém faz referência a algum produto da indústria brasileira.

Fig. 49 - O ir e vir na fronteira

Fig. 50 – O fluxo de mercadorias

Fig. 51 - Rio Solimões sob nuvens



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

Neste conjunto de planos, a ênfase é colocada no fato de que, paradoxalmente, mesmo onde tantos limites se destinam a marcar separações, uma permutação de objetos e indivíduos ocorre incansavelmente. Ou seja, as imagens e os sons que são selecionados, revelando o trânsito intenso de pessoas e mercadorias de diversas origens, desafiam a ideia de fronteira. Mais adiante, um plano das nuvens no rio Solimões (Fig. 51) também simboliza a ideia de um território difuso cujos limites se desvanecem.

Voltando ao processo de escritura do sonoro descrito por Daniel Deshays, retomemos também sua explicação sobre o segundo nível de perda para a estruturação da realidade sonora. Ele afirma que existe também a "perda das regras adquiridas pela experiência anterior" (2006, p 15), que permite ao gesto criativo se reinventar. É o que acontece quando nos é apresentado o primeiro *travelling* do rio (Fig. 52), momento em que um efeito sonoro oferece novas formas e novas estruturas ao ruído do motor do barco, começando em baixo volume e intensificando-se até o fim da tomada, após a qual um plano de detalhe de uma mão nos revela que “estamos” mesmo num barco (Fig. 53). Nesta tomada, o efeito sonoro vai se intensificando ainda mais, encontrando outros efeitos pontuais, até alcançar seu ápice e começar a diminuir, ao mesmo tempo em que ouvimos mais claramente o ruído do motor do barco, já sem o efeito sonoro, e na sequência um plano americano (Fig. 54) mostra o barqueiro segurando o motor.

Fig. 52 - *Travelling do rio*

Fig. 53 - *A mão no barco* Fig. 54 - *Barqueiro navegando*



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

Este é um trecho do filme que nos leva a atentar para a materialidade do som e a forma como ele é trabalhado, nos levando ao que Michel Chion, baseado em Pierre Schaeffer, chama de escuta reduzida, em que as qualidades do som, suas características acústicas e estéticas, são o foco e não suas causas ou sentido. De fato, essa sonoridade associada às imagens dificilmente nos leva a pensar imediatamente sobre a fronteira ou tema correlato, apenas nos traz um suspense, ao mesmo tempo em que nos leva a um distanciamento, nos fazendo desconfiar da autenticidade do som. Como explica Chion, “o valor afetivo, emocional, físico e estético de um som está associado não só à explicação

causal que atribuímos a ele, mas também às suas qualidades específicas de timbre e de textura, ao seu frêmito” (2008, p. 31). Essa sensação de estranhamento criada pela escuta reduzida é incitada pela acusmatização do ruído, ou seja, pela separação entre o som do motor do barco e sua fonte de origem, o que nos faz prestar atenção em seus elementos característicos (timbre, altura, duração...), independentemente de suas causas ou sentido.

Esses elementos característicos do som são incorporados inclusive no efeito sonoro, o que nos leva a atentar para as semelhanças e diferenças entre o efeito construído e o ruído que emana do ambiente¹². É através destes dois níveis que uma escritura do sonoro é possível: materiais de seleção por uma escavação técnica do som e a invenção de novos acessórios em ruptura com as práticas aceitas mostram como a escrita é elaborada após a tomada do som.

Como dissemos anteriormente, o filme também se baseia no testemunho de membros da população local, focando personagens que atravessam as fronteiras constantemente, o que os torna críticos para o conceito de fronteira. É o caso dos três taxistas e do barqueiro, cujo trabalho envolve essas viagens de ida e volta. Estes fazem entender, como esperado, que a fronteira representa para eles um impedimento para se mover livremente ou uma concepção abstrata incompatível com sua realidade. Para eles, as fronteiras geopolíticas são mecanismos de controle que restringem a liberdade dos cidadãos.

Embora a maior parte dos discursos sobre a fronteira apareçam em sincronia com a imagem das pessoas que falam, em alguns momentos a diretora opta por inverter essa lógica, colocando o som dessas vozes sobre imagens assíncronas, mas que de forma metafórica representam o que está sendo dito. Quando o taxista fala sobre o estatuto imaginário da fronteira, por exemplo, um plano em câmera baixa mostra os veículos que passam (Fig. 56):

Leticia e Tabatinga são divididas por uma fronteira imaginária. É uma fronteira imaginária porque muitas pessoas que não conhecem passam sem saber onde está a fronteira. Porque esse é um só povo, uma mesma cidade. Existe apenas um lugar onde dizem: Aqui é o Brasil e lá é a Colômbia. Fora isso, tudo é normal. A vida cotidiana é normal (Trecho extraído do documentário *Terras*, de Maya Da-Rin, 2009).

¹² Entretanto, é importante observar que esses efeitos sonoros só ocorrem no começo e no fim do documentário, como marcas de abertura e fechamento.

Fig. 55 – Moto ao lado de cones Fig. 56 – Motocicletas



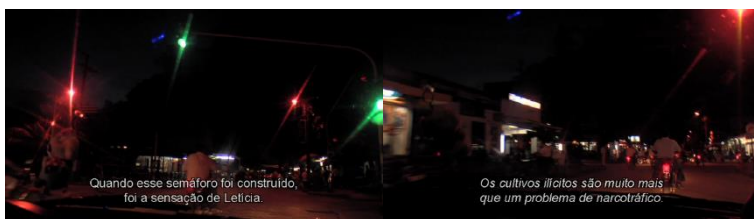
Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

O meio-fio, representando aqui a fronteira, aparece desfocado, enquanto as pessoas aparecem claramente, a maioria delas montadas em motocicletas. O meio-fio, assim desfocado, nos faz pensar nessa característica etérea da fronteira instituída, que no dia-a-dia se esvai, sendo ignorada por quem por ela passa. A mesma metáfora é usada logo no início do filme, quando aparece o primeiro plano representando o trânsito da cidade (imagem 55), com cones desfocados à frente deixando entrever as motocicletas.

No único *travelling* de taxi à noite, a diretora faz uso do que Michel Chion chama de som *on the air*. São os sons transmitidos através de aparelhos eletrônicos que estão contidos na cena, mas que não revelam sua verdadeira fonte causal (CHION, 2008, p.62), e que neste caso é o som do rádio de um taxi que roda à noite. Após passar por um semáforo, o taxista comenta que este é o único semáforo na cidade de Leticia, enquanto ouvimos um merengue: “Quando esse semáforo foi construído, foi a sensação de Leticia. Claro, depois de tantos anos de Leticia ter sido fundada, construíram o primeiro semáforo”. Como ninguém reage ao relato, o taxista fica em silêncio, e daí até o fim da corrida escutamos apenas o intervalo comercial da rádio, que começa com uma campanha oficial contra um dos problemas mais comuns da fronteira:

A cada dia, milhares de hectares são arrasados pelo avanço de cultivos ilícitos. Os cultivos ilícitos são muito mais do que um problema de narcotráfico. Significam a vida ou morte do nosso meio ambiente. Departamento nacional de entorpecentes (trecho do documentário *Terras*, de Maya Da-Rin, 2009)

Figura 57 - *Sons on the air* sobre imagens do trânsito



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

Em outros momentos do filme os sons *on the air* também estão presentes. Um dos mais interessantes é quando o som de uma música no porto, que sai provavelmente do aparelho de som ou do rádio de algum barco, parece entrar em sintonia com os sons ambiente, principalmente com o ruído do motor do barco (Fig. 58). Os sons *on the air* também aparecem durante cenas do comércio de rua, na van que leva passageiros do campo para a cidade, bem como nas cenas de lazer noturno da cidade.

Figura 58 - *Sons on the air* caracterizam paisagem sonora do porto



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

Para Deshays, um designer de som não só produz sentido, embora seja um aspecto de sua obra, mas também provoca sensações. No documentário *Terras*, os depoimentos raramente entram de uma forma seca, sendo antecidos por uma ambientação que estimula diversas sensações, onde o som tem um papel importante. Tomemos o exemplo do depoimento de Florentino, o professor Tikuna. Antes e mesmo durante a fala dele, um plano de conjunto (Fig. 59) mostra sua esposa e uma senhora lavando roupas e utensílios de cozinha, onde escutamos com muita clareza um constante escorrer de água, o bater manual das roupas, o pegar da água com a mão para lavar as canecas. Em seguida, um outro plano de conjunto (Fig. 60) mostra três crianças da casa assistindo televisão nas redes, onde escutamos tanto o som da televisão, quanto o som de outras crianças cantando no cômodo ao lado e ainda o som de água escorrendo, provavelmente proveniente das atividades de lavagem que vimos anteriormente.

Fig. 59 - Mulheres tikunas

Fig. 60 - Crianças na TV

Fig. 61 - Crianças cantando

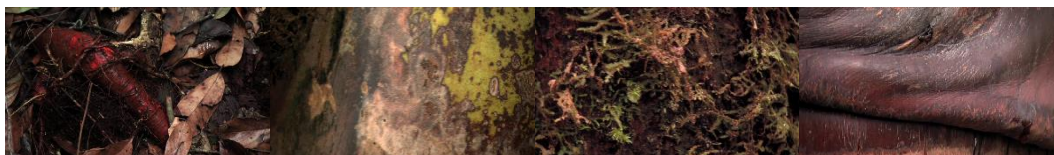
Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

Essa mistura de sons provenientes de diversos cômodos da casa nos faz sentir, e não apenas ver, que estamos numa casa de madeira. Daniel Deshays explica que, esculpindo o som, o designer contata "as massas [...], evoluindo com o tempo, confrontando tempo, materiais e energia" (2006, p. 40). Os sons são trabalhados em grupos. O confronto de suas massas produz tensões e velocidades. Além da nota e sinal da linguagem, o designer tem o poder de "moldar a nossa percepção do espaço, tempo, movimento e corpo" (2006, p. 30).

No documentário *Terras*, só há uma tomada aérea da floresta, e poucos são os planos gerais. A diretora investe em planos de detalhes da selva, alguns onde o som ambiente assíncrono nos faz refletir sobre o tema do filme, a exemplo do plano de detalhe do coco verde (Fig. 62), com suas fintas e manchas já revelando seu processo de amadurecimento, como que delimitando territórios outros, nos fazendo pensar na fronteira, ao mesmo tempo em que ouvimos o zumbir de moscas, o cantar de pássaros e o fluir de um córrego, que nos remete ao caráter fluido da fronteira, já mencionado.

Para o pesquisador Vitor Zan, Maya Da-Rin desenvolve, com sua equipe, uma maneira muito pessoal de filmar a natureza, mergulhando em sua privacidade, examinando os detalhes com sua câmera, revelando texturas, sonoridades e cruzamentos pouco evidentes. Ele observa que as imagens e sonoridades da flora amazônica diferem da paisagem clássica, geralmente enquadrada em plano geral. "As micro paisagens de *Terras*, filmadas em câmeras fixas, assumem um valor particular entre tantos movimentos" (2015, p.160). De fato, a imobilidade da câmera enfatiza o pertencimento e a relação com o território. Quando em movimento, a câmera está na mão, a exemplo da caminhada de Irene pela mata. Através de planos de detalhes (Fig. 62), nós descobrimos texturas, cores, fintas, aninhamentos, bem como sonoridades minuciosas.

Figura 62 - Detalhes de texturas e fissuras da selva



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

Além da composição desses planos, suas durações, longas o suficiente, liberam significados adicionais da experiência estética. As interpretações em relação ao significado desses planos de detalhes da selva variam muito nas análises que encontramos sobre o filme. Para Vitor Zan, eles dizem muito sobre o interesse da diretora em abordar a questão da diversidade cultural na fronteira:

Assim, por meio de processos mentais, como descrição e associação (...), percebemos que o interesse pela diversidade (...) ressoa nessas micro paisagens rizomáticas. Assim como os diferentes tipos de fronteiras são atravessados pelos personagens, as fintas dessas porções da natureza são mostradas sendo transgredidas por formigas e aranhas. Através destes índices cada vez mais evidentes, a dissolução das fronteiras em favor de hibridização aparece como o eixo que norteia todo o visual do filme, marcando os três tipos de imagens que o compõem (ZAN, 2015, p.160, tradução nossa).

Para a pesquisadora Andréa França, em *Terras*, o uso recorrente de planos de detalhes e dos planos fixos é mais um contraponto à transitoriedade:

Há uma pregnância do quadro – os planos fixos do solo, dos troncos, das folhas – que produz uma incerteza sobre o que se vê, embaralhando as relações entre o perto e o distante, o dentro e o fora, o grande e o pequeno. Essa pregnância do quadro parece falar de uma “atenção à vida” (...) que possa ser um modo de reparação (...) às formas reificadas e repetitivas da transitoriedade. Se há uma interioridade da câmera assim como há uma interioridade do corpo, o documentário filma as superfícies das folhas, dos troncos, dos rios, do solo, de modo a registrar sua duração na imagem e no mundo. *Terras* insufla a superfície das coisas de uma interioridade/corporeidade que é o próprio trabalho do tempo, da memória do mundo, forçando o espectador a contemplá-las nos seus detalhes, micro perceptivamente, e ativando nele um corpo sensível (FRANÇA, 2012, p.67).

Andréa França analisou *Terras* e outros filmes brasileiros, documentais e de ficção, para abordar a questão da “invenção do lugar” pelo cinema brasileiro contemporâneo. O que ela chama de lugar é essa “relação forte” que Irene, por exemplo, estabelece entre seu corpo, a câmera e o espaço, que “reconstitui os fragmentos” do território de fronteira e “potencializa percursos e acontecimentos” (2012, p.05).

Embora existam muitos *travellings* urbanos (de carro, a barco e a pé), é importante destacar, contudo, que também há um uso intenso de planos de detalhes na cidade, a exemplo do trecho que mostra a feira. Num *travelling* a pé, acompanhamos o passo rápido de Basília com o balde de pupunha na cabeça, chegando no centro da cidade. O que se segue é um plano detalhe de peixes (Fig. 63), com a sonoridade da feira se misturando aos sons de motocicletas em trânsito. Em seguida, mais um plano detalhe de peixes ao lado de pimentas, com o burburinho de feira e o som das motocicletas ainda presente, porém menos intenso. No plano de detalhe seguinte (Fig. 65), o que vemos são as pernas cruzadas de uma menina sentada atrás de uma porção de milhos despalhados, onde escutamos o carcarejar de uma galinha e continuamos a ouvir o burburinho das pessoas. Só então vemos a menina em plano americano balançando uma sacola.

Fig. 63 - Peixes à venda na feira

Fig. 64 - Peixes e pimentas

Fig. 65 - Milhos à venda na feira



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

Após um plano mais aberto de feirantes e compradoras, voltamos a um plano que mostra frutas e verduras expostas no chão (Fig. 66), enquanto escutamos, além do burburinho constante e do som de uma motocicleta que já está a sumir, o típico tilintar de objetos de metal para chamar a atenção da clientela. Após um plano americano que mostra uma vendedora entregando os produtos de um cliente, vemos novamente um plano detalhe de um pedaço de abóbora tendo suas sementes cortadas (Fig. 67), enquanto distinguimos, em meio ao burburinho, uma conversa em língua indígena. Seguem-se mais três planos de detalhes, e um deles mostra alguém pegando de um cesto o que parecem ser larvas do besouro do coqueiro, que servem de alimento na região (Fig. 68).

Fig. 66 - Produtos da feira

Fig. 67 - Abóbora sendo tratada

Fig. 68 - Larvas à venda na feira

Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

Embora não tenham a mesma microtextura dos planos de detalhes da selva, o uso recorrente desses planos aproximados no filme parece cumprir a função de nos fazer imergir no lugar, tal como faz a banda sonora composta pelo som ambiente. Para Schafer, formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual, pois o microfone opera de modo diferente de uma máquina fotográfica, trazendo para nós algo mais semelhante a um close do que a um plano geral.

Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar. Com uma câmera, é possível detectar os fatos relevantes de um panorama visual e criar uma impressão imediatamente evidente. O microfone não opera dessa maneira. Ele faz uma amostragem de pormenores e nos fornece uma impressão semelhante à de um close, mas nada que corresponda a uma fotografia aérea (SCHAFER, 2001, p.23).

Portanto, o plano detalhe visual, associado a esses “closes” da paisagem sonora, nos traz a sensação de estarmos no meio da feira, vendo todos os produtos, suas cores, texturas, escutando de perto todas as suas sonoridades significativas.

Ao compreendermos todas essas operações de produção de sentido e sensações proporcionadas pelo desenho sonoro de *Terras*, entendemos que a paisagem sonora deste documentário tem um papel crucial a desempenhar, indo além de uma simples camada complementar sempre a serviço de outros elementos do material audiovisual. Aqui, o som ambiente é frequentemente usado em uma forma estratégica e abertamente autoconsciente, na medida em que o desenho sonoro emprega múltiplas perspectivas auditivas, do representacional e linear ao mais abstrato e simbólico. O filme é construído de modo a revelar tanto as manifestações mais concretas da fronteira, quanto aquelas que são mais tênues ou abstratas.

Quando funciona como um elemento de representação do real, o som ambiente do documentário *Terras* espessa a descrição etnográfica sobre a qual o filme se baseia, aumentando a “compreensão dos espectadores e a experiência indireta do assunto apresentado no filme”, e ampliando “os modos através dos quais o cineasta pode propor

uma interpretação do significado desse assunto” (HENLEY, 2007, p.03). Um exemplo significativo dessa perspectiva representacional do som em *Terras* é o trecho que mostra o processo de produção da farinha de pupunha, logo após um dos depoimentos da indígena Irene Ipuchima.

Primeiramente, um plano de conjunto da cozinha mostra Irene e Basília cozinhando na lenha. Enquanto fazem o almoço, já cozinham também a pupunha. Após dois planos que mostram um rapaz almoçando, um plano de detalhe mostra Basília acorçada ao lado de uma bacia esfumaçante, onde ela vai jogando a pupunha já cozida (Fig. 68), enquanto a escutamos cantarolar em seu idioma e continuamos a ouvir o som do borbulhar das panelas, além do constante fundo sônico do cantar dos pássaros e demais ruídos da floresta. Em seguida, um primeiro plano de Basília a mostra conversando com Irene ainda em idioma local (Fig. 70). O som da água fervendo continua muito límpido e se destaca juntamente com o som dos pássaros na mata ao redor. Em seguida, um plano detalhe da mão de Basília mostra como ela vai descascando o fruto, enquanto a ouvimos conversar.

Fig. 69 - Pupunha cozida

Fig. 70 - Basília conversando

Fig. 71 - Detalhe das mãos



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

Aparentemente, ela está falando a letra de uma canção, pois no plano seguinte (Fig. 72), um primeiríssimo plano da indígena cantando com Irene ao fundo, ouvimos as mesmas palavras, porém com a melodia. Os ruídos do cozimento continuam, e são tão aprazíveis que parecem compor a música, juntamente com os assobios dos pássaros. O trecho continua com mais um plano de detalhe (Fig. 73), desta vez das mãos de Irene descascando a pupunha, que novamente é seguido por um primeiro plano do rosto de Basília, com Irene ao fundo, que parece fazer alguma brincadeira, alguma paródia com a canção. No final dessa sequência, um plano de detalhe dos pés de Basília mostra um pintinho comendo as cascas da pupunha jogadas no chão, enquanto escutamos, além dos sons anteriores, o som do piar dos filhotes (Fig. 74). Ao final, ouvimos uma breve conversa. Uma voz fora de campo, provavelmente o rapaz que estava almoçando,

pergunta: “Pronto?” Ao que Basília responde: “Já estamos de saída”. E Irene finaliza: “Sim, vamos”.

Fig. 72 - Basília cantando

Figura 73 - Irene descascando

Figura 74 - Pintinhos ciscando



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

O plano seguinte mostra Basília sentada de costas, mexendo um pilão horizontal (Fig. 75). Pela luminosidade, percebemos que estamos chegando ao fim do dia e os ruídos da floresta começam a mudar. Estes sons diminuem em volume, escutamos apenas o ruído do pilão, movido por uma espécie de pêndulo que Basília meche com os braços de um lado para o outro. Num plano de detalhe (Fig. 76), em que a mulher ajusta a pupunha no pilão para melhor bater em seguida, vemos a pupunha virando farinha ao tempo em que escutamos um som cujo timbre remete à textura do fruto já seco. A última cena, um plano americano de Basília acendendo uma vela (Fig. 77), é ainda mais silenciosa, revelando que o momento de descanso se aproxima. Além do movimento de acender a vela, que é quase inaudível, escutamos apenas o som de uma coruja e alguns outros animais noturnos da floresta. Aqui, uma atividade produtiva é mostrada de forma cíclica, do início ao fim do dia, do trabalho intenso ao descanso.

Figura 75 - Basília no pilão

Figura 76 - Detalhe do pilão

Figura 77 - Basília acende uma vela

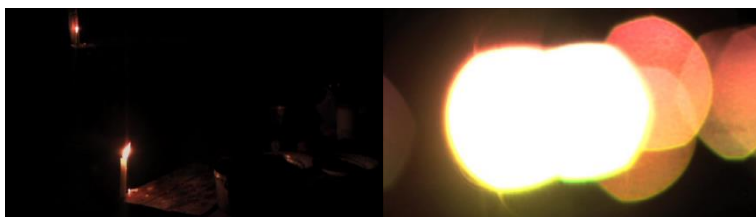


Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

O som ambiente também é usado para evocar uma sensação do estranho ou criar um efeito de distanciamento para o espectador, como ocorre nas transições entre as cenas da floresta e da cidade, feitas de forma sutil. Após o processo de produção da farinha de pupunha, a índia Basília acende uma vela e, como já vimos, se retira, ficando apenas a

vela sobre a mesa (Fig. 78). Quando pensamos que estamos vendo o plano de detalhe da luz da vela, sob as sonoridades da floresta, de repente percebemos que essa é a luz de faróis de motocicleta (Fig. 79), pois aos poucos vai surgindo a sonoridade noturna da cidade, nesse mesmo plano. A assincronia entre a imagem da luz do farol, que ocorre na cidade, e o som que se passa ainda na floresta, é o que gera essa sensação de estranhamento, associado à semelhança visual entre as luzes. Aqui, a transição é sonora, mas o efeito também é visual.

Figura 78 - Vela sobre a mesa *Figura 79 - Luzes dos faróis*



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

A sutileza dessa transição nos faz pensar sobre a “fronteira” entre a selva e a cidade. Para as comunidades indígenas, principalmente, essa fronteira não existe, já que o deslocamento entre um espaço e outro faz parte de sua sobrevivência, como mostra o exemplo acima de Irene e Basília, que fazem farinha de pupunha para vender na cidade. Da mesma forma, a fronteira geopolítica para a maioria das pessoas é, como disse um taxista, imaginária, e não fossem as verificações periódicas de documentação, ela sequer seria percebida pelas pessoas que a atravessam, já que entre as cidades fronteiriças vivem o mesmo povo, que continua vivendo e trabalhando da mesma forma.

Esse tipo de estranhamento causado pelo uso assíncrono do som ambiente nos leva a uma “escuta simbólica” (OBICI, 2008, p.185). Esse termo é usado pelo pesquisador Giuliano Obici (2008) para designar o que Murray Schafer chama de escuta pensante, que ocorre quando se focalizam sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros. É o que ocorre quando escutamos os sons das buzinas e nos damos conta de que, sendo esse um marco sonoro da cidade, não estamos diante de uma luz rural, e sim urbana.

Um dos aspectos da vida na fronteira retratada é a religiosidade. Francisco (Fig. 86), mestre do ritual da Ayahuasca, atribui novos significados à cura tradicional. Ao lado de sua esposa, Celina, ele recebe pacientes para os rituais realizados com a planta no

quintal de sua casa em Tabatinga. Neste trecho do filme, o que se destaca é a percepção da “temporalidade da experiência” do ritual da Ayahuasca (MESQUITA, 2010, p. 200).

Um plano de detalhe mostra as mãos do mestre alimentando o fogo feito com raspas da raiz (Fig. 80), e em seguida visualizamos, em primeiro plano, o rosto do mestre, enquanto ouvimos o burburinho do salão cheio e ruídos da mata à noite. Novamente, um plano detalhe mostra suas mãos segurando o prato (Fig. 81), onde agora só vemos fumaça, enquanto continuamos a ouvir o burburinho do salão cheio e, como num segundo plano sonoro, os ruídos da mata à noite. Em seguida, vemos uma senhora em primeiro plano, enquanto o burburinho continua no salão. Uma sequência de quatro planos mostra a concentração dos praticantes, a maioria em primeiro plano (Fig. 82), enquanto escutamos conversas fora do quadro sobre os dramas das pessoas.

Fig. 80 - Mãos do mestre

Fig. 81 - Mestre segurando o prato Fig. 82 - Praticante concentrado



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

Um plano de conjunto do salão (Fig. 83) mostra a maioria dos praticantes sentados, de branco, se acomodando no chão, enquanto o mestre pergunta: “Todo esse pessoal vai beber”? Após repetir a pergunta em voz alta, sua esposa responde: “Todos”. Daí em diante, começamos a escutar o hinário, um cântico sagrado, cadenciado por sacudidas de um instrumento feito de galhos com folhas secas. O som desse instrumento é um dos que podemos chamar de som arquetípico, pois tem o poder de liberar energias negativas alojadas no corpo e na mente e é, portanto, um som purificador.

Os planos que seguem vão se alternando entre planos de detalhes das mãos que pegam o chá (Fig. 84) e primeiros ou primeiríssimos planos, que revelam a expressão facial das pessoas ao tomar a bebida sagrada (Fig. 85), enquanto escutamos longa e repetidamente, como um mantra, o cântico coletivo, que continua sobre uma tela preta, expressando a sensação das pessoas após tomar o chá, que em algum momento fecham os olhos e ficam a escutar o cântico.

Fig. 83 - Praticantes reunidos

Fig. 84 - O chá de mão em mão

Fig. 85 - Praticante tomando o chá



Figura 86 - Mestre observando

Figura 87- Após tomar o chá

Figura 88 - O rio à noite



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

Aos poucos, a tela preta vai revelando um rio à noite (Fig. 88) e passamos a escutar o som das águas desse rio, e depois sons de pássaros, enquanto o som do cântico vai diminuindo, até silenciar, num efeito *fade out* de áudio. Essa é mais uma transição entre planos que nos faz pensar num tipo abstrato de fronteira, desta vez uma “fronteira de ordem espiritual”, como descreve Maya Da-Rin¹³.

Como vimos nos exemplos acima, as qualidades tonais e rítmicas de *Terras* são extremamente importantes e a paisagem sonora é central em seu valor experiencial e na evocação do tema da fronteira. Esse documentário é enfaticamente sensorial, pois pede a seus espectadores que “sintam” o somático impacto da chuva, do correr da água do rio, do caminhar pela floresta, das diferentes texturas e sons da cidade e da selva.

Neste sentido, as cenas que mostram uma tempestade sobre o rio Solimões são significativas, tanto pela quantidade e duração dos planos gerais (Fig. 89) e de conjunto (Fig. 90) em que a potência sonora é intensificada e os graves (frequências omnidirecionais, sensação de distância) da tempestade são enfatizados, quanto pelo plano de detalhe do momento em que a chuva cessa, mostrando os pedaços de paus que vão sendo levados pela correnteza do rio (Fig. 91), ao mesmo tempo em que escutamos com muita proximidade e riqueza de detalhes o som dessas madeiras boiando na água, ou seja, os agudos (frequências direcionais, sensação de proximidade) são enfatizados e percebemos o silêncio relativo dessa calma após toda a intensidade sonora da

¹³Citação extraída do livro de imprensa do documentário *Terras*, disponível no site da diretora: <http://mayadarin.com/download>

tempestade, demonstrando como Maya Da-Rin faz uso do hiper-realismo sonoro como recurso narrativo no filme.

Fig. 89 - A chuva no rio

Fig. 90 - Barqueiro na chuva

Fig. 91 - Tronco boiando



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

Para Michel Chion, o fenômeno do hiper-realismo sonoro seria uma consequência direta do aprimoramento técnico da definição do som. Dentro dessa perspectiva, potencializar a definição de um áudio significa amplificar sua pureza e a sua exatidão na reprodução de detalhes, por meio da manipulação de sua potência (volume), frequência (agudo-grave) e deslocamento espacial, o que nos oferece mais informações sobre um som do que a escuta natural, ou seja, o ruído hiper-realista, efeito direto dessa alta-definição, ultrapassa os limites da mimese.

Dessa forma, entendemos que as principais estratégias em desenho de som e pós-produção da banda sonora de *Terras*, criada pelo músico Edson Secco, parte das sonoridades do lugar e dialoga com os espaços geográficos apresentados no filme para levar o ouvinte a um engajamento ativo com a paisagem sonora representada. Em outras palavras, a paisagem sonora é claramente usada para convidar a um pensar-sentir a espacialidade, estética e inquietações sobre as diferentes manifestações da fronteira, bem como sobre a vida na fronteira.

Antes de encerrar esta análise, é importante notar que Maya Da-Rin reúne as opiniões dos nativos sobre a fronteira e acaba, inevitavelmente, tocando na questão das terras indígenas, ainda que de forma superficial. A primeira opinião é a de Irene Ipuchima (Fig. 91), que desafia a ideia da fronteira com base nos saberes tradicionais de seu grupo étnico. Segundo a personagem, a terra representa a entidade sagrada da mãe, e por isso a noção de fronteira é inconcebível para os nativos. Dentro dessa perspectiva, seria absurdo cortar, compartilhar ou possuir a terra. “Você reparte sua mãe?”, pergunta Irene, deixando a diretora sem resposta. Nos depoimentos de Irene, o que chama a atenção é a forma como ela fala, bastante performática, gesticulando e encenando bastante.

Florentino (Fig. 93), morando em uma aldeia Tikuna, perto de Tabatinga, revela sua preocupação com a condição de suas terras, que acabam incorporando a herança do Estado brasileiro. Ele sonha com uma terra que realmente pertença aos Tikuna. Ao questionar as reservas indígenas, que estariam colocando os índios numa situação cada vez mais restritiva em relação ao uso da terra, de certa forma ele também questiona o conceito de fronteira, de demarcação de territórios. Curiosamente, ele é também o único a considerar a situação a partir de uma perspectiva histórica, evocando diretamente as consequências do processo de colonização.

Figura 92 - Irene Ipuchima

Figura 93 - Florentino



Frames extraídos do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin

Por fim, *Terras* aborda a transnacionalidade geográfica através de vários elementos, sendo a maioria deles sonoros: os discursos políticos e históricos sobre conflitos territoriais e identidades; a língua, que alterna as línguas portuguesa, espanhola e indígena; e o movimento, por terra e por água, movendo pessoas e bens, que também traz uma série de sonoridades, seja do trânsito terrestre, com o ruído característico das motocicletas, seja do aquático, com o ruído característico dos motores dos barcos. Como disse Maya Da-Rin, é um filme sobre fissuras, lacunas e também confluências. “Ao chegar na fronteira, eu percebi uma realidade multifacetada, onde as culturas ancestrais e contemporâneas mutuamente se influenciam”¹⁴.

