



Em torno do ruído no cinema: *O som ao redor* e a ideia cinematográfica

Laís Ferreira Oliveira¹

Graduanda em Comunicação Social pela UFMG

Resumo: O conceito de *ideia cinematográfica*, apresentado por Gilles Deleuze, em 1987, o termo *valor agregado*, publicado na obra de Michel Chion, em 1990, e o conceito *paisagem sonora*, discutido por R. Murray Scharfer, permitem compreender a importância do som no cinema com. A partir desses conceitos, pretende-se investigar a configuração do som e do ruído em *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

Palavras chaves: Ideia cinematográfica, valor agregado, ruído, som..

Abstract: The concept of cinematographic idea, present by Gilles Deleuze in 1987, and the term added value, written by Michel Chion in 1990, and the concept soundscape, discussed by R. Murray Scharfer, made possible to understand the importance of the sound in the cinema. Those concepts are use used to investigate the configuration of the sound and noise in *Neighbouring Sounds* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

Keywords: Cinematographic idea; added value; noise, sound.

Em *O que é o ato de criação*, escrito em 1987, Gilles Deleuze afirma:

existem ideias no cinema que só podem ser cinematográficas.(...) Uma idéia cinematográfica é, por exemplo, a famosa dissociação entre o ver e o falar no cinema relativamente recente (...), mas assegurar a disjunção entre ver e falar, entre o visual e o sonoro, é uma ideia tão cinematográfica que isso responderia à questão de saber em que consiste, por exemplo, uma ideia em cinema. (DELLEUZE, 2012.p.181)

¹ lais.ferreira@gmail.com

A relevância agregada ao som como aspecto fundamental para se determinar e justificar o emprego da linguagem cinematográfica abordada por Delleuze nesse excerto foi, ao longo da história do cinema, um elemento recorrente no trabalho daqueles que se propuseram a compreender essa arte. No desenvolvimento da teoria de Sergei Eisenstein, por exemplo, a busca por sistematizar as relações entre imagem e som conduziram-no, segundo Ivanov² (2009), a recorrer aos estudos de biologia evolutiva, nos quais investiga as origens entre as percepções visuais e sonoras. De acordo com Ivanov, Eisenstein teria se dedicado ao período quando não havia olhos na constituição do cinema. Inserido em um contexto semelhante e pertencente à mesma escola que Eisenstein, Dziga Vertov trabalhou, em obras como *Entusiasmo*, *Sinfonia do Donbass*³, o som de forma consciente e utilizou esse elemento da linguagem cinematográfica como recurso na construção de um cinema em que a ilusão de realidade fosse rompida. Esse potencial do som de alterar o filme foi nomeado por Michel Chion de *valor agregado*, que corresponde a capacidade do som de agregar emoção e alterar a maneira como o espectador recebe a imagem.

Ao se analisar a obra *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) o emprego dos conceitos desses autores sobre o som auxilia a se distanciar do roteiro da obra e a se aproximar da proposta plástica e estética do pernambucano. Conforme afirma Vanoye:

Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor (VANOYE, 2008, p.12).

² IVÁNOV, V. V. *Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 2009.

³ ENTUSIASMO: *Simfonia do Donbass*. Direção: Dziga Vertov. Rússia. 1931. 67 min. Son, preto e branco.

