

Dossiê temático



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 1, JAN.–JUN. 2020
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Opacidade sonora no Novo Ciclo de Cinema Pernambucano¹

Igor Araújo Porto,²

Miriam de Souza Rossini³

RESUMO: A partir de três filmes do chamado Novo Ciclo de Cinema Pernambucano, o artigo propõe pensar a presença de um possível regime de opacidade no som de cinema brasileiro contemporâneo. A análise dos filmes, que exploram as possibilidades estéticas das novas tecnologias de captação, edição e exibição de som, é tensionada com a revisão teórica sobre os conceitos-chaves dessa discussão. Para isso parte-se da definição dos regimes de opacidade e transparência, segundo Xavier (2012), e de sua relação com o real. Depois, discute-se o impacto das tecnologias do cinema para esta problemática. Conclui-se que as novas tecnologias introduzidas no período possuem um impacto, embora nem sempre o que se espera delas originalmente.

PALAVRAS-CHAVE: Som no cinema. Tecnologias. Opacidade. Cinema pernambucano.

ABSTRACT: Inspired by three films of the movement known as Novo Ciclo de Cinema Pernambucano, we consider a possible opacity of the device in film sound of Brazilian Contemporary Cinema. The film analysis explores the aesthetical possibilities opened by new technologies of sound recording, edition and display for film and is beset by the theoretical review of key concepts in the field. This develops from the definition of opacity and transparency of the device, as proposed by Xavier (2012), and its relation with the real. After that, the impact of film technologies in this problematic will be discussed. We consider that the new technologies introduced in the time frame have an aesthetical impact, though it does not necessarily match what was expected originally..

KEY-WORDS: Film sound. Technologies. Opacity. Cinema pernambucano.

Vivemos, desde os anos 1990, um momento peculiar na história do som no cinema brasileiro, dentro do que Fernando Morais da Costa (2006) vai chamar de “excelência técnica”. Esta excelência se daria

¹ Texto adaptado e revisado a partir da dissertação de Mestrado *A baixa fidelidade como opacidade no som de cinema: o exemplo do novo ciclo de Pernambuco* (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019).

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

³ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

pela formação de técnicos qualificados para o áudio (captação e edição sonora, por exemplo), pelos desenvolvimentos tecnológicos diversos acessíveis à produção (como diferentes microfones que captam mais detalhes) e por mudanças nas salas de exibição que podem utilizar sistemas multicanal, mesmo com baixo orçamento. Marcelo Ikeda (2012) ressalta também o quanto o preço de mercado dos equipamentos de gravação caiu nos últimos anos.

Costa (2006) aponta em sua tese para os três principais efeitos da adoção gradual dos gravadores e editores digitais que acontece neste período. O primeiro seria a possibilidade de gravar externas em muitos canais no som direto. O segundo seria a eliminação do ruído de transição de um formato a outro (ou simplesmente decorrente de desgaste durante o processo de edição físico) que ocorre com a popularização de filtros de ruído. E, em terceiro, temos o processo de edição não-linear, bem como a possibilidade de se abrir inúmeras pistas de som. Além de facilitar a sincronização e a inserção de elementos sonoros, é preciso notar que na edição digital o montador tem maior noção do resultado. Fato é que dos anos 1990 para cá houve uma adesão maior em termos técnicos, tecnológicos e estéticos ao que se tem como padrão no mercado internacional quando falamos em som de cinema.

Entretanto, mesmo diante deste cenário, uma série de filmes brasileiros tem se destacado por subverter itens básicos do que é convencionalizado como aceitável para “som bom” em um filme. Algumas dessas regras tratam da maneira de representar espaços; outras, de como montar as pistas de voz, de música e de ambientes de forma equilibrada. Aqui queremos abordar, em especial, a subversão da regra tácita de que as marcas de gravação e edição no filme devem ser escondidas para que o som seja considerado bom; subversão que vem sendo feita em algumas cinematografias, inclusive a brasileira.

Observa-se a tendência, em alguns diretores, de desprezar as orientações para se obter um “som bom”. Paralelo a isso, desenvolve-se um discurso metalinguístico que remete ao Cinema Moderno, de meados do século XX, e o atualiza. Podemos ver esta tendência, por exemplo,

no cinema argentino, com os filmes de Lucrécia Martel, ou no chamado cinema de fluxo asiático, em filmes de diretores como Apichatpong Weerasethakul e Tsai Ming-Liang. No Brasil, há exemplos de filmes que subvertem essas regras do som em vários polos de produção, mas onde esse uso técnico-estético mais aparece é naquele grupo que vamos chamar, a partir de Nogueira (2009), de Novo Ciclo de Cinema de Pernambuco.