¹⁴ Citação extraída do livro de imprensa do documentário *Terras*, disponível no site da diretora: <http://www.pixfolio.com.br/arq/1461205057.pdf>

3.3 O vento e sua sonoridade na narrativa de *Sopro*

Sonoridade
Vinícius de Moraes

Pouco a pouco todos os ruídos se vão penetrando como dedos
E a noite ora.
Eu ouço a estranha ladainha
E ponho os olhos no alto, sonolento.
Um vento leve começa a descer como um sopro de bênção
Ora pro nobis...¹⁵

O documentário *Sopro* (2013), sob direção de Marcos Pimentel, é um longa-metragem híbrido no que se refere aos chamados subgêneros do documentário, pois combina características do modo poético com outras do observacional, resultando em uma proposta mais contemplativa do que assertiva, sem deixar de ter como referência um pedaço do mundo histórico. A partir da observação do cotidiano de uma pequena vila rural no interior do Brasil, onde algumas famílias vivem, há anos, parcialmente isoladas do contato com o mundo exterior, o diretor e sua equipe testemunham e estabelecem no documentário conexões concretas e simbólicas entre os seres humanos e a natureza.

Marcos Pimentel já deu a entender, em entrevistas concedidas a pesquisadores e críticos do cinema, que sua relação com o documentário observacional é de aproximação e afastamento¹⁶. De fato, como informou Raphaela Benetello, o diretor parte de um trabalho de pesquisa, incluindo a de campo, tendo como metodologia a observação e conversas prévias com as pessoas, oportunidade em que escolhe bem seus personagens, lugar e situação de filmagem, sempre em função do tema que pretende tratar no filme:

Na maioria das vezes, o diretor já chega pré-disposto a não entrevistar o personagem de maneira formal, o que há é uma conversa prévia, um entendimento do diretor que aquele personagem irá contribuir na construção narrativa. Marcos destaca na entrevista que procura buscar personagens na situação que ele espera para o filme; se a pretensão é que seja um filme essencialmente contemplativo e de introspecção, a captação ocorre nesse momento (BENETELLO, 2017, p. 26).

¹⁵ Portal São Francisco. Disponível em <https://www.portalsaofrancisco.com.br/obras-literarias/sonoridade>. Acesso em 05.12. 2018

¹⁶ Um exemplo é a entrevista concedida ao site Revista Moviola: <<http://www.revistamoviola.com/2014/12/04/o-documentario-da-contemplacao/>>. Acesso em 07 de novembro de 2018.

Essa conversa prévia com as pessoas para evitar a entrevista, o depoimento e mesmo a conversa ou o diálogo em situação de filmagem é uma característica recorrente no documentário brasileiro contemporâneo, a exemplo de *Quebradeiras* (2009), de Evaldo Mocarzel¹⁷.

O diretor, na sua introspecção, busca junto com sua equipe o silêncio dentro de si e nos personagens, ou seja, há uma aproximação com os momentos contemplativos dos personagens, em especial as situações de escuta, notadamente do som ambiente. Este som, desde a captação, passando pela edição, montagem e mixagem, é produzido e desenhado para expressar, no filme, o modo como o diretor e sua equipe observam e escutam os personagens nas suas relações com a natureza, em especial com os elementos da natureza, notadamente o ar, que se manifesta como o vento, o ar em movimento.

Portanto, o que o diretor valoriza nesse documentário é uma característica cada vez mais rara no mundo atual: a introspecção e a contemplação. E para alcançar essa introspecção, é necessário parar e silenciar para poder sentir e compreender o ritmo da natureza e da cultura local. É por esse motivo que Marcos Pimentel evita o diálogo verbal com e mesmo entre os personagens.

Embora haja uma seleção do diretor em relação ao lugar, os personagens e as situações de filmagem, o próprio Pimentel reconheceu que o documentário acaba sendo o resultado de uma interação, ainda que silenciosa do ponto de vista verbal, entre o cineasta, sua equipe e os personagens: “E aí é muito louco porque o filme sempre se realiza entre aquilo que você espera e o que o personagem também, é essa interseção aí” (PIMENTEL apud BENETELLO, 2017, p. 26 e 27).¹⁸

Pimentel busca esses personagens preferencialmente nos seus momentos de introspecção cotidianas. As pausas, percebidas pelo uso da câmera fixa, estão longe de significar ausência de movimento e som. A crítica da Revista Cinética, por exemplo, assinada por Fábio Andrade, embora traga contribuições importantes para a compreensão do documentário, faz uma análise mais centrada nas imagens do que nos sons, chegando ao ponto de denominar o filme como uma “coleção de imagens paradas”¹⁹, mas será isso mesmo? No nosso ponto de vista, fixa-se a câmera para poder captar os pequenos

¹⁷ *Quebradeiras* é um documentário etnográfico, onde os recursos expressivos da imagem e do som digitais são explorados de tal modo que se evita a enunciação verbal para promover uma imersão virtual do espectador no ambiente e na cultura representada.

¹⁸ Em *Sopro*, quem mais burlou esse pacto de silêncio foi uma criança, que despertou muito a atenção do cineasta e do público dos festivais, o Cauã, como veremos mais adiante.

¹⁹ Revista Cinética. A vitória do tempo. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/sopro-de-marcos-pimentel-brasil-2013>. Acesso em 02 de fevereiro de 2019.

movimentos internos das imagens e os sons do ambiente que o cinema “vococêntrico e verbocêntrico” (CHION, 2008, p.13) tende a ignorar ou identificar como ruído. Seria algo como a microfísica do audiovisual no documentário contemporâneo brasileiro.

No documentário poético, as escolhas do diretor incidem mais sobre a plástica, o ritmo e o tom das imagens e dos sons do que sobre os personagens e lugares. Enquanto uma estrutura narrativa observacional exige que uma história clara seja desenvolvida, com início, meio e fim, a estrutura de abordagem poética concede oportunidades para residir em momentos periféricos, seguindo caminhos laterais, enfatizando mais, como descreve Bill Nichols, “o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (NICHOLS, 2010, p. 138).

Como aponta a própria sinopse²⁰ do filme, *Sopro* é um documentário sobre a existência humana e os mistérios da vida e da morte. Justamente por ser abstrato, esse tema poderia ter sido abordado através de uma narrativa apoiada no verbal, seja em voz *over*, seja em voz *in/off*. Entretanto, o tema é abordado não através de pessoas específicas em lugares determinados, mas através de poéticas audiovisuais que, a partir do cotidiano dessa vila, expressam os ciclos da vida, entre dia e noite, nascimento e morte. Pela ação dos fenômenos da natureza, em especial o vento, (mas também o correr de um rio, a chuva, a própria passagem do tempo) sobre os elementos e os seres da natureza, cria-se um ciclo que é tanto de destruição quanto de renovação, expresso pela polaridade familiar entre as crianças e os idosos, as sequências de abate do porco e o parto do bezerro, a chama da fogueira que se acende e da vela que se apaga.

É através dessa percepção subjetiva das imagens e sons do mundo histórico que Marcos Pimentel expressa seu tema. No que se refere ao som do documentário *Sopro*, nosso objeto de estudo, a principal matéria prima escolhida pelo diretor é o som ambiente. Sendo o vento seu personagem, esse não fala, apenas “canta”, tendo como instrumento os elementos da natureza, os seres e as coisas; movendo as nuvens de névoa, soa como uma onda do mar; movendo as folhas ressequidas de uma planta trepadeira, soa como algo próximo à marimba; passando pela janela, soa como um assobio.

No processo de composição da paisagem sonora, feito através do trabalho de desenho sonoro, os elementos fundamentais, como o vento, podem adquirir um significado arquetípico, que é o que ocorre em *Sopro*, um elemento “tão presente e significativo na vida dessa comunidade que a vida sem ele seria sentida como um claro

²⁰ TEMPERO FILMES. *Sopro*. Disponível em: <http://www.temperofilmes.com/2013/sopro.html>. Acesso em 02 de fev. 2019.

empobrecimento” (SCHAFER, 2001, p. 26). Para expressar esse tom arquetípico do vento, seus mistérios, esse som precisa ser destacado²¹.

O que Marcos Pimentel faz, com a colaboração de sua equipe de som, notadamente Pedro Aspahan, na captação, e David Machado, na edição e desenho de som, é aproveitar as possibilidades digitais de captação, edição e mixagem para criar efeitos a partir do som captado no ambiente. Como relata Raphaela Benetello, “na construção sonora dos filmes com som direto, Marcos dá os direcionamentos para o técnico e o deixa livre para criar uma biblioteca sonora do ambiente” (2017, p. 27). Ela cita um trecho de sua entrevista com o diretor: “Os filmes além de pouca voz, dificilmente tem música, eu preciso construir uma banda sonora que tenha certa musicalidade para alguns momentos ali, só que essa musicalidade é construída com sons do ambiente, de elementos que pertencem àquele lugar (PIMENTEL apud BENETELLO, 2017, p. 27).

Nos seus 73 minutos de duração, *Sopro* minimiza a narração abstendo-se não somente da voz over e dos depoimentos, como até mesmo dos diálogos²², em favor da plasticidade das imagens e de uma banda sonora altamente estruturada. A estrutura narrativa mínima do documentário *Sopro* muitas vezes arrisca levar o espectador ao tédio, dissolvendo seus componentes tradicionais em uma série de eventos digressivos descentralizados. Neste aspecto, *Sopro* se aproxima um pouco de um conjunto de filmes identificados com a tendência *slow cinema*, uma forma narrativa distinta dedicada à quietude e à contemplação que, nas últimas duas décadas, surgiu no trabalho de um número crescente de cineastas, a exemplo de Chantal Akerman, Abbas Kiarostami, Aleksandr Sokurov, Michelangelo Frammartino, Sharunas Bartas e Pedro Costa.

Este “slow cinema”, como denominou Michel Ciment (2003), ou cinema de lentidão, é um tipo de arte reflexiva onde a forma e a temporalidade estão enfaticamente presentes, e uma diminuição do ritmo serve para deslocar a atenção da causalidade narrativa. As características formais compartilhadas por esses cineastas são o emprego de tomadas longas, por exemplo, uma narrativa rarefeita, e uma ênfase pronunciada na quietude e no cotidiano. Nessa tendência, a rarefação da narrativa é associada a uma

²¹ A partir dos anos 1960, começo do cinema direto, em que o som sincrônico era gravado analogicamente, ainda não era possível destacar um elemento sonoro, de modo que o som ambiente vinha bruto. Entretanto, os documentários poéticos já faziam um trabalho de composição sonora porque, não havendo tecnologia de captação, esses sons eram criados em estúdio.

²² Com exceção do trecho onde as crianças brincam de enterrar o menino Cauã na areia, onde há um breve diálogo, mas que não revela algo absolutamente essencial para compreender a ação.

montagem lenta para abrir um espaço de reflexão sobre os acontecimentos cotidianos, estimulando uma contemplação de presença, gestos e detalhes materiais.

Matthew Flanagan observou que, “enquanto a velocidade perpetuamente arrisca pressa gratuita, fragmentação e distração, a redução intensifica a percepção, a consciência e a resposta do espectador” (2008, online, tradução livre)²³. De fato, no documentário *Sopro*, as pausas, o tempo morto, dão ao espectador a oportunidade de contemplar e refletir, criando ou completando os diferentes significados de uma sequência, mas aqui a lentidão é mais uma impressão que resulta da fixidez dos planos do que de sua duração. Se comparamos com a duração das tomadas de filmes experimentais como *24 frames* (2017), de Abbas Kiarostami, podemos perceber que os planos longos estão longe de ser uma constante neste filme de Marcos Pimentel.

Em *Sopro*, a montagem nem é rápida, nem lenta, apenas acompanha o ritmo da vida de uma família rural mineira. No documentário poético, o ritmo nem sempre é lento. Depende das “qualidades rítmicas” (NICHOLS, 2008, p. 61) que o cineasta percebe no lugar e quer expressar no documentário. O ritmo do filme pode variar não em função de um dado objetivo, mas em função do estado de ânimo do diretor ou personagens.

O documentário *A ponte* (1928), por exemplo, do cineasta holandês Joris Ivens, começa num ritmo acelerado, o ritmo de construção da ponte, e quando essa obra se consuma e a ponte está em funcionamento, de repente o ritmo diminui e o filme passa a destacar, através de planos de detalhe, quão acuada a água ficou em relação à grandiosidade da ponte. Acentuada pela diminuição do ritmo da música que acompanha o documentário, o ritmo da montagem diminui para expressar a melancolia do diretor por não mais poder ver o rio fluir livremente.

Algo similar acontece no documentário *Sopro*. O filme expressa as qualidades rítmicas do lugar, muito próximas dos ritmos da natureza, mas com as variações próprias da cultura local e da própria percepção do cineasta. Através deste documentário, acompanhamos os variados ritmos e sonoridades do vento em especial, mas também da água, dos animais, das pessoas, que na maioria das vezes acompanham o ritmo da natureza, mas também imprimem seus próprios ritmos, como quando acendem uma fogueira para assar um porco e se reúnem em torno dela e de uma sanfona para cantar, dançar e brincar. Quando essa câmera observa as crianças, suas tomadas tendem a ser

²³ “(...) whereas speed perpetually risks gratuitous haste, fragmentation and distraction, reduction intensifies the spectator’s gaze, awareness and response”. Disponível no site Danmarks klogeste filmtidsskrift: < http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm >. Acesso no dia 09 de novembro de 2018.

mais curtas, enquanto com as pessoas mais velhas elas tendem a ser mais longas, dado que se movimentam pouco e são mais introspectivas.

Além disso, há uma série de características associadas a uma abordagem observacional do documentário que também podem ser vistas como uma estratégia para enfatizar formas poéticas de ver o mundo. Uma abordagem duracional à apresentação do tempo é central para o trabalho observacional, ao mesmo tempo que cria uma sensação de amplidão que conduz a formas poéticas de perceber.

Outro elemento-chave do estilo observacional que acaba sendo mais direcionado aos propósitos poéticos é o recuo em relação aos personagens. Como já falamos ao longo deste capítulo, se na origem do cinema observacional – o cinema direto – o plano sequência era privilegiado, em *Sopro* a preferência por planos fixos, a composição desses planos - em termos do som, mas também em termos de fotografia - e a abordagem da montagem e edição dão ao documentário uma abertura de forma.

Diferentemente de documentários feitos com tomadas longas, como *No Home Movie* (2015), de Chantal Akerman, onde muito pouco acontece por um longo tempo, em *Sopro* até podemos dizer que um conjunto considerável de atividades é descrito, mas são atividades quotidianas, algumas das quais, como a brincadeira de Cauã de se enterrar na areia, se repetem ao longo do filme. À medida que o documentário avança, a relevância do que acontece pode ser um tanto oclusa, o que torna a narrativa rarefeita, podendo o filme até mesmo ser percebido como repetitivo.

No entanto, *Sopro* nos apresenta formas estéticas a serem consideradas, temos sensações e impressões, vemos sinais exteriores de diferentes subjetividades; discernimos figuras de linguagem próprias da poesia, como metáforas e metonímias, através de associações abstratas entre imagens e sons, ou mesmo entre diferentes imagens e diferentes sons; e criticamente, nós experimentamos o tempo.

No documentário, o ritmo, em vez de nos apressar de um evento para o outro, acomoda momentos de pausa, é como um convite ao relaxamento e à contemplação. Esses momentos parecem ser desprovidos de significado como pontos de enredo, mas provocam uma reflexão sobre a vida, seus mistérios e encantos, seus ciclos, tendo como referência esse lugar no Parque Estadual de Ibitipoca, na zona da mata mineira, que o diretor e sua equipe estão apresentando através do filme.