É curioso, porém, que, ao se tomar como partida o som como elemento fílmico colocado em primeiro plano de importância por Mendonça Filho e utilizá-lo para compreender o sentido e o significado das tomadas do cineasta, não se atinja a fruição proposta por Vanoye. Ao contrário, cansa-se ao perceber que Mendonça utiliza, repetitivamente, uma estrutura de sons, conjugada aos mesmos enquadramentos e movimentos de câmera ao longo do filme. Em contrapartida, percebe-se, na obra de Mendonça, a inserção de cenas em que as relações de poder e desmantelamento dos indivíduos tornam-se os fatores responsáveis por dar ritmo ao filme. Seja na histeria de Bia, no autoritarismo de José com os empregados e com a família ou na efemeridade das relações de João, é na história e no enredo que o diretor expressa o que pensa sobre aqueles sujeitos. Por outro lado, a capacidade expressiva que se poderia trabalhar com o som é enfraquecida, na medida em que, conquanto o filme seja dividido em quatro partes, são os mesmos recursos que o constroem. Nesse sentido, ao invés de trabalhar com uma linguagem que, conforme Delleuze, seria essencialmente cinematográfica, Mendonça cria um filme narrativo cuja estrutura e tema poderiam ser trabalhados com intensidade similares – ou mesmo maiores – pelo teatro e pela literatura.

PAISAGEM SONORA E RUÍDO

Em “A afinação do mundo: uma história pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora”, R. Murray Scharfer analisa relações possíveis entre a configuração do som em determinados ambientes e dinâmicas sociais a fim de compreender elementos sensíveis dessas sociedades. Nesse sentido, o autor investiga desde sons relacionados ao ambiente natural àqueles produzidos pelo homem. Alguns dos conceitos-chaves para a compreensão da teoria de Scharfer são os referentes à paisagem sonora – e suas categorização entre *lo fi* e *hi fi* – e ao ruído.

De acordo com Scharfer, “A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras”.(SCHARFER, 2001, p.23). O conceito ori-

ginal, *soundscape*, referencia-se ao substantivo para paisagem em inglês, *landscape*, e tenta configurar formas de se compreender as formas acústicas como propulsoras de reconhecimento e representação do mundo a partir da experiência sensível. O conceito de paisagem sonora é importante para ampliar o entendimento da realidade dos indivíduos e, também, auxiliar o estudo do som em obras audiovisuais. De acordo com Costa:

A ideia evidente em torno da discussão sobre algo como uma paisagem sonora é o entendimento do também do óbvio fato de que perceber as paisagens nas quais vivemos, e às quais representamos quando produzimos uma obra acústica na qual elas estejam retratadas, tem peculiaridades não apenas imagéticas, como vê o olho e representou historicamente a pintura, mas também sonoras, assinaturas acústicas pertencentes a cada lugar, também percebidas sensivelmente e passíveis de reconhecimento e representação por meios sonoros e audiovisuais. (COSTA, 2008, p. 95).

A compreensão da paisagem sonora como espaço de dinâmicas sociais é detalhada por Scharfer em duas subcategorias principais: *hi fi* e *lo fi*, as quais auxiliam na distinção entre a paisagem urbana e a rural. A primeira refere-se ao ambiente

em que os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental (...). Na paisagem sonora hi-fi, os sons se sobrepõe menos frequentemente; há perspectiva-figura e fundo” (SCHARFER, 2001, p.71).

Esse tipo de paisagem é mais comumente encontrado nas regiões rurais e de campo e permite a quem a escuta distinguir, à distância, os sons que a constituem. Por outro lado, a paisagem *lo fi* é mais comumente encontrada no espaço urbano. Scharfer caracteriza-a como consequência do processo de modernização e urbanização decorrente da Revolução Industrial. Nessa categoria, torna-se

mais difícil distinguir as origens e as características singulares que constituem determinada paisagem sonora.

A proliferação das paisagens *lo fi*, segundo Scharfer, criou condições favoráveis à existência do imperialismo sonoro. O autor afirma que “Quando o poder do som é suficiente para criar um amplo perfil acústico, também podemos considerá-lo imperialista” (SCHARFER, 2001, p.115). A dinâmica da vida dos núcleos urbanos produz diversos sons que podem alterar o estado físico e a saúde daqueles que os habitam, além de condicioná-los a determinadas normas sociais. No caso da Revolução Industrial, por exemplo, Scharfer defende que, caso as máquinas fossem menos ruidosas, o controle do trabalhador – também feito por meio do seu desgaste físico – não aconteceria com tanta intensidade e facilidade. De forma metafórica, o autor afirma que “se os canhões fossem silenciosos, nunca teriam sido utilizados na guerra” (SCHARFER, 2001, p.115). Para Costa, esse imperialismo “consiste no fato de que quanto maior ruído produzido pela maquinaria presente nos espaços urbanos, mais o poder simbolizado por tal massa sonora ajuda a cristalizar uma relação de dominação” (COSTA, 2010, p.100)