Pretendemos discutir neste artigo, portanto, um conjunto de filmes brasileiros recentes, em especial os pernambucanos, que vai à contra-mão dos desenvolvimentos técnico-estéticos da área, deixando à mostra as marcas produtivas de sua banda sonora. Para entender tais escolhas, partimos de um resgate da teoria de Ismail Xavier sobre opacidade e transparência. Para o autor, a ideia da imagem, ou da imagem sonora, como mais próxima do referente é ilusória, pois há sempre processos envolvidos na produção de um filme que não dependem da coisa real. Como alternativa, ele propõe duas “posturas estético-ideológicas” (Xavier, 2012, p. 12): os regimes de transparência e de opacidade do dispositivo. O primeiro regime visa a reforçar a ilusão de realidade, e o segundo, a chamar a atenção para o caráter produzido da imagem e do som no audiovisual.

267

Vamos explorar, portanto, esses dois regimes propostos por Xavier e observar como essas posturas aparecem em filmes mais ligados à indústria do som no cinema e naqueles que fogem de tais parâmetros. Por fim, vamos aproximar a discussão de trabalhos do Novo Ciclo de Cinema Pernambucano, em que esse tipo de efeito é recorrente, usando como exemplos os filmes *Ventos de agosto* (2014) de Gabriel Mascaro, *O som ao redor* (2012) de Kleber Mendonça Filho, e *Avenida Brasília Formosa* (2010) de Gabriel Mascaro.

Sobre o conceito de opacidade

A ideia que Xavier (2012) apresenta sobre as posturas estético-ideológicas em torno da relação do dispositivo cinema com a realidade vai guiar nossa argumentação. Para o autor, há três regimes de discursos possíveis. O primeiro seria aquele que atribui ao cinema um papel de índice, ou seja,

de permanência do real. É uma ideia que vem desde os escritos sobre a fotografia: a de que o produto dos aparatos técnicos conservaria em si mais resquícios do real do que a pintura ou a literatura. Este tipo de discurso é muito comum para falar de som, como nos mostra Rick Altman ao abordar a indexicalidade no campo sonoro (Altman, 2012, p. 45). É interessante observar, por exemplo, que para um grupo de analistas o som é naturalmente mais real do que a imagem por se referir a algum evento que aconteceu de fato no mundo real e foi gravado, enquanto a imagem pode ser produzida digitalmente ou por efeitos visuais. Esta postura se mostra inadequada por diversos motivos, inclusive pelo fato de que também o som pode ser gerado eletronicamente. Segundo Xavier (2012), procedimentos como enquadramento, montagem, ou mesmo a captação de som, vão tornar impossível compreender aquelas imagens como mero registro do real. Esta linha argumentativa ignora que tanto o fenômeno visual quanto o sonoro são resultados de uma produção técnica e estética. No caso sonoro, através do posicionamento dos microfones, da mixagem e de outros efeitos.

268

Pensando na discussão sobre os regimes de opacidade e transparência, o discurso cinematográfico se revela como “a concepção assumida por diferentes autores e escolas quanto ao estatuto da imagem/som do cinema frente à realidade” (Xavier, 2012, p. 12). Suspensa essa ideia de que há algo de fundamento mais real no cinema do que em outras artes, surgem os outros dois regimes: o da *transparência*, que pensa o cinema como uma “janela para o mundo” (Xavier, 2012, p. 9), através do apagamento dos rastros de produção de um filme, e o da *opacidade*, em que há um reforço na “consciência da imagem” e uma busca por chamar a atenção para o “aparato técnico e textual que viabiliza a representação”. O autor também associa, em geral, o primeiro regime a um cinema mais narrativo-representativo, e o segundo, com os cinemas de vanguarda e experimentais. No entanto, é possível pensar que opacidade e transparência coabitam diferentes projetos fílmicos, marcando-os em grau maior ou menor, seja em relação aos aspectos narrativos ou aos técnico-estéticos.