Assim como o tempo se torna um fator importante em relação à poesia literária, em *Sopro* também é um elemento subjacente que permite um espaço poético na obra audiovisual do documentário. Nesse espaço, nós, como público, podemos refletir sobre a

forma como os elementos são trazidos juntos e as conexões que resultam. Este é um espaço onde o significado é oferecido, mas não totalmente resolvido, o que exige do espectador uma postura mais ativa.

Para Bill Nichols, o uso recorrente de justaposições espaciais e temporais, explorando “associações e padrões” entre os elementos visuais e sonoros, em contraposição “às convenções da montagem em continuidade”, que criam uma ideia de “localização muito específica no tempo e no espaço”, é um dos elementos que caracterizam o documentário poético (2010, p. 138). É o que podemos observar em *Sopro*, em que diferentes planos da paisagem são justapostos a planos do cotidiano dos moradores da vila, o mesmo ocorrendo entre planos de seres humanos e animais, bem como entre planos dos moradores mais velhos, os de meia idade e das crianças brincando.

Em um dos trechos mais comentados pela crítica sobre o documentário, por exemplo, diversos planos do pinheiral sendo agitado pelo vento (Fig. 94), com o som em volume acentuado desse balanço, são justapostos a um plano de detalhe das velas no quarto da matriarca (Fig. 95), com o som de baixa intensidade²⁴ da chama sendo agitada pelo vento, seguido de um plano dos santos que ficam nesse mesmo quarto (Fig. 96), em uma espécie de primeiro plano, no qual, tal como no plano anterior, o som externo do vento soa mais fraco²⁵ e suave, em oposição aos planos anteriores.

Figura 94 - Vento no pinheiral Figura 95 - Detalhe das velas Figura 96 - Plano dos santos



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Como num trecho anterior vemos a senhora dormindo com uma vela acesa ao lado da cama, o plano de detalhe da vela acesa no quarto por si só nos remete, numa relação metonímica, ao quarto dessa velhinha, dessa vida que, tal como a chama da vela, pode se apagar a qualquer momento, em contraposição à pujança da vida na mata que se agita. A montagem, que justapõe planos com diferentes enquadramentos do pinheiral, nos leva a

²⁴ "Intensidade sonora". Disponível em: <http://www.sofisica.com.br/conteudos/Ondulatoria/Acustica/intensidade.php>. Acesso em 04/02/2019.

²⁵ Quando dizemos que o som é mais fraco, estamos dizendo que ele é menos intenso.

olhar essa mata de um modo diferente, dando a ela a mesma importância que damos à vida humana.

Em *Sopro*, não há um personagem central, muito embora todo o esforço de observação da ação humana seja canalizado para os membros de uma mesma família: dos mais velhos às crianças, dentre os quais o menino Cauã se destaca por sua performance diante da câmera. Apesar desse recorte, é notável que no filme os bichos, o vento, a poeira, as montanhas, o silêncio, o tempo, tudo neste lugar ganha atenção e vida no documentário.

Quando em cena, os moradores desse vilarejo encontram-se quase sempre em suas rotinas introspectivas ou em situação de escuta, como já sinalizamos aqui. O primeiro personagem que aparece em situação de escuta é o menino Cauã. Como veremos mais adiante, ele aparece pela primeira vez brincando no rio, numa sequência que finaliza com dois planos interligados: um plano de conjunto, onde o vemos passar e deter-se diante da cachoeira, hipnotizado pelo som; e um plano de detalhe da água escorrendo pela pedra, com o som da queda d'água que ele também está a escutar.

Um dos planos de detalhe de mais longa duração do filme também retrata uma personagem em uma atividade introspectiva. Trata-se da mulher que supomos ser a mãe de Cauã varrendo o terreiro, e que só vamos conhecer melhor depois. A atividade em questão é algo bem trivial, mas o ponto de vista do diretor e sua equipe nos permite contemplar uma cena única, proporcionando uma experiência sensorial, tanto pelo som denso do varrer do terreiro - em camadas, com o som do vento vindo logo em seguida, levantando a poeira - quanto pela luz dourada do sol poente, refletindo na poeira e trazendo um efeito singular de luz e sombra.

Figura 97 - Plano fixo revela o movimento interno da poeira no terreiro



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Embora seja um plano fixo, esse movimento interno da poeira que aparece na imagem, associado ao som constante do varrer do terreiro e ao som do vento, faz com que o plano de quase 50 segundos seja um dos mais dinâmicos do filme, entre os planos de

detalhe. Michel Chion explica que esses pequenos movimentos visuais, ao registrar a microestrutura do presente, conferem uma temporalidade vibrante ao plano:

Para que o som influencie temporalmente a imagem, é necessário um mínimo de condições. Em primeiro lugar, é necessário que a imagem se preste a isso, quer pela sua fixidez e receptividade passiva (caso das imagens fixas de *Persona*), quer pela sua atividade específica (micro ritmos temporizáveis pelo som) – ou seja, neste caso, que contenha um mínimo de elementos de estrutura, de concordância, de harmonia e de simpatia (como se diz para as vibrações) ou de antipatia ativa com o fluxo sonoro (CHION, 2008, p. 20)

Sobre a questão do personagem, Bill Nichols também argumenta que no documentário poético os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo.

As pessoas funcionam, mais caracteristicamente, em igualdade de condições com outros objetos, como a matéria prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles. Não ficamos conhecendo nenhum dos atores sociais de *Chuva* (1929), de Joris Ivens, por exemplo, mas realmente apreciamos a impressão lírica que Ivens cria de uma chuva de verão que passa sobre Amsterdã (NICHOLS, 2010, p.138).

Embora no documentário *Sopro* as pessoas não sejam tão anônimas quanto em *Chuva* (1929), já que acompanhamos de perto suas rotinas, é notável que sequer ficamos sabendo seus nomes, com exceção do menino, que passamos a saber se chamar Cauã num dos raros momentos de diálogo no filme, quando as crianças brincam no areal. Ao longo do filme, podemos citar diversos exemplos que mostram como os personagens de *Sopro* estão em sintonia com os bichos, os elementos e fenômenos da natureza como um todo, e mesmo das coisas, que assim como as pessoas também sofrem a ação do tempo.

Ao longo dessa análise, buscaremos compreender como a composição da paisagem sonora do documentário *Sopro*, através do trabalho de desenho do som, onde se destacam o som ambiente e os ruídos, é de vital importância para essa qualidade de atenção que enfatiza a experiência estética da representação em si, criando condições para explorar a complexidade, a ambiguidade e os limites do conhecimento. Para Daniel Deshays (2006), a escritura sonora é principalmente uma reconfiguração da realidade sonora. Em *Sopro*, o designer classifica, seleciona e cava (2006, p. 82) principalmente os diferentes sons do vento, mas também as sonoridades que expressam a relação das pessoas com os elementos da natureza, como veremos adiante.

A paisagem sonora de *Sopro* e seu desenho

Composta de sons densos, em camadas e amplificados, a banda sonora do documentário *Sopro* evoca uma noção particular da natureza. Hipersensível, inquietante em sua sobrecarga sensorial, essa natureza pouco se distingue do ser humano, principalmente quando o filme aborda funções vitais, como respirar, dormir ou comer. Os sons que surgem do ambiente natural ou humano em que a vida em Ibitipoca transcorre constituem o que se poderia chamar de paisagem sonora do documentário, conceituada por Murray Schafer como “qualquer campo de estudo acústico” (2001, p. 25).

Tal como Schafer propõe, investigaremos nesta análise os aspectos significativos da paisagem sonora de *Sopro*, “aqueles sons que são importantes por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância” (2001, p. 25). Assim como nas análises fílmicas anteriores, tomamos como referência a classificação temática do autor para o estudo da paisagem sonora: os sons fundamentais, sinais, marcas sonoras e os sons arquetípicos, definidos como “misteriosos sons antigos, não raro imbuídos de oportuno simbolismo, que herdamos da alta Antiguidade ou da Pré-História” (2001, p. 26).

No desenho da paisagem sonora de *Sopro*, os sons fundamentais, que são aqueles criados pela geografia e clima do lugar (água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais em geral) ganham um lugar de destaque, tendo em vista que o som do vento, por exemplo, é a única matéria-prima que o diretor tem para expressar o que diz ser seu personagem, tendo em vista que não podemos ver o vento, muito embora podemos, sim, ver as coisas e os seres vivos que ele movimenta.

Esse lugar de destaque que o vento ocupa na banda sonora de *Sopro* expressa o valor arquetípico que ele adquire para a família e toda a comunidade desse vilarejo do Parque Estadual de Ibitipoca. Murray Schafer explica que os sons fundamentais não precisam ser escutados conscientemente, mas exercem uma influência profunda e penetrante em nosso comportamento e estados de espírito. “Muitos desses sons podem encerrar um significado arquetípico, isto é, podem ter-se imprimido tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento” (2001, p.26).

Já os sinais são sons destacados, em volume e espaço superiores para serem ouvidos conscientemente. Schafer faz uma analogia com a psicologia, que explica a percepção visual através das ideias de figura e fundo. Enquanto os sons fundamentais seriam o fundo, os sinais seriam a figura. Embora reconheça que qualquer som pode ser

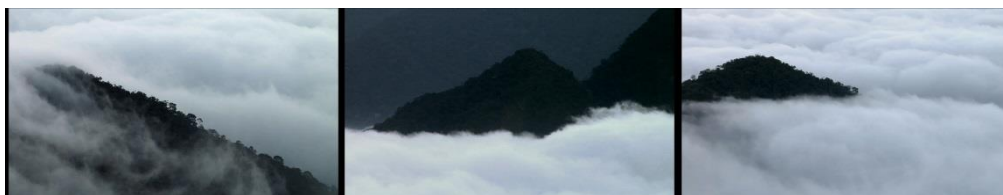
ouvido conscientemente, o autor menciona alguns sons que são considerados sinais: sinos, apitos, buzinas e sirenes.

Os sons fundamentais e os cinco elementos da natureza na paisagem de *Sopro*

O universo é composto por cinco formas de manifestação, representadas pelos cinco elementos: o espaço, que representa amplitude e expansão; o ar, que preenche o espaço e possui características como leveza, secura e inquietude; o fogo, energia e calor que promove transformação, tendo o Sol como fonte; água, que é a matéria em seu estado líquido, possuindo características de fluidez e lubrificação, entre outras; terra, representando a matéria em seu estado mais sólido ou condensado, possuindo características de estabilidade e inércia. Os sons desses cinco elementos fazem parte dos sons fundamentais, aqueles produzidos pela geografia e clima do lugar. Portanto, ao longo dessa análise, podemos compreender como cada um desses cinco elementos exercem um papel central na composição da paisagem sonora e do sentido do filme.

Logo na abertura do documentário, uma sequência de planos gerais mostra o topo da serra ainda coberto pela névoa (Fig. 97). Nos dois primeiros planos gerais, variando apenas o ponto de vista, escutamos o som do vento movendo as nuvens e o som de pássaros. O terceiro plano geral é um pouco mais aproximado. Nele, as nuvens se destacam. No plano geral que segue, semelhante ao anterior, porém o mais longo dessa sequência, se no aspecto visual apenas a nuvem de névoa se move, avançando e recuando sobre o topo da serra, no que se refere ao som há tanto dinamismo que conseguimos ver a mesma imagem de uma forma diferente.

Figura 98 - Planos gerais da névoa no topo da serra



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Nesta tomada, o som do vento começa de forma mais sutil, semelhante ao som da onda do mar (que na verdade é novamente o som da névoa sendo deslocada pelo vento), de modo que nos remete a uma imagem mental, nos fazendo lembrar das ondas do mar

quebrando na praia. Essa transformação do som dentro do mesmo plano desdobra a imagem, de modo que já não vemos tão somente nuvens, mas “ondas” de névoa que “quebram” no topo da serra. Com o tempo, o som do vento ganha força e se destaca entre os demais sons do ambiente, de modo que a sensação de perceber as nuvens de névoa como ondas quebrando no topo da serra já não é mais a mesma. Ainda que a imagem permaneça a mesma e ainda possa remeter à imagem mental da onda quebrando na praia, o som já não é o mesmo. Esse é um exemplo de efeito audiovisógeno (CHION, 2008), em que o som modifica a percepção da imagem, assim como a imagem modifica a percepção do som.

Após os planos gerais, que iniciam com o topo da serra e seguem com uma visão mais panorâmica do lugar, somos apresentados num certo plano de conjunto, mas sem pessoas, a um outro fenômeno da natureza, também relacionado aos sons fundamentais. Neste plano o som do vento está menos destacado, amalgamando-se mais com o som ambiente. Nele, o personagem parece ser a chuva, ou melhor, o resultado de sua ação sobre o solo desmatado, ou seja, a erosão da serra, inserindo aí um outro elemento da natureza, a terra.

Por fim, ainda num plano geral, conhecemos a vila, onde se destaca a igreja (Fig. 100). O som do latido do cachorro surge na transição para esse plano, como um sinal de chegada ao vilarejo, enquanto o som do vento volta a se fortalecer. Michel Chion definiria esse som como elemento de cenário sonoro, por ser de uma fonte “mais ou menos pontual e intermitente que contribui para povoar e criar o espaço de um filme” (2008, p. 48).

Fig. 99 – Plano geral da serra Fig. 100 - A erosão da serra Fig. 101 - Plano geral da vila



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Novamente, mas desta vez por meio de um plano de detalhe de uma pedra, o documentário mostra o rastro da chuva, mas também do vento. Vemos a erosão, mas também a areia trazida pelo vento. Mais uma vez, o som do vento está menos destacado, sendo mais um elemento do som ambiente. Num plano médio, curto, mas igualmente fixo, em câmera baixa, o filme mostra um arbusto seco, com um ninho pendurado no que

resta de um dos galhos. Aqui, o som do vento volta a se fortalecer, e se destaca também o timbre²⁶ do som do vento balançando o ninho no arbusto seco, sempre prestes a cair, como a falar da vida que está sempre “por um fio”, tendo a morte como única certeza, dada a inexorabilidade do tempo. Ainda na mesma sequência de planos de detalhe, vemos o balançar das folhas de uma árvore e escutamos com maior intensidade o som áspero das folhas sendo mexidas pelo vento, nos fazendo “sentir” ainda mais a textura de suas folhas meio secas.

No plano seguinte, só então percebemos se tratar de uma planta aérea, que faz da árvore sua hospedeira. Neste plano, apenas três segundos mais longos, porém mais aberto, a sonoridade é a mesma, mas nos parece mais intensa, talvez por existir mais movimento interno. Em contrapartida, no plano anterior, mais fechado, se há pouco movimento na imagem, o som já se apresenta tal como no plano seguinte, vibrante, denso, expressando plenamente tanto o movimento das folhas então vistas, quanto o das demais, que só veremos melhor no plano seguinte. A percepção mais aguçada da sonoridade do último plano pode ser atribuída ao já citado “efeito audiovisógeno” (CHION, 2008), no qual o som influencia e modifica a percepção da imagem assim como a imagem influencia a percepção do som. No primeiro plano da árvore, o som amplificou a percepção da imagem, enquanto no seguinte a imagem amplificou ainda mais a percepção do som.