Uma dos elementos que distinguem as categorias *lo fi* e *hi fi* e caracteriza as paisagens sonoras é o ruído. Nas paisagens *lo fi*, a intensidade do ruído costuma ser maior. Segundo Scharfer, “Ruídos são os sons que aprendemos a ignorar” (SCHARFER, 2001, p.18). A não percepção dos sons não é, entretanto, algo comum àqueles que estudam as paisagens sonoras, os quais, além de buscarem referências simbólicas para esses sons, podem classificá-los. Segundo Alves (2013), é possível organizar os ruídos existentes em três categorias principais: ruídos de ambiente; ruídos de efeito e ruídos de sala. A primeira refere-se aos sons oriundos de fontes naturais, pela geografia ou pelo clima; a segunda refere-se a ruídos criados por equipamentos específicos; e a terceira à criação de ruídos de estúdio. No caso do cinema, os ruídos constituem elementos importantes para a trilha sonora do filme e se situam, principalmente, no campo do som diegético. De acordo com Barbosa, o som diegético é composto por

sonoridades objetivas; todo o universo sonoro que é perceptível pelos personagens em cena, tais como a

paisagem sonora (o som dos carros numa cidade, o ruído de uma multidão, os pássaros no campo, a música num bar, etc), ou o diálogo entre personagens. Os sons diegéticos podem decorrer dentro do enquadramento visual da cena ou não (on screen / off screen). (BARBOSA, 2001, p.2).

Em *O som ao redor*, é possível pensar que há o uso intensificado do ruído para representar a intensidade das paisagens sonoras *lo fi* e exacerbar o imperialismo a elas associado, além de construir uma sensação de aprisionamento no espaço urbano. Nas cenas iniciais, o emprego do som como instrumento para representar o confinamento do indivíduo contemporâneo e as disputas por poder e por espaço é mais trabalhado. Durante os créditos de abertura, por exemplo, a maneira pela qual os ruídos inseridos na trilha já apresentam as perspectivas e o pensamento de Mendonça sobre os contextos sócio histórico que serão apresentados ao longo do filme corresponde ao emprego do som como *valor agregado* proposto por Chion. Nesse sentido, destaca-se a dicotomia entre os *frames* iniciais em que se vê a dedicatória do filme e as entidades que o apoiaram daqueles relacionados aos patrocinadores e as instâncias de produção. Nos primeiros *frames*, é como se a ternura e o afeto para Mendonça correspondessem ao silêncio, ao passo que, quando se inicia o trabalho – representado, aqui, pelo fazer cinematográfico –, não há mais espaço para de desvencilhar e não ser afetado pelo som: há apenas a marcha que lembra o trabalho, cujo compasso e ritmo repetitivos sinalizam, para a instância de trabalho, a impossibilidade de mudanças quando se está imerso no som. Como os nomes que vemos nesses letreiros, mas não sabemos de sua face e da sua identidade, assim se comportarão os personagens do filme de Mendonça: imersos em ruídos de um sistema de trabalho e circunstâncias que os guiam, mas desprovidos de identidade e ferramentas fortes o suficiente para voltarem ao silêncio e as instâncias de afeto existentes no início da narrativa.