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

No momento em que a possibilidade de silêncio é cada vez maior (Costa, 2010), assim como certa assepsia da imagem sonora, alguns cineastas escolhem fazer o caminho oposto, ressaltando os ruídos, os sons fora de campo, a ausência de perspectiva e a confusão entre as pistas. Propomos, então, ler este procedimento como uma atualização do regime de opacidade do dispositivo, tal como definido por Xavier (2012).

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

Se pensarmos na transparência como um regime que apaga seus processos técnicos, temos uma série de procedimentos que busca ressaltar o sentido do filme como extensão de um mundo naturalizado, a janela para o real de que falávamos antes. A opacidade, por oposição, parece se voltar para a materialidade fílmica, para as marcas explícitas do processo da produção. Ao abordar esse caráter de coisa do produto cultural, observamos a coincidência da proposta de Xavier com a de

Michel Chion acerca dos índices de materialidade fílmica, que “puxam a cena para o concreto e o material” (1994, p. 114, tradução nossa), e que procuram se debruçar sobre objetos e fenômenos em si, e não suas representações.

Desta maneira, falaremos sobre como se dá a relação do som e suas tecnologias e dos códigos estéticos que esta relação incentiva, variando entre uma aproximação maior ou menor com o real. Faz-se mister aqui ressaltar que não se trata de defender um determinismo da tecnologia sobre a forma fílmica, mas entender o que elas sugerem como resultado de certas demandas sociais e que tipos de respostas não previstas elas geram quando são inseridas na práxis do cinema. Não há também um posicionamento histórico tão rígido; o que chamamos de regime aqui são tendências que saem e entram em moda. Manifestam-se através de diversos fatores e não necessariamente se impõem hegemonicamente. Contudo, acreditamos, como dissemos antes, que há uma evolução das tecnologias de captação, edição e exibição de som visando ao aperfeiçoamento do estatuto da transparência, e que se torna prevalente nos cinemas *mainstream*. Isto pode ser visto, por exemplo, no esforço em prover melhores aparelhos de ADR⁴ e de redução de ruído.

270

Ao mesmo tempo, esse sentido da tecnologia gera movimentos estéticos que visam a se diferenciar do regime de som transparente ao mostrar seus processos materiais, e para entender este uso faremos uma breve revisão de como esses discursos (o do real, o da transparência e o da opacidade) se organizam, tendo em vista principalmente o som no cinema.

⁴ ADR é sigla para *Automated Dialogue Replacement*, técnica que substitui frases isoladas de diálogo no desenho de som para preservar a inteligibilidade, eliminar ruídos, entre outras finalidades, sendo o principal método de dublagem utilizado no cinema. Segundo Berchmans: “O ADR, ou substituição automatizada dos diálogos nada mais é do que uma gravação de voz feita em estúdio, após a conclusão da filmagem da cena. Em um vídeo, o ator vê a cena, escuta o som original pelo fone de ouvido e faz sua fala novamente. O processo é repetido até que o trecho gravado tenha exatamente o mesmo tempo e movimento labial de sua imagem pré-filmada. Com o ADR, pode-se eliminar ruídos e respirações ruidosas, falhas de dicção, ruídos externos da filmagem e conseguir trechos de som com melhor interpretação e clareza” (Berchmans, 2006, p. 173).

Opacidade e transparência no som de cinema

Uma característica da imagem técnica, em seus primórdios, foi trazer à tona a questão do que é real e do que é mediação. Muitos autores apontaram para uma aproximação ao referente. Para que haja uma foto ou um filme, deve haver algo a ser fotografado ou filmado.⁵ No cinema, há também uma ilusão de realidade fortalecida pela semelhança entre imagem e referente (Xavier, 2012, p. 18). Xavier mostra como há um discurso que procura pensar o filme como índice (denota o real) e ícone (se assemelha ao real), excluindo a mão humana e a mediação no processo. Quando os elementos de linguagem desfazem essa proximidade, os dois regimes que o autor propõe são inaugurados: um que busca reinstaurar a ilusão de realidade (a transparência), e outro que volta os seus efeitos de linguagem para os processos em si (a opacidade).

No caso do som de cinema, cria-se uma situação paradoxal, em que quanto mais elementos que simulam a realidade na trilha sonora aparecem (o som é uma coletânea de fragmentos, grande parte gravada em estúdio através do *foley*, com uso constante de *roomtone*⁶ etc.), mais fica evidente o quão produzida é aquela realidade, desfazendo o discurso de realidade.