Figura 102 - Arbusto seco Fig. 103 - Detalhe das folhas Fig. 104 - Vento movendo folhas



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Como já sinalizado anteriormente, dentre os sons fundamentais da paisagem sonora de *Sopro*, o som do vento, embora seja de fato o mais destacado, não é o único. Outros sons fundamentais são acentuados, de acordo com sua importância na imagem, a exemplo da água, um dos cinco elementos da natureza que o filme expressa. O som da água surge logo na abertura, aos seis minutos e quarenta segundos, quando aparece o primeiro plano do rio, um plano fixo em que um galho seco é visto em primeiro plano e

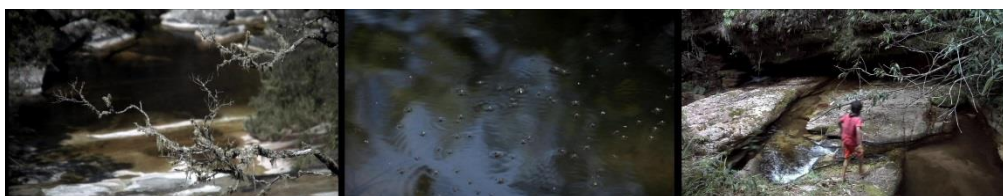
²⁶ O timbre está relacionado à materialidade do som. Cada objeto ou material possui um timbre que é único, assim como cada pessoa possui um timbre próprio de voz.

o rio em segundo. Neste plano, o vento ainda soa, ainda podemos escutá-lo, principalmente se o ouvimos vendo a imagem. Mas o som da água prevalece e escutamos menos o som do vento se o ouvimos sem olhar para elas, tal como orienta Michel Chion no “método das máscaras”, que consiste em “visionar várias vezes uma dada sequência, observando-a ora com o som e a imagem juntos, ora mascarando a imagem, ora cortando o som” (CHION, 2011, p. 146).

Nessa primeira sequência de planos fixos do rio²⁷, há um som constante de fluir da água, mas seu ritmo, intensidade e altura variam de acordo com o plano. No plano seguinte, por exemplo, um plano de detalhe que revela insetos andando sobre o rio, ainda escutamos o fluir da água, mas percebemos uma leve diferença em relação ao plano anterior, principalmente se escutamos a sequência sem a imagem. A água continua a fluir, porém com mais leveza e ao mesmo tempo o som desse fluxo é mais claro, mais límpido, mais próximo. Podemos até escutar o som do deslocamento dos insetos sobre a água, no que podemos chamar de hiper-realismo sonoro²⁸.

No plano fixo seguinte, um plano de conjunto, com a câmera alta, vemos o rio fluindo sobre pedras, com arbustos ao redor. Na duração deste plano, o menino passa, serelepe. Consequentemente, o som da água continua destacado, mas divide espaço com uma quantidade maior de outros elementos sonoros, como os passos do menino correndo sobre as pedras, o leve mexer dos galhos quando ele passa por debaixo deles, bem como o som dos pássaros, no final.

Figura 105 - Planos fixos do rio



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

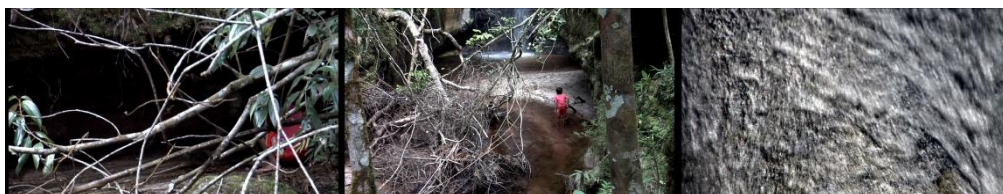
²⁷ Em *Sopro*, a maior parte dos planos são fixos, então as sequências são de planos fixos, que compõem uma imagem fragmentada, mas coesa de um acontecimento, que no caso é a passagem do menino pelo rio até chegar à cachoeira.

²⁸ O hiper-realismo sonoro ocorre quando há uma potencialização da definição do áudio, com sua pureza amplificada, bem como uma exatidão na reprodução de detalhes, por meio da manipulação de sua potência (volume), frequência (agudo-grave) e deslocamento espacial, o que nos oferece mais informações sobre um som do que a escuta natural.

Após o plano em que o menino aparece atrás dos arbustos, brincando, temos mais um plano de conjunto que revela, por detrás de uma árvore, a cachoeira ao fundo. Na alta profundidade de campo da fotografia deste plano, o menino surge no meio, vindo da mata ciliar, passando pela areia e entrando na água, de onde se vira para a queda d'água e a observa. Neste plano, o som do fluir da água é naturalmente mais intenso, porém, em se tratando de um plano de conjunto, vem com as outras sonoridades do ambiente, a exemplo dos passos do menino sobre a água do rio, ainda que essas outras sejam abafadas pela intensidade do som da cachoeira.

O plano que finaliza essa sequência é o mais contemplativo. Ele expressa o ponto de vista do menino que ia seguir, mas se detém, rendendo-se à beleza e à sonoridade pujante da cachoeira. Mas também expressa o olhar do cineasta sobre a cachoeira. Um plano de detalhe, fixo, revela os pequenos movimentos da água, que Michel Chion chama de microrrítimos internos da imagem, ao falar sobre “a influência do som na percepção do tempo na imagem” (CHION, 2011, p. 18).

Fig. 106 - Cauã agachado Fig. 107 - Cauã na cachoeira Fig. 108 - Queda d'água



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

O som da queda d'água permanece do plano anterior a este, mas soa diferente. Primeiro, porque, sendo um plano de detalhe, o som também está focado nos elementos imagéticos enquadrados. Embora seja proveniente da mesma fonte, o som da cachoeira soa mais próximo, mais leve, mais puro. Se no plano anterior soa mais como ruído, aqui soa como música, pois seu ritmo é melhor visualizado na imagem do plano, reforçando. Conseguimos ver e escutar claramente a água que passa pela pedra em foco, sua textura, sonoridade do contato entre esses dois elementos: a água que flui e a pedra, inerte.

O fogo é o quarto elemento natural que compõe a paisagem sonora do filme, trazendo significados profundos. De acordo com a teoria dos cinco elementos da natureza²⁹, o elemento fogo está relacionado à visão, os olhos. Ele ativa a retina que

²⁹ Nowmastê: Yoga, meditação e autoconhecimento. Disponível em <https://www.nowmaste.com.br/a-teoria-dos-cinco-elementos-da-natureza-ayurveda/>. Acesso em 04 de fev. de 2019.

percebe a luz, gerenciando o ato de caminhar. No dicionário de símbolos, o fogo simboliza renascimento e renovação espiritual através da compreensão pela luz e pela verdade, por um lado. Mas, por outro lado, o fogo também possui um aspecto destruidor, “representado pelo fogo do inferno que possui a função diabólica de queimar eternamente sem excluir, não permitindo assim a regeneração”³⁰.

Na primeira sequência em que o fogo aparece no filme, ele está mais ligado ao ato de transformação, de sustentação. O fogo, ateadado, faz funcionar o forno à lenha, que transforma um alimento cru, a massa de milho, em broa, a mesma que é saboreada pelo menino Cauã, que come o alimento enquanto fita a câmera. Voltando ao filme, vamos ver e ouvir com atenção essa sequência, para novamente compreender melhor a função do som ambiente no desenvolvimento da narrativa fílmica desse documentário, que evita a enunciação verbal, o discurso, e mesmo a conversa.

Um plano médio, fixo, mostra um jovem pegando um punhado de lenha no chão próximo a um depósito e vindo em direção à câmera, até sumir. No começo da tomada, o som de uma atividade de serragem, que aparece na sequência anterior, continua, porém em volume mais baixo, dando a entender que são atividades concomitantes, ou seja, enquanto o homem, supostamente o pai, serra uma madeira, o filho, supostamente o mais velho, colhe lenha num lugar próximo o suficiente para escutarmos o som da serragem, porém em volume mais baixo.

Nesta tomada, o som que predomina, ao menos do ponto de vista da recepção, é o som do rapaz pegando a lenha, embora a câmera esteja distante do jovem e do punhado de lenha. Isso é possível graças ao trabalho de captação de som direto, de Pedro Aspahan, a princípio. Em segundo plano, está o som dos passos do menino, embora o som da serragem seja agudo o suficiente para quase sufocar o som dos passos, mas ainda assim a captação e edição são tão eficientes que conseguimos, com um bom fone de ouvido, ouvir claramente o som dos passos, com o tremular dos galhos no ombro do rapaz. Aos 13 minutos e 32 segundos, a serragem para. Passamos a escutar melhor os sons fundamentais do ambiente, antes abafados, como os sons dos bichos ao redor, a exemplo do som de um pássaro, e o som de um vento leve, que como dissemos anteriormente é sempre uma constante, dado que a família vive próxima a um vale, uma geografia que canaliza naturalmente as correntes de ar, gerando o vento.

³⁰ Fogo: Disponível em <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/fogo/>. Acesso em 04 de fev. de 2019.

Sendo assim, o som que predomina no início dessa sequência é o som de uma atividade humana, que também é um som ambiente. O plano seguinte é americano, igualmente fixo, ou seja, o cineasta enquadra o menino da cintura para cima, de tal modo que vemos ele pegando palhas para alimentar o fogo do forno à lenha. Escutamos claramente o som das palhas sendo pegas pelo jovem e colocadas cuidadosamente entre os galhos secos, enquanto ouvimos o estalar das palhas ao fogo. Esse é o som mais importante do plano, e por isso no desenho sonoro ele é um dos mais destacados, ficando o som fundamental do vento como coadjuvante, tendo em vista que ele ajuda a manter o fogo vivo, enquanto o som dos pássaros e demais bichos ao redor ficam como fundo sônico.

Aos 13 minutos e 42 segundos, começa a tomada do plano que consideramos o ápice da sequência, pois revela, em plano de detalhe, a chama acesa, com uma sonoridade igualmente aproximada, tanto da chama em si, quanto do estalar dos galhos e das palhas. Nesta tomada, a câmera se movimenta para cima, em direção ao topo das chamas, no forno. O plano seguinte mostra o telhado da casa, que é na verdade a casa do forno à lenha. Neste que podemos chamar de plano de detalhe do telhado, podemos ver, paulatinamente, a fumaça da queima saindo por detrás do telhado e, logo depois, por entre as telhas velhas, enquanto continuamos a escutar claramente o estalar da lenha, com o som do vento mais acentuado, porém ainda como coadjuvante, fazendo dissipar a fumaça.

Este é um plano fixo e relativamente longo, com 28 segundos de duração, mais que o dobro do anterior. Entretanto, tal como o plano fixo do varrer do terreiro pela mulher, é um dos mais interessantes, dado o seu micro dinamismo audiovisual, que permite ao espectador contemplar. Ele temporaliza a imagem fazendo uso dos pequenos movimentos internos da fumaça no plano, que são percebidos mais claramente graças à sua fixidez, ou seja, é necessário parar e observar com atenção para poder perceber esse “micro ritmo” (CHION, 2008). A percepção do movimento da fumaça é amplificada pelo som do vento, que é captado separadamente para permitir o acento, mas é sincronizado ao movimento da saída da fumaça, produzindo esse efeito poético que permite expressar esse estado de atenção, de escuta, de observação atenta, esse estado contemplativo. Como explica Michel Chion:

Por si mesma, a imagem não tem qualquer animação temporal nem vetorização. É o caso de uma imagem fixa, ou cujo movimento é apenas uma flutuação global, que não permite esperar qualquer resolução: por exemplo, um reflexo de água. Neste caso, o som é capaz de situar a imagem numa temporalidade por ele introduzida. Segundo caso, **a imagem contém uma**

animação temporal própria (deslocação de personagens ou de objetos, movimentos de fumos, de luzes, variação de quadro). A temporalidade do som combina-se então com a temporalidade já existente da imagem: quer para ir no mesmo sentido, quer para o contrariar ligeiramente – tal como dois instrumentos que tocam um simultâneo (CHION, 2008, p. 19, grifo nosso).

Na sequência, a ligação entre os planos fixos é feita, mais uma vez, pelo áudio. O som constante do estalar das palhas ao fogo continua do plano anterior para este, e deste para o seguinte, mudando apenas a sua intensidade. No plano final desta sequência - um plano de detalhe da cumeeira do telhado - o som do estalar das palhas está tão baixo que o espectador comum só escuta o som da fumaça se deslocando e do vento, bem como o som do canto dos pássaros. A fumaça se dissipa, sinal visual de que o fogo está se apagando e o vento volta a ser soberano na casa e arredores.

Fig. 109 - Jovem no forno Figura 110 - A chama acesa Fig. 111 - A fumaça subindo



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

A sequência aborda esse elemento da natureza ainda tão central na casa rural, o fogo, muito embora já esteja perdendo espaço para a energia elétrica e a televisão, já presente³¹. Como explica a pesquisadora Susana Cristina Caleiro Rodrigues:

(...) a etimologia da palavra lar – local da habitação onde se acende o lume - revelava que fogo e casa são indissociáveis. (...) se nos primórdios o fogo se encontrava ao centro da habitação, utilizado tanto para aquecer, como para cozinhar e iluminar, sendo igualmente foco de um fascínio místico, progressivamente perdeu importância, deslocando-se da sua centralidade para as zonas laterais. Compreendeu-se então que, apesar do fogo ser elemento proto-arquitetónico, sendo a partir dele que a arquitetura surge como concretização do habitar, com o passar do tempo, essa relação foi-se dissipando (RODRIGUES, 2016, p. 08).

Aos 31 minutos e 37 segundos, o filme deixa a brincadeira das crianças, no areal, onde a predominância é do som do vento, e volta para a senhora mais idosa da casa,

³¹ Como veremos próximo ao final do filme, a televisão, antes conectada a uma antena antiga – analógica, via ondas de rádio - passará a estar conectada a uma antena parabólica, via satélite, que conecta a família a uma cultura verborrágica, muito diferente dessa cultura silenciosa e introspectiva, ainda tão presente na família e na comunidade, tendo em vista que as pessoas falam somente o estritamente necessário.

através de um primeiríssimo plano de seu rosto, onde podemos escutar o som de sua respiração cansada, apesar da continuidade do som do vento, que entra pela janela. No plano seguinte, um plano de detalhe das mãos cruzadas sobre o corpo, o som do piar dos pintinhos ganha a cena, enquanto diminui a intensidade do som do vento, e ainda escutamos, mais baixinho, a respiração dessa senhora, que se encontra adoentada.

O que segue é um primeiro plano, onde vemos próximo à câmera o topo de uma vela simples, com a chama acesa. O que temporaliza a tomada neste plano fixo é o tremular da chama da vela e o movimento da respiração da velhinha, ao passo que o desenho sonoro seleciona tanto o som do tremular quanto o som da respiração, o que dá um sentido muito forte à sequência, tendo em vista que a vela permanece acesa enquanto a senhora ainda consegue respirar, representando simbolicamente a vida.

Figura 112 - A matriarca dormindo



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

O plano fixo que segue é a imagem de uma santa, que seria mesmo uma imagem estática não fosse o movimento de partes soltas do plástico protetor, que são agitadas pelo vento. Neste plano, dois sons são cavados para que sejam escutados no filme: o do mexer do plástico e o som do vento assobiando na janela. O som dos pintinhos e pássaros predomina naturalmente, porém aqui estão mais como fundo sônico, combinado com o bucolismo da imagem. Após um plano fixo do varal com panos a secar, balançando ao vento, que volta a soar mais forte, a sequência se encerra com um plano geral do cemitério, simbolizando a proximidade da morte da senhora. Neste plano, o som do vento continua a predominar, balançando o pinheiro e árvores ao redor.

Fig. 113 - Imagem da santa Fig. 114 - O vento nos lençóis Fig. 115 – Cemitério local



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Na sequência que segue, o fogo aparece como elemento místico, associado ao elemento água. Um plano fixo mostra a senhora acendendo a chama de uma terceira vela numa barquinha de madeira que, no terceiro plano da sequência, é impulsionada para seguir o fluxo do rio. Aqui, a imagem e o som da chama da vela simbolizam um desejo de cura, de renovação espiritual. Nos rituais de morte e renascimento, o fogo é associado ao seu princípio antagônico, que é a água. A purificação pelo fogo é complementar à purificação pela água, que também é regeneradora³². Aos 34 minutos, sabemos a quem esse voto de cura é destinado. Trata-se da mesma senhora acamada, que aparece logo depois em plano de detalhe de seu olho fechado, com o topo da chama de uma vela em primeiro plano, mas desfocada. O plano seguinte volta a ser o plano da barca com as velas, a deslizar transversalmente no quadro, descendo o rio.