O SOM, O CONFINAMENTO E A LUTA DE CLASSES

Ao longo de *O som ao redor*, o emprego do som como recurso de expressão do confinamento e esfacelamento da subjetividade e au-

tonomia do sujeito contemporâneo perdem a sua capacidade expressiva e se esvazia ao longo do filme. Isso é perceptível, por exemplo, na constante repetição do ruído de uma máquina de solda, que, em *O som ao redor*, simboliza o trabalho das camadas subalternas nas classes médias e o uso crescente de artifícios para se proteger contra os perigos do mundo moderno – ou, na perspectiva de Mendonça, pela incapacidade de enfrentar os próprios medos. Logo na primeira sequência, o som da máquina de solda acompanha a cena em que vemos crianças de classe média sendo acompanhadas por babás. Esse ruído está presente, também, quando se vê um letreiro “Te Amo Lívia” no chão e mesmo nas cenas em que Mendonça utiliza *contra-plongées* para mostrar arranha-céus que parecem maiores e oprimem os espectadores. Em ambas as cenas não há, como na sequência inicial em que vemos um homem soldando uma grande em uma janela, a materialidade do confinamento, mas há o ruído que, para Mendonça, simboliza o isolamento dos sujeitos contemporâneos. Seja pelo desespero e a despersonalização dos sujeitos que não conseguem declarar amores presencialmente, mas precisam recorrer ao espaço público e a histeria para falar do que sentem, seja na opressão dos arranha-céus que dividiram o espaço cercado pelo ruído, ali está o repetido ruído da máquina de solda, como se, no imenso universo de trabalho e cerceamento contemporâneo, não houvesse outro símbolo que pudesse ser utilizado.

Por meio dessas duas cenas, podem-se perceber, também, elementos de linguagem que são correntemente usados por Mendonça ao longo do filme: o uso do *plongé* para mostrar situações de inferioridade e o uso do *contra-plongée* para engrandecer os sujeitos ou situações. Isso é recorrente em vários momentos. Quando se vê, por exemplo, o casal de namorados adolescentes que se beija nos corredores da garagem ou quando um garoto joga bola no térreo de um prédio em que uma senhora olha as condições de um apartamento vendido por João, ambos são filmados com câmera alta, o que parece demonstrar a ideia de Mendonça sobre o confinamento dos sujeitos e a opressão dele diante da dinâmica das cidades contemporâneas. Ao escolher pela repetição de uma linguagem tradicional na linguagem e história cinematográfica, não investindo em recursos que, a exemplo de Vertov, aproveitassem o som para uma nova resignificação imagética, o diretor contribuiu negativamente para o filme. A repetição desses mesmos recursos

simbólicos e fotográficos acaba tornando a linguagem do filme de fácil assimilação pelo espectador, o qual deve, apenas, seguir uma narrativa de compreensão fácil e linear. Nesse sentido, conquanto haja certa tentativa de se sofisticar a obra por meio da montagem dividida em capítulos e pelo uso de montagem alternada, a linguagem do filme é óbvia como a constante repetição da imagem de uma das grades para mostrar como todos estão confinados. Contando com um objeto e matéria prima passível de se explorado por diversas maneiras, Mendonça não consegue usar o ruído de forma que aqueles que vivem em paisagens *lo fi* se desloquem da percepção cotidiana e critiquem os ruídos naturalizados na vida diária como normais. A narrativa do filme e as críticas sociais por ela feitas acabam se sustentando na imagem fílmica, em detrimento das potencialidades do som. Como afirma Marcel Martin (2004) em *A Linguagem Cinematográfica*: “A imagem fílmica suscita, portanto, no espectador certos casos o suficientemente forte para provocar a crença na existência objetiva do que aparece na tela”. (MARTIN, 1999, p.27). Os recursos imagéticos de Mendonça correspondem a teoria levantada por Martin, na medida em que repetem sempre os mesmos referências simbólicos ao longo do filme.