Altman (2012) nos diz que há, sim, algo de indexical no som de cinema. Uma espécie de permanência do real, no sentido de que os eventos registrados (excluindo efeitos computadorizados) aconteceram para que a gravação pudesse ser feita. Porém, o autor pensa que é mais produtivo, do ponto de vista epistemológico, ignorar esse aspecto, já que: “Aos poucos, a natureza indexical do cinema sonoro fica comprometida pela habilidade que redes acústicas e eletrônicas possuem para alterar ou simular sons” (Altman, 2012, p. 44, tradução nossa).

⁵ A mesma lógica foi utilizada para descrever as primeiras gravações de áudio. Kittler (1999) aproxima o fonógrafo do real, pela suscetibilidade ao ruído.

⁶ Conjunto de sons captados no set de filmagem para que se mantenha a estabilidade do fundo sonoro na edição do filme. Segundo Débora Opolski, no glossário de sua dissertação: “*Room tone* tem seu significado na tradução literal: é o tom da sala. O som do ambiente gravado sem a presença de diálogos ou ruídos” (Opolski, 2009, p. 106).

Dois exemplos podem ajudar a pensar os avanços e as contradições desse discurso do real no som de cinema. Um deles se relaciona à introdução dos captadores de som direto. Costa mostra como a inserção desta tecnologia no cinema brasileiro vai instaurar um discurso na crítica de “democracia sonora” – o pobre pode agora ter a sua voz ouvida. Essa foi a impressão generalizada com relação ao curta-metragem *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirzsmann, que “partia da chance concretizada de dar voz às camadas menos favorecidas do povo” (Costa, 2006, p. 146-147). Essa impressão inicial, entretanto, se desfaz muito rapidamente. Jean-Claude Bernardet vai chamar a atenção para as diferenças de tratamento na montagem e na impositação da voz do narrador e dos entrevistados em documentários da época (Bernardet, 1985, p. 32) que impossibilitam uma relação horizontal entre entrevistados e entrevistadores.

272

O outro exemplo vem de uma experiência feita por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, que tentam justamente interferir o menos possível na captação e edição de som de seu filme *Trop tôt / Trop tard* (*Tarde demais / cedo demais*, 1981), com o intuito de criar uma atmosfera mais autêntica. O resultado é, segundo Chion, no mínimo estranho. O autor então comenta:

Isso (a estranheza) acontece porque o espectador não está acostumado? Certamente, mas também porque a realidade é uma coisa e a sua transposição para uma bidimensionalidade audiovisual (uma imagem plana) é outra. [...] Não há razão para que as relações audiovisuais, assim transpostas, pareçam o que são na realidade, especialmente se queremos que o som original pareça verdadeiro. (Chion, 1994, p. 96, tradução nossa)

Ao buscar um real “mais real”, o filme cai no artifício. Essa noção da artificialidade produz uma reação: o cinema passa a esconder suas marcas, daí a ideia de transparência. A instauração do paradigma representacional no cinema hollywoodiano, que fortalece a ilusão, vai gerar uma demanda por tecnologias que possam engrandecer esse efeito. Talvez a primeira delas seja o isolamento acústico das salas.⁷ O tipo de postura

⁷ Emily Thompson (2002) afirma que a noção de um espaço silencioso, com acústica semelhante a uma sala de concerto, é gestada nessa época e exigiu grande esforço por parte de técnicos, arquitetos e engenheiros.

que esse modelo de exibição cinematográfica favorece é de um modelo de representação que é mais “janela-para-o-mundo” – e ele ganha a disputa com outra forma de exibição, mais popular e ruidosa, que era típica dos antigos cinemas de calçada. O objetivo dessas novas salas de cinema, com som “perfeito”, era ajudar a criar um ambiente que conseguisse reproduzir melhor o modelo de som de filmes que, igualmente, usavam uma tecnologia de ponta na captação e finalização da banda sonora. Este modelo era fortemente baseado na experiência da sala de concerto.

Uma segunda tecnologia foi a dos filtros de redução de ruído. Uma ideia constante tanto para a indústria quanto para os teóricos é entender o ruído como um aspecto negativo. No caso do cinema, há uma dificuldade em lidar com esse elemento, pois ele não pode ser entendido apenas do ponto de vista da representação. Por conta disso, há esforços muito radicais em diminuir a quantidade de ruído nos filmes. Os compressores e