Figura 116 – Barca mística Fig. 117 - Barca lançada Figura 118 - Senhora acamada



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Aos 37 minutos, um plano americano de Cauã nos faz supor que as chamas velam pela vida das crianças também, que correm soltas, brincando e explorando o espaço. O plano seguinte aproxima o espectador ainda mais da barquinha, que continua seu percurso pelo rio. Um plano de conjunto de Cauã e sua irmã os mostram se limpando no rio. Fixo, o movimento deste plano também é interno, principalmente dos personagens, que saem do meio do campo de visão e somem na lateral direita e inferior do quadro. O som acompanha os movimentos internos do plano: o som da correnteza suave do rio, do

³² Fogo: Disponível em <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/fogo/>. Acesso em 04 de fev. de 2019.

menino pegando a água com as mãos, se lavando, lavando rapidamente a menina e caminhando pelo rio raso de volta para casa.

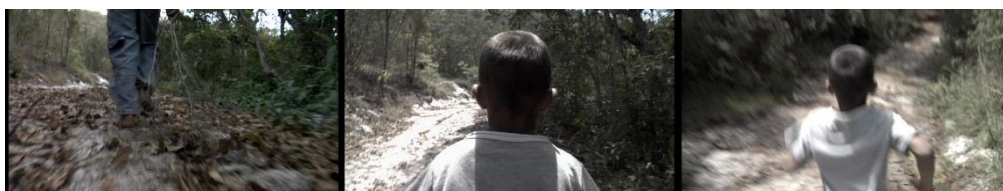
Fig. 119 - Cauã brincando Fig. 120 - Detalhe da barca Fig. 121 - Crianças se lavando



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Aos 48 minutos, o único plano-sequência do filme mostra a relação íntima de Cauã com a terra, correndo de pés no chão, com o galho na mão a sentir, como extensão de seu corpo, as folhas secas do chão. Aqui, o documentário nos faz escutar, intimamente, o som do contato do menino com a terra em sua caminhada apressada. A energia que gera esse contato é tão forte que o faz correr, e a câmera o acompanha até onde pode. O cineasta usa intensamente os índices materializantes de toda essa sonoridade de contato dos pés com a terra, de modo que sabemos, sem necessariamente ver, quando Cauã pisa no solo arenoso com folhas secas e quando ele pisa, já correndo, no solo mais fofo e arenoso³³.

Figura 122 - Frames do plano-sequência de Cauã na mata



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Aos 48 minutos e 45 segundos, o elemento fogo volta a emergir no documentário. Um plano de detalhe mostra palhas de bananeira sendo jogadas sobre a porca que havia sido sacrificada. Aqui, como em todo o documentário, o desenho sonoro expressa a materialidade do som. Escutamos, tão próximo quanto a imagem, o som intenso das palhas sendo colocadas sobre a porca, com seu timbre único. Cada movimento de ajeitar as palhas sobre o animal é representado de tal forma que, com o som, podemos até “sentir”

³³ A sequência que segue volta a abordar o elemento fogo, desta vez numa fogueira que faz assar o porco. É uma sequência interessante, mas optamos por adiantar um pouco para poder abordar o elemento que talvez seja o mais importante do filme: o espaço, relacionado ao sentido da audição.

a textura das palhas, como se estivéssemos perto ou mesmo no lugar do homem que faz o serviço.

No plano seguinte, um plano de detalhe da mão esquerda do homem, o som “cavado” é o som do acender do fogo e do queimar da palha, onde podemos escutar até mesmo o movimento da fumaça. Num dos raros movimentos de câmera, voltamos para o monte de palha, acompanhando o movimento da mão para atear o fogo. Com mais um movimento de câmera, a primeira chama é focada, onde escutamos o som dessa chama e o estalar das palhas.

O plano que segue enquadra a fogueira quase por completo, enquanto o som do piar dos pintinhos se eleva juntamente com as chamas, compondo uma sonoridade única, na qual o som das aves acompanha o ritmo do tremular das chamas da fogueira. Se no começo da sequência soavam calmamente, em segundo plano, como um pano de fundo sônico, no auge do fogo os pintinhos se agitam, de tal modo que a intensidade do som que eles produzem se eleva tanto quanto a intensidade do som da fogueira. A adição, na edição, desse som assíncrono proporciona um dinamismo sonoro a um plano fixo, de tal modo que o contraste acentua a atenção aos “micromovimentos internos” (CHION, 2008) da imagem e aos elementos sonoros destacados nesse detalhe da paisagem. O resultado dessa combinação é a contemplação da relação que o homem estabelece com o fogo.

Fig. 123 – Detalhe das palhas Fig. 124 - Detalhe da mão Fig. 125 - Fogueira de palha



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

No plano de detalhe que segue, vemos uma pequena chama próxima à pata da porca, sinalizando o fim da fogueira de palha, feita mesmo para ser rápida, de modo a queimar apenas o pelo do animal. Neste plano, a intensidade do som da chama diminui tanto quanto a própria chama. No plano seguinte, aberto o suficiente para mostrar toda a porca, o trabalhador retira as cinzas do corpo, enquanto ainda escutamos o som das chamas que restam e dos pintinhos piando. Aqui, o que se sobressai é o som que o homem produz ao raspar, com a enxada, o que restou do pelo e do coro queimado pela fogueira. Finalizando essa sequência que dá início ao processo de transformação, pelo fogo, da

carne crua da leitoa, um plano de detalhe fixo mostra a textura da pele salpicada, enquanto o som dessa raspagem vem mais intenso, pela proximidade com a fonte sonora.

Fig. 126 - Detalhe da pata Fig. 127 - Raspagem das cinzas Fig. 128 - A porca sem o pelo



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Aos 55 minutos e 37 segundos, um plano de conjunto da estrada mostra um homem vindo a cavalo com uma antena parabólica nos ombros. É curioso, pois a imagem mostra apenas o cavalo, o homem e a paisagem, mas o fundo sônico traz uma diversidade de animais: pássaros, galinhas, moscas, todos fora do campo visual. O foco, entretanto, é o som do trote do cavalo, que vai ficando mais intenso à medida que o animal se aproxima. O plano de conjunto que segue explica a proximidade sonora do fora de campo: a rodagem passa perto da casa, e próxima a ela estão as galinhas e criações outras que atraem moscas.

Figura 129 - A chegada da antena parabólica



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

A sequência que segue revela o momento exato do parto de um bezerro (figura 129). Ao nascer, o filhote tem um contato direto com a terra e com a mãe, que a princípio come o que resta da placenta ainda envolta em seu corpo e logo começa a lambe as partes mais vulneráveis do recém-nascido. Todo esse contato - do filhote com o elemento terra, e da mãe com o filhote - é enfatizado pelo desenho sonoro.

Figura 130 - O parto do bezerro



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Aos 59 minutos, um primeiro plano mostra o homem já em casa, com um olhar fixo, quase sem piscar. O som fora de campo revela que ele está olhando para uma televisão. Isso porque o programa é conhecido. Trata-se de um programa de entretenimento exibido aos sábados, num canal aberto de televisão.

Interessante que no programa tem um pássaro, o pica-pau, que vez ou outra “canta vantagem” tal como o pássaro esperto do desenho animado. No mesmo plano, escutamos claramente sons de pássaros. O contraste é audível e digno de nota. O canto do pica-pau eletrônico é incômodo, de tal modo que até a apresentadora tenta silenciá-lo, enquanto o canto natural dos pássaros é agradável. O plano que segue é similar, mas de menor duração e quem aparece desta vez é a mulher. A seguir, um plano mais aberto mostra o casal sentado no sofá da sala. No final desta tomada, escutamos o som do canto de um galo, e só no plano seguinte é que podemos ver a televisão. Nesta tomada, o som das aves ao redor da casa parece vir da televisão e disputar espaço com o som do pica-pau.

Fig. 131 - Homem vendo a TV Fig. 132 - Casal vendo a TV Fig. 133 - O programa do casal



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Do lado de fora, no plano fixo seguinte, o som da televisão fica em segundo plano, enquanto vemos o habitat dos pássaros que antes só escutamos. Trata-se de um plano de conjunto onde vemos a antena parabólica instalada, próximo da casa. O plano que segue nos aproxima dessa antena, seguido de um outro plano do topo do telhado da casa onde está a antena antiga, ainda em riste. Na sequência, um plano mais aberto do topo do

telhado mostra as duas antenas, uma ao lado da outra, simbolizando a convivência entre passado e futuro no presente dessa família e dessa comunidade.

Fig. 134 - A antena instalada Fig. 135 - Detalhe da antena Fig. 136 - A evolução das antenas



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

A sequência que segue intercala este momento de renovação da comunicação com aquele momento de renovação da vida que é o nascimento do bezerro, onde a vaca continua a lambar sua cria, por todo o corpo, retirando a areia que grudara até que o filhote consiga ficar em pé, sozinho. São diferentes, contrastantes. O primeiro é enfadonho para nós, espectadores de um cinema que, mesmo buscando o rural, é urbano, industrial, eletrônico, digital. Enquanto para eles, pequenos produtores familiares, é hipnotizante. O segundo, não sabemos como é para eles, mas é comum, enquanto para o espectador, em sua maioria urbano, é inusitado. A televisão comercial é verborrágica, enquanto o nascimento do filhote é verbalmente silencioso e rico em sonoridades outras.

O nascimento do bezerro parece ser comemorado com o preparo da porca sacrificada. Enquanto a vaca lambe seu filhote até que ele se levante, escutamos um som de um material sendo agitado pelo vento. No plano seguinte, um plano fixo, vemos esse material. Trata-se de um enfeite de festa junina. Escutamos o som do vento a agitar as fitas de papel crepom. No pano de fundo sonoro dessa tomada, as vozes das crianças a brincar, animadas. Após um plano mostrando uma mulher apoiada na mureta do coreto, voltamos ao bezerro, já em busca da teta. Enquanto ele mama, o som do vento que escutamos apresenta características semelhantes ao som do vento no plano anterior, fazendo supor que os preparativos da festa acontecem enquanto o filhote recebe os primeiros cuidados da vaca mãe.

Fig. 137 - Vaca lambendo cria Fig. 138 - Enfeite da festa Fig. 139 - Bezerro mamando



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

A sequência que segue mostra mais detalhes dos preparativos (Fig. 139): o sanfoneiro ensaiando, a porca sendo colocada sobre o forno de chão, as crianças ao redor brincando de pipa. Cauã, curioso, tocando no corpo salpicado da porca. O sanfoneiro já com sua banda em coreto e uma menina, sentada, observando tudo.

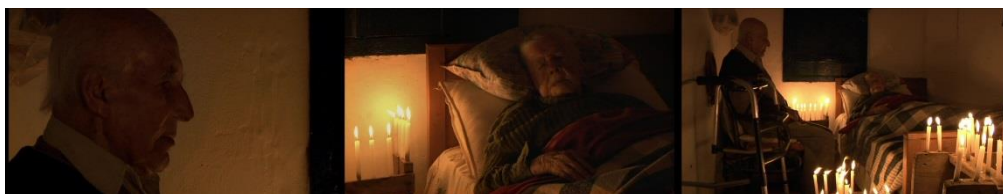
Figura 140 - Preparativos da festa



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Esse trecho revela com poesia audiovisual um momento festivo, enquanto o patriarca vela pela sua esposa adoentada (Fig. 141). A cena transborda amor. Um amor que é só cuidado, cumplicidade, que no filme é muito similar ao amor da vaca pelo bezerro. O som da sanfona continua lá fora, em segundo plano. O que o designer seleciona e enfatiza aqui é ainda o som do fogo, que no interior do quarto do casal se manifesta através da chama dessas tantas velas. Aqui, o fogo simboliza um pedido de cura, de purificação espiritual.

Figura 141 - Patriarca vela pela esposa adoentada



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Do lado de fora, a chama da fogueira, em plano de detalhe fixo, acompanha o ritmo alegre da festa, ao som da sanfona. O plano de detalhe seguinte revela o dorso da porca, com a chama do forno de chão a queimar abaixo, fazendo derreter e escorrer toda a gordura. Apesar do som alto da sanfona, o hiper-realismo sonoro do filme nos permite escutar cada estalo da fogueira, cada gota de óleo que cai e esquentando no fogo, fazendo a chama acender ainda mais. Após um plano de conjunto que revela o sanfoneiro, o instrumentista do pandeiro e as crianças, vemos mais um detalhe da porca, sob outro ponto de vista e seguimos com um primeiro plano de Cauã, a contemplar o fogo e todo esse processo de transformação. Na duração do plano, o menino desvia o olhar da fogueira e volta-se para a câmera, curioso e desconfiado, enquanto o sanfoneiro finaliza o forró, ficando no ar essa contemplação e os sons do ambiente, como pano de fundo sônico.

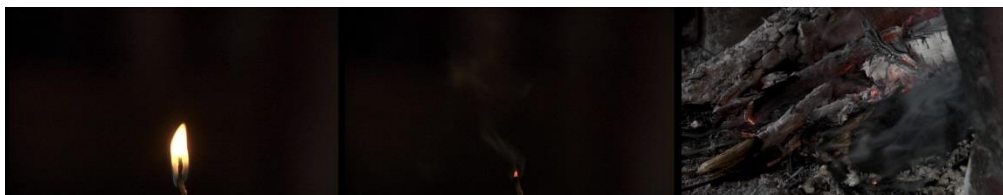
Fig. 142 - Dorso da porca *Fig. 143 - No forno de chão* *Fig. 144 - Cauã observando*



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

O plano de detalhe que segue é extremamente significativo para o filme. Trata-se da chama de uma das velas, que com o vento se apaga, simbolizando, como veremos mais adiante, a morte da senhora. Neste plano fixo e “desprovido de qualquer temporalidade” (CHION, 2008), o tempo real se dá pelo movimento da chama da vela e pelo som do vento, um som que flutua em intensidade, tal como a fumaça da vela, ao sabor da força do vento. Essa flutuação, essa falta de constância do som, aliada à baixa luminosidade da imagem, transmite um sentido de suspense, um certo receio, uma certa incerteza pelo que virá. No plano de detalhe subsequente, que revela as cinzas da fogueira ainda em brasa, o sentido é o mesmo. Aqui, é a fumaça que sai das cinzas, flutuando, que temporaliza a imagem no plano fixo, juntamente com o som “vago, flutuante e amplo” (CHION, 2008) da fumaça que sai dessas brasas.

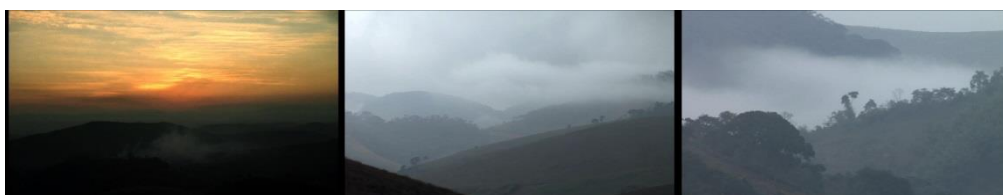
Figura 145 - A vela acesa Figura 146 - A vela apagada Fig. 147 - A fogueira em brasa



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

No fluxo constante dessas imagens, o plano que segue é um plano geral da serra, ao nascer do sol, com o som do vento voltando ao protagonismo da cena. Vento que vai, aos poucos, dissipando a fumaça do assado. Assim como a matriarca encerrou um ciclo de vida, com sua morte, a noite também se encerra, deixando vir o dia em Ibitipoca. Se antes as cores eram quentes, no plano geral subsequente as cores são frias, traduzindo a baixa temperatura do amanhecer no vale. No plano seguinte, mais aproximado, temos uma imagem muito semelhante com as imagens da abertura, com a névoa ainda a cobrir a serra. O som também é semelhante.