O mérito de Mendonça reside em alguns planos que possibilitam sintetizar grande parte da narrativa desenvolvida ao decorrer do filme por meio do uso do espaço e da direção de arte. Em uma das cenas finais do filme, quando todos almoçam na fazenda de José por exemplo, o recorte do quadro em quatro espaços principais - a sala em que todos almoçam a antessala cuja parede vemos à esquerda do quadro e o pedaço de campo localizado ao fundo - diz de todos os conflitos que se passam no filme: a divisão do espaço, o campo com espaço distante e em que ainda há conflitos, e a memória e a permanência de relações e contextos sociais representados pelas fotos na parede. Como nos créditos iniciais de *O som ao redor*, em que vemos uma sequência de fotos em preto e branco sobre conflitos sociais que ocorreram ao longo da história do Brasil, nesse plano também estão simbolizadas questões antigas que permanecem reverberando. Como se percebe no retrato da menina dependurada na parede que não ocupa a parede central, mas uma das paredes laterais, continuam existindo dificuldades para as mulheres atingirem pontos centrais na sociedade ou para o rompimento de tradições familiares rígidas. É uma pena, porém,

que Kleber Mendonça, em seu primeiro longa-metragem, não tenha investido mais nesses detalhes ao longo do filme e preferindo investir nos conflitos do roteiro - guarda-costas e violência; Bia e cachorros; João, Bia e as relações frágeis; contraste entre funcionários e patrões - ao invés de explorar o filme de uma maneira em que o som e os espaços fílmicos realmente criassem uma atmosfera em que o espectador pudesse está imerso - e, assim, ter o som ao seu entorno, e não como guia narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Bernardo Marquez. Trilha sonora: o cinema e seus sons. In: **Revista Novos Olhares: Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos**. São Paulo. Vol 1, N°2. 2013.

ALVIM, Luíza Beatriz A. M. **Paisagens sonoras de Robert Bresson: Uma análise a partir dos conceitos de Murray Schafer**. Ciber Legenda, Rio de Janeiro, 2011.

BARBOSA, Álvaro. **O som em ficção cinematográfica: análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras cinematográficas/videográficas de ficção**. Porto. Escola das Artes, Som e Imagem, 2001.

BAPTISTA, André. **Funções da Música no Cinema: Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. Minas Gerais, 2007. In <http://www.musica.ufmg.br/sfreire/depot/DISSANDREBAPT.pdf>. Acesso em 17 de setembro de 2013.

CHION, M. **Audio-vision**. New York: Columbia University Press, 1990

COSTA, Fernando Morais da. Pode o cinema contemporâneo pensar sonoro em que vivemos? In: **Logos 32 - Comunicação e Audiovisual**. Rio de Janeiro. Ano 17, N°1, 2010. P.94-106

DELEUZE, G. **O que é o ato de criação?** In: GOUGAIN, Ernesto et al In: GOUGAIN, Ernesto et al (orgs). Straub-Huillet, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

IVÁNOV, V. V. **Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios.** Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e Noé Silva. São Paulo: Edusp, 2009.

JORGE, Rui Pereira . **Edição de Som:** Algumas Perspectivas. In CALEIDOSCÓPIO, Revista de Comunicação e Cultura, nº 2, 1º semestre 2002, Lisboa. Ed. Universitárias Lusófonas, 2002.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Tradução de Laura Antônio e Maria Eduardo Colares. Lisboa, Portugal. Dinalivro. 2005.

PAIVA, Cristina. Além da teoria da montagem de Eisenstein: princípios gerais da construção de obras de arte. In **Tessituras & Criação, Revista de criação em arte, comunicação, e ciência da PUC SP.** Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/tessituras/article/view/8017>. Acesso em 17 de setembro de 2013.

SACIC, Rodrigo Maia. **A pista sonora não existe.** Disponível em: <http://www.propipi.uff.br/ciberlegenda/%E2%80%9C-pista-sonora-n%C3%A3o-existe%E2%80%9D>. Acesso em 17 de setembro de 2013.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma história pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora.** Tradução Marisa Trench Fonterrada – São Paulo. Editora UNESP, 2001.

VANNOYE, Francis. GOLLOT-LETTÉ , **Anne. Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas, 2008..