Fig. 148 - O sol nascendo Fig. 149 - A névoa na manhã Fig. 150 – A serra encoberta



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Num plano de conjunto que revela um areal com vista para a serra, continuamos escutando em relevo o som do vento, quando surge no horizonte o homem a cavalo, enquanto passamos a escutar claramente também o seu trote. O hiper-realismo sonoro do plano é tanto que podemos, de longe, escutar também a respiração ofegante do cavalo. Ao chegar ao topo, o homem vira o cavalo para sua “televisão” preferida, a visão da serra, de longe. O plano seguinte, americano, mostra o homem da cintura para cima, com a serra e o céu azul ao fundo, enquanto o vento continua a soar, reinante, tendo os pássaros como fontes principais do fundo sônico. Nesta sequência final, assim como na abertura do filme, o espaço, onde o som se propaga, é o elemento da natureza que está em cena.

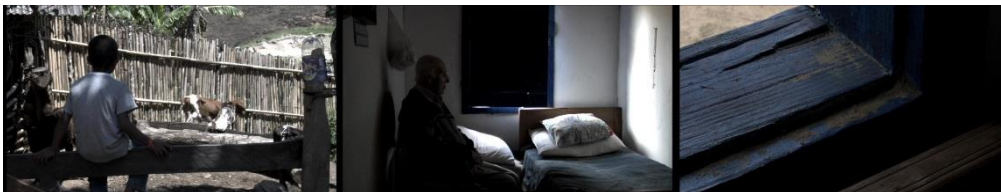
Figura 151 - Momento de contemplação e escuta



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

De volta ao entorno da casa, o menino brinca com o bezerro, ao som do cantar do galo anunciando o dia que ainda começa, enquanto o cachorro late e o menino acaricia o filhote. No plano seguinte, ele senta na porteira do curral e observa as crias comendo a ração no cocho. Contrastando mais uma vez entre vida e morte, o plano fixo seguinte é familiar, pois revela o senhor no mesmo quarto de antes, sentado na mesma cadeira, mas agora é dia e a cama está vazia, sua senhora faleceu. O vento, entrando pela janela, soa diferente do plano anterior. Apesar da ausência fúnebre da matriarca, é dia, o vento entra leve e alegre, limpando e renovando o quarto. O plano de detalhe que segue deixa ver: um vento mais forte passa e faz sumir grande parte da areia que ali estava, sobre a janela azul. O som dessa sequência final é tão bem trabalhado em suas nuances que parece compor uma música instrumental de fechamento.

Fig. 152 - Cauã no curral Fig. 153 - A ausência da esposa Fig. 154 - Vento na janela



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Na sequência, temos um plano de conjunto da estrada, com a névoa ao fundo e o vento a soar e levantar poeira, ao ponto de fazer um leve redemoinho. A seguir, a materialidade do som do vento a balançar o que parece ser um filtro dos sonhos pendurado no topo de uma árvore seca, onde voltamos a ver, ao fundo, o homem a contemplar seu espetáculo natural, ainda no lombo do cavalo. Refletindo sobre o significado dessa árvore na cena, podemos sugerir que o filtro dos sonhos³⁴ é, metaforicamente, a antena dessa “televisão” rural. Num primeiríssimo plano, o homem contempla, de longe, essa paisagem, escutando minuciosamente cada pequena mudança na paisagem sonora: o vento, os pássaros e todo o fundo sônico presente.

Fig. 155 - Vento levanta poeira Fig. 156 - O filtro dos sonhos Fig. 157 - Olhar soberano



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

O enquadramento desse plano é similar ao do plano anterior, no qual ele assiste à televisão. Mas seu olhar é diferente. Neste ele contempla (Fig. 158). Naquele ele fica hipnotizado (Fig. 157). Neste ele é soberano, há uma postura ativa para produzir sentido. Naquele, há passividade, o sentido é dado verbalmente e unilateralmente. Apenas se pode desconfiar do discurso, mudar de canal ou desligar o aparelho.

Fig. 158 - Homem vendo a TV Fig. 159 - Contemplando a paisagem



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

³⁴ Um amuleto típico da cultura indígena norte-americana que, supostamente, teria o poder de purificar as energias, “sintonizando” apenas os “sonhos positivos”.

Com a idade avançada, sem poder cavalgar, o patriarca da família caminha com o apoio da andadeira. É o que mostra o plano seguinte, à 1 hora, dez minutos e 10 segundos. Um plano fixo, em contraluz, onde o vemos ir, de costas, até a janela da casa. Apesar das limitações físicas, seu espírito também é livre. Para ele, é suficiente ir até a janela e contemplar. A seguir, num plano americano, o vemos de frente, emoldurado pela janela, com seu olhar atento. A banda sonora desenha em áudio o que o senhor contempla na paisagem: o som do vento, de grilo, do latido do cão, do canto distante do galo.

Figura 160 - Patriarca contemplando a paisagem da janela



Frames extraídos do documentário *Sopro* (2013), dirigido por Marcos Pimentel

Neste trecho final, *Sopro* é todo escuta. Os personagens escutam do sofá o que vem do mundo afora pela televisão e escutam da janela ou do lombo de um cavalo o que vem do espetáculo da natureza. Pela televisão, o programa quer fazer você acreditar que pode ganhar dinheiro fácil enquanto brinca, ainda que seja um jogo de letras e palavras. Pela janela ou pelo mirante, o espetáculo do nascer e pôr do sol nos faz ver, escutar e sentir que o mais importante é ter o essencial e ser feliz. Essa é a principal mensagem que, no nosso entender, está implícita no filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o desenvolvimento dessa dissertação, procuramos atingir um objetivo fundamental: investigar o uso do som ambiente na construção narrativa do documentário brasileiro contemporâneo. O problema que buscamos resolver aqui é: de que formas o documentário recente inscreve o som ambiente em sua escritura? Partimos da hipótese de que, a partir de uma escuta reflexiva, o som ambiente pode ser captado e trabalhado no documentário enquanto símbolo pertencente ao contexto cultural e suas formas de expressão sonora, para além de sua condição de índice ou signo, ou seja, é possível explorar seu potencial narrativo para além do registro sonoro.

Para investigar as formas narrativas do som no documentário brasileiro, tecemos ao longo da pesquisa entrelaçamentos teóricos e reflexivos sobre o som na produção documental contemporânea. Ao longo do trabalho, a bibliografia consultada foi fundamental para a compreensão dos conceitos fundamentais, conceitos estes que nos ajudaram a operar as análises fílmicas dos documentários que compuseram o corpus dessa pesquisa. Os conceitos de som ambiente, paisagem sonora, desenho sonoro e hiper-realismo sonoro perpassam todas as análises e nos ajudaram a compreender a função do som no desenvolvimento da narrativa fílmica documental com base na análise dos documentários *Quebradeiras* (2009), de Evaldo Mocarzel, *Terras* (2009), de Maya Darin e *Sopro* (2013), de Marcos Pimentel.

O conhecimento adquirido ao longo da pesquisa, e sistematizado no primeiro capítulo deste trabalho, sobre as origens e o desenvolvimento do som no documentário, nos permitiu fazer uma análise mais aprofundada do uso do som ambiente na escritura sonora dos filmes analisados. Como vimos ao longo da dissertação, o uso do som como um elemento narrativo no documentário foi facilitado pelo desenvolvimento do som digital, mas na análise de *Sopro* vimos que essa perspectiva poética da relação entre som e imagem já vinha sendo experimentada desde a década de 1920, com os documentários poéticos que tiveram, inclusive, grande contribuição do brasileiro Alberto Cavalcanti como engenheiro e técnico de som na produção dos filmes. Esse uso expressivo do som no cinema documental da vanguarda cinematográfica europeia surge antes mesmo da realização dos primeiros documentários a utilizarem o som sincronizado, nos anos de 1930, a exemplo de *Coal Face* (1935) do próprio Alberto Cavalcanti, *Night Mail* (1936) de Basil Wright e Harry Watt, entre outros.

No segundo capítulo, que aborda o som no documentário brasileiro, foi possível entender como a voz, que no documentário sociológico era um elemento central, vai se diversificando. Se antes tínhamos uma narração em voz *over*, essa narração vai cedendo espaço para a voz *in, off* e mesmo outros modos de voz, como a voz subjetiva. No esforço de contar uma história ou representar um pedaço do mundo histórico, a voz, como um todo, enquanto instrumento narrativo, vai cedendo espaço para outras vozes e também outros elementos sonoros, como a música, os ruídos e mesmo o silêncio.

Vimos que no documentário contemporâneo, um primeiro momento de valorização da entrevista, inaugurado pelo documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, permite que o uso dos ruídos se restrinja mais à função descritiva, em que o diretor apresenta o contexto espacial e temporal em que seus personagens vivem ou no máximo descreve alguma atividade física. Entretanto, para Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, no documentário *Estamira* (Marcos Prado, 2005) a entrevista já aparece associada a outros procedimentos, a exemplo do registro cuidadoso do cotidiano, que permite uma atenção maior aos ruídos na banda sonora.

Essa busca de formas mais plásticas que aparece em *Estamira* vai se acentuando e se apresenta como uma tendência no documentário brasileiro contemporâneo. Como sintetizou Cláudia Mesquita no artigo *A superfície do cotidiano: uma aproximação a Acidente e Uma encruzilhada aprazível*, esses filmes “trazem:

(...) de um lado, este gesto de redução do enfoque (muitas vezes através de demarcações prévias ou parâmetros auto restritivos). De outro, e aí aparece seu traço singular, apresentam o desejo de tematizar o cotidiano ou o lugar sem palavras, sem falas, numa recusa do “verbalizável” como principal forma de relacionamento com locais, temáticas, questões e personagens. O investimento é na superfície do mundo que se dá à vista. De um lado, por assim dizer, paramétricos; de outro, contemplativos, interessados em incidentes banais e ordinários, imprevistos, que oferecem – para observador paciente – o curso ordinário do tempo (MESQUITA, 2010, p. 205).

Entretanto, diferentemente da análise de Cláudia Mesquita, que explora mais a questão da temporalidade, da abordagem do tempo em si em *Acidente e Uma encruzilhada aprazível*, intentamos investigar e demonstrar, através da análise dos documentários *Quebradeiras* (2009), *Terras* (2009) e *Sopro* (2013), a função do som ambiente no desenvolvimento da narrativa fílmica documental contemporânea.

Ao final da pesquisa, foi possível verificar que o som ambiente revela distintas informações, valores emocionais e sensoriais, colocando essa camada do desenho sonoro como importante fonte de significados e sentimentos. Nos documentários analisados,

assim como as imagens são apresentadas em suas texturas, o som também é minimalista, de modo que o som ambiente, os ruídos, adquirem certo protagonismo na narrativa, ganhando espaço também os efeitos sonoros produzidos a partir dos ruídos captados nas locações, como acontece em *Terras* (2009), de Maya Da-Rin.

Neste sentido, os estudos do cinema e do som na linguagem audiovisual, bem como as reflexões de Michel Chion, Murray Schafer e Daniel Deshays nos ajudaram a compreender o som ambiente enquanto um recurso narrativo, constituído tanto pelo som em si, quanto pelos recursos teórico-técnicos do desenho sonoro, da paisagem sonora e do hiper-realismo sonoro, recursos estes que permitem construir com os sons do ambiente sentidos e significados que vão além da fonte sonora à qual esses sons remetem, traduzindo os significados concretos e abstratos das sonoridades da cultura representada em cada filme.

O presente trabalho demonstra, através da análise dos documentários aqui em evidência, que os sons são captados com cuidado, muitas vezes em momentos distintos da captação das imagens, como é o caso de *Sopro*, para constituir, no trabalho de desenho sonoro, a paisagem sonora dos lugares representados, tecendo como que uma “segunda camada de representação” (Henley, 2007). Essa paisagem é diferente do som ambiente e constitui, por si só, um recurso narrativo, pois expressa o modo pelo qual cineasta e equipe percebem, sentem e compreendem um pedaço do mundo histórico. Essa compreensão se dá a partir de uma relação com esse mundo que, no caso dos documentários estudados, envolve um diálogo mais silencioso do que verbal, baseado na observação, na escuta e na contemplação do outro, sendo que esse outro tanto pode ser o ser humano e suas coisas quanto a natureza como um todo.

As principais estratégias em desenho de som e pós-produção da banda sonora de *Terras*, criada pelo músico Edson Secco, parte das sonoridades do lugar e dialoga com os espaços geográficos apresentados no filme para levar o ouvinte a um engajamento ativo com a paisagem sonora representada. Em outras palavras, a paisagem sonora, construída com recursos estilísticos como o hiper-realismo sonoro, é claramente usada para convidar a um pensar-sentir o tema do filme, que no caso de *Terras* é a questão da fronteira, suas diferentes manifestações, a vida na fronteira.

Como podemos verificar ao longo das análises, o som ambiente exerce uma função central no desenvolvimento da narrativa fílmica dos documentários. Em *Quebradeiras* e em *Sopro*, os diretores prescindem da narração em voz *over*, entrevistas e mesmo conversas para fazer uso do desenho sonoro, recurso que permite compor a

paisagem sonora do documentário. Sem qualquer forma de enunciação verbal ou alternando-se entre depoimentos e sequências de pura observação e escuta, como em *Terras*, o desenho sonoro dos filmes analisados supre ou complementa essa função narrativa, tecendo com a sonoridade ambiente, de modo a proporcionar uma imersão do espectador no saber fazer da cultura local, bem como nos mistérios da vida aí representada.

No documentário *Quebradeiras*, o tema que se sobressai é o feminino, a mulher-mãe e sua relação com as palmeiras de coco babaçu, as palmeiras-mãe, provedoras do sustento dessas mulheres extrativistas. No desenho sonoro de *Quebradeiras*, o som do vento balançando os babaçuais é um elemento fundamental da paisagem sonora que se sobressai dentre os sons do ambiente, devido à importância dessa palmeira na vida das mulheres retratadas. Vimos também como, através da assincronia entre som e imagem, ou seja, da justaposição dos planos visuais e sonoros das mulheres quebrando o coco e das rodas de danças, o cineasta consegue apresentar um comentário sobre a musicalidade do trabalho das quebradeiras de coco. Quando há sincronia entre imagem e som, como nos planos de detalhe que descrevem os momentos de trabalho e lazer das quebradeiras, a dimensão sonora acompanha a tentativa do cineasta de evidenciar uma materialidade tátil no filme.

Os resultados da análise de *Sopro* mostram que os sons que compõem a paisagem sonora do documentário, em especial os sons fundamentais da geografia e clima do lugar, como os sons do vento, exercem uma função expressiva fundamental na narrativa documental. O diretor Marcos Pimentel e sua equipe prescindem da narração em voz *over*, entrevistas e mesmo conversas com os sujeitos filmados para fazer uso do desenho sonoro, recurso criativo que permite compor a paisagem sonora do filme.

Sem enunciação verbal, o desenho sonoro supre essa função narrativa, expressando com a sonoridade ambiente os saberes e fazeres da cultura local, bem como os mistérios da vida aí representada. Além do desenho sonoro, o uso do som em assincronia com a imagem, criando poéticas audiovisuais, como metáforas e metonímias, também é um recurso narrativo do qual o diretor faz uso para expressar, por exemplo, os variados significados simbólicos do fogo, seja como elemento transformador, seja como elemento purificador.

Diante da evidência de uma relação dialógica entre som e imagem, devemos reconhecer a centralidade das sonoridades na composição dos filmes documentários. Para além do valor de acréscimo, é justamente na assincronia entre som e imagem que surgem

os momentos mais significativos dos documentários analisados, em que o som assume um significado simbólico. E mesmo quando há sincronia, a forma como o som é captado, editado e manipulado na edição o faz complementar o sentido da imagem, em vez de tão simplesmente mimetizá-la. A utilização do som assíncrono, a evidenciação hiper-realista de sons inaudíveis, a valorização de diversas texturas e timbres naturais, a intensa movimentação sonora e a pontuação rítmica contribuem para a força narrativa da materialidade do som ambiente em *Quebradeiras, Terras e Sopro*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, Rick. **Sound Theory/Sound Practice**. New York: Routledge, 1992.
- ALVES, B. M. Trilha Sonora: o cinema e seus sons. **Novos Olhares**, dez. 2012, p. 90-95.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2009.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2007.
- BARBOSA, Viviane de Oliveira. **Mulheres do Babaçu**: Gênero, maternalismo e movimentos sociais no Maranhão. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- BENETELLO M., Raphaela. **O cinema de Marcos Pimentel**: da trajetória pessoal ao documentário Sopro. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens). Universidade Federal do Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema, uma introdução**. Campinas: Editora UNICAMP, 2013.
- BORTOLIN, B. Leonardo. **Processos ao redor**: uma discussão entre técnica e estética a partir de uma outra escuta do filme *O som o redor*. Dissertação (Mestrado do Instituto de Artes). Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2016.
- BRUZZI, Stella. **New documentary**: a critical introduction – 2nd ed., New York: Routledge, 2006.
- CAMERON, K. **Sound and the documentary film**. London: Sir Isaac Pitman & Sons, 1947.
- CAPOVILLA, Maurice. **Maurice Capovilla** (depoimento, 2013). Rio de Janeiro: CPDOC, 2013.
- CHION, Michel. **A audiovisão**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- CHION, Michel. **Film, a Sound Art**. New York: Columbia University Press, 2009.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COSTA, F. M. da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

COSTA, F. M. da. Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos? **Revista Logos 32 Comunicação e Audiovisual**, n.01, 2010, p.94-106.

COSTA, Selda; LOBO, Narciso J. F. **No rastro de Silvino Santos**. Manaus: SCA/Edições governo do Estado, 1987.

COUTINHO, Roberta A. de Azeredo. Uma análise sobre as funções narrativas e estéticas do ruído no filme *O moinho e a cruz*. **Anais I Cinemídia: Encontro Internacional do Grupo de Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais**, São Carlos, SP, v. 1, n.1, 2015, p. 64-69.

DA-RIN, Sílvio. Como o som direto chegou ao documentário e ao Brasil. **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, CTAv/SAV/MinC e AmiCTAv, n.58, 2013, pp. 31-36.
_____. **Espelho Partido** - Tradição e Transformação do Documentário. São Paulo: Azougue Editorial, 2004.

DEAVILLE, J. Sounding the World: the role of music and sound in early 'talking' newsreels. In: ROGERS, H. (Ed.). **Music and sound in documentary film**. New York: Routledge, 2015, p. 41-55.

DESHAYS, Daniel. **Pour une écriture du son**. Paris, Klincksieck, 2006.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, S. M., PUDOVKIN, V. I. e ALEXANDROV, G. V, Declaração sobre o futuro do cinema sonoro in EISENSTEIN, S. M. **A forma do filme**, Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1990, pp. 218-219.

FELD, S. Waterfalls of song: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: BASSO, H. K.; FELD, S. (Ed.). **Senses of place**. Santa Fe: School of American Research Press, 1996, p. 93-135.

FLÔRES, Virginia. **O cinema, uma arte sonora**. São Paulo: Annablume, 2013.

FRANÇA, Andréa. A invenção do lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo. **Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v.1, n.1. SOCINE, jan/jun. 2012, p. 54-71.

FRANCE, Claudine de. **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2000.

GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

GASPAR, Lúcia. **Coco (dança)**. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em 14 de dezembro de 2017.

GRIERSON, John. in HARDY, Forsyth (Org.), **Grierson on documentary**, New York: Praeger Publishers, 1971.

HENLEY, Paul. Seeing, hearing, feeling: sound and the despotism of the eye in 'visual' anthropology. **Visual Anthropology Review**, volume 23, n. 1, 2007.

- LABAKI, Amir. **É tudo verdade**: reflexões sobre a cultura do documentário. São Paulo: Francis, 2005.
- LINS, Consuelo; MESQUITA Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 2007.
- MAIA, G.; SERAFIM, J. F. **Ouvir o documentário. Vozes, música, ruídos**. 1. ed. SALVADOR: Edufba, 2015. v. 1. 216p.
- MANZANNO. Luiz Adelmo. **Som-imagem no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MESQUITA, Cláudia. A superfície do cotidiano: uma aproximação a Acidente e Uma Encruzilhada Aprazível. In MIGLIORIN, Cezar (org.), **Ensaaios no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.
- MIRANDA, Luis Filipe; RAMOS, Fernão (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.
- MOTTA, Rui Castro. **Bateria em todos os níveis**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2013.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005.
- NICHOLS, Bill. O filme documentário e a chegada do som. In MAIA, G. & SERAFIM, J.F. (org.). **Ouvir o documentário**: vozes, música, ruídos. Salvador: EDUFBA, 2015, pp. 13 a 26.
- NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema direto no Brasil). In COSTA, Flávio Moreira da (org.). **Cinema Moderno – cinema novo**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.
- OBICI, Giuliano. **A condição da escuta**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- OPOLSKI, Débora. **Introdução ao desenho de som**: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2013.
- PENAFRIA, Manuela (org.). **Tradição e Reflexões**: contributos para a teoria estética do documentário. Livros Labcom, 2011.
- PINHEIRO, J. D. Breves Considerações Acerca dos Sons no Filme Etnográfico. In: Guilherme Maia e José Francisco Serafim. (Org.). **Ouvir o Documentário: vozes, música, ruídos**. Salvador: EDUFBA, 2015, p. 37-58.
- PUCCINI, Sérgio. As situações de escuta em O sol sangra e A poeira e o vento. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. V. 5, n. 1, p. 156-169, 2016.

RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do modelo sociológico**. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mauro documentarista. **Revista USP**, São Paulo, n.63, setembro/novembro de 2004, p. 157-168.

ROGERS, Holly (org.). **Music and sound in documentary film**. London, New York: Routledge, 2015.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2001.

TACCA, F. de. O índio pacificado: uma construção imagética da Comissão Rondon, **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n. 06, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular, teatro e cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972.

VEDANA, Viviane. Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora: a experiência da escritura do sonoro nos documentários etnográficos. **Revista Ciberlegenda**, Niterói, v.1, n.24, 2011, p. 29-42.

WELLER, F. O som no documentário clássico - as tecnologias da intimidade na escola britânica. **Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário**, v. 15, 2013, p. 319.

ZAN, Vitor. Faire et défaire les frontières indigènes: Terres et Corumbiara. **Revista Polis e Psique**, n.5, v. 1, 2015, p.154-172.

FILMOGRAFIA

ABOIO, Direção de Marília Rocha. Documentário. Brasil. 2005. 73 min.

ABOIO e Cantigas. Direção de Humberto Mauro. Documentário. Brasil. 1954. 9 min.

ACIDENTE. Direção de Cao Guimarães. Documentário. Brasil. 2006. 72 min.

ANDARILHO. Direção de Cao Guimarães. Documentário. Brasil. 2007. 80 min.

A PONTE. Direção de Joris Ivens. Documentário. Holanda. 1928. 11 min.

ARRAIAL do Cabo. Direção de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro. Documentário. Brasil. 1959. 17 min.

ARUANDA. Direção de Linduarte Noronha. Documentário. Brasil. 1960. 21 min.

AS VILAS Volantes: o verbo contra o vento. Direção de Alexandre Veras. Documentário. Brasil. 2006. 52 min.

BARRO Humano. Direção de Adhemar Gonzaga. Drama. Brasil. 1929

BERLIM: sinfonia de uma metrópole. Direção de Walther Ruttmann. Documentário. Alemanha. 1927. 65 min.

BETHÂNIA bem de perto. Direção de Eduardo Escorel e Júlio Bressane. Documentário. Brasil. 1966. 11 min.

CABRA marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Documentário. Brasil. 1984, 119 min.

CARNAVAL na Avenida Central. Direção de Paschoal Segreto. Doc. Brasil. 1906.

CHUVA. Direção de Joris Ivens. Documentário. Holanda. 1929. 14 min.

COAL Face. Direção de Alberto Cavalcanti. Documentário. UK. 1935. 11 min.

COURO de Gato. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Ficção. Brasil. 1962. 12 min.

DON'T look back. Direção de D. A. Pennebaker. Documentário. EUA. 1967. 96 min.

- ENSAIO sobre a Cegueira. Direção de Fernando Meirelles. Drama. Canadá/Brasil/Japão. 121 min.
- ENTUSIASMO. Direção de Dziga Vertov. Documentário. Rússia. 1931. 67 min.
- ESTAMIRA. Direção de Marcos Prado. Documentário. Brasil. 2004. 121 min.
- FÁBULA. Direção de Arne Sucksdorff. Docudrama. Brasil. 1965. 88 min.
- FÉ. Direção de Ricardo Dias. Documentário. Brasil. 1999. 91 min.
- GARRINCHA, Alegria do Povo. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Documentário. Brasil. 1963. 61 min.
- HÔTEL des invalides. Direção de Georges Franju. Documentário. França. 1952. 22 min.
- HOUSING Problems. Direção de Edgar Anstey e Arthur Elton. Doc. UK. 1935. 16 min.
- INDUSTRIAL Britain. Direção de Robert Flaherty. Documentário. UK. 1931. 21 min.
- INTEGRAÇÃO Racial. Direção de Paulo César Saraceni. Doc. Brasil. 1964. 40 min.
- JAGUAR. Direção de Jean Rouch. Documentário. França. 1968. 110 min.
- JANELA da Alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Doc. Brasil. 2002. 64 min.
- JANELA de samba. Direção de Raquel Salama. Documentário. Brasil. 2005. 32 min.
- LES MALLES. Direção de Samba Félix Ndiaye. Doc. Senegal/França. 1989. 14 min.
- MAIORIA absoluta. Direção de Leon Hirszman. Documentário. Brasil. 1963. 18 min.
- MANHÃ na roça: o carro de bois. Direção de Humberto Mauro. Doc. Brasil. 1956. 8 min.
- MARIMBÁS. Direção de Vladimir Herzog. Documentário. Brasil. 1963. 12 min.
- MEET Marlon Brando. Direção de Albert e David Maysles. Doc. EUA. 1966. 28 min.
- MELODIE der Welt. Direção de Walter Ruttmann. Doc. Alemanha. 1929. 40 min.
- MEMÓRIA do Cangaço. Direção de Paulo Gil Soares. Doc. Brasil. 1964. 25 min.
- MOI, un noir. Direção de Jean Rouch. Documentário. França. 1958. 73 min.
- MORRO da Conceição. Direção de Cristiana Grumbach. Doc. Brasil. 2005. 85 min.
- NIGHT Mail. Direção de Basil Wright e Harry Watt. Documentário. UK. 1936. 25 min.
- NO Home Movie. Direção de Chantal Akerman. Doc. Bélgica/França. 2015. 115min.

- NO PAÍS das Amazonas. Direção de Silvino Santos. Documentário. Brasil. 1922. 72 min.
- NOSSA ESCOLA de Samba. Direção de Manuel Horácio Gimenez. Documentário. Brasil. 1968. 30 min.
- O CIRCO. Direção de Arnaldo Jabor. Documentário. Brasil. 1965. 40 min.
- O HOMEM com a câmera. Direção de Dziga Vertov. Doc. Rússia. 1929. 68 min.
- O JOVEM tataravô. Direção de Luiz de Barros. Comédia. Brasil. 1936. 77 min.
- OLYMPIA. Direção de Leni Riefenstahl. Documentário. Alemanha. 1938. 121 min.
- OPINIÃO Pública. Direção de Arnaldo Jabor. Documentário. Brasil. 1966. 78 min.
- O SOM ao redor. Direção de Kleber Mendonça Filho. Drama. Brasil. 2012. 131 min.
- OTHON. Direção de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Ficção. França. 1969.
- PEOPLE of Britain. Direção de Paul Rotha. Documentário. UK. 1936. 3 min.
- PHILIPS Radio. Direção de Joris Ivens. Documentário. Holanda. 1931. 36 min.
- POWER and the Land. Direção de Joris Ivens. Documentário. EUA. 1940. 38 min.
- PRIMARY. Direção de Richard Leacock. Documentário. EUA. 1960. 60 min.
- PRO DIA nascer feliz. Direção de João Jardim. Documentário. Brasil. 2006. 87 min.
- QUEBRADEIRAS. Direção de Evaldo Mocarzel. Documentário. Brasil. 2009. 26 min.
- RASTROS na selva. Direção de Franz Eichhorn. Documentário. Brasil. 1961. 90 min.
- RIEN que les heures. Direção de Alberto Cavalcanti. Doc. França. 1926. 45 min.
- SALESMAN. Direção de Albert e David Maysles. Documentário. EUA. 1968. 85 min.
- SÃO PAULO, a Sinfonia da Metrópole. Direção de Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny. Documentário. Brasil. 1929. 90 min.
- SAN PIETRO. Direção de John Huston. Documentário. EUA. 1945. 32 min.
- SANTO Forte. Direção de Eduardo Coutinho. Documentário. Brasil. 1999. 80 min.
- SONG of Ceylon. Direção de Basil Wright. Documentário. UK. 1934. 38 min.
- SOPRO. Direção de Marcos Pimentel. Documentário. Brasil. 2013. 73 min.
- SUBTERRÂNEOS do Futebol. Direção de Maurice Capovilla. Doc. Brasil. 1965. 30 min.

- TERRAS. Direção de Maya Da-Rin. Documentário. Brasil. 2009. 75 min.
- TERRA sem pão. Direção de Luis Buñuel. Documentário. Espanha. 1933. 30 min.
- THE BATTLE of Midway. Direção de John Ford. Documentário. EUA. 1942. 18 min.
- THE RIVER. Direção de Pare Lorentz. Documentário. EUA. 1938. 31 min.
- TIRE Dié. Direção de Fernando Birri. Documentário. Argentina. 1960. 33 min.
- TITICUT Follies. Direção de Frederick Wiseman. Documentário. EUA. 1967. 74 min.
- TOBY and the Tall Corn. Direção de Richard Leacock. Doc. EUA. 1954. 55 min.
- TRÊS CÂNTICOS para Lênin. Direção de Dziga Vertov. Doc. Rússia. 1934. 62 min.
- UMA ENCRUZILHADA aprazível. Direção de Ruy Vasconcelos. Documentário. Brasil. 2007. 52 min.
- UMA VISTA da Baía de Guanabara. Direção de Afonso Segreto. Doc. Brasil. 1898.
- VALLEY Town. Direção de Willard Van Dyke. Documentário. EUA. 1940. 25 min.
- VIRAMUNDO. Direção de Geraldo Sarno. Documentário. Brasil. 1965. 37 min.
- VIVA CARIRI. Direção de Geraldo Sarno. Documentário. Brasil. 1969. 36 min.
- WARRENDALE. Direção de Allan King. Documentário. Canadá. 1967. 100 min.
- WE are de Lambeth Boys. Direção de Karel Reisz. Documentário. UK. 1959. 53 min.
- 24 FRAMES. Direção de Abbas Kiarostami. Documentário. Irã e França. 2017. 120 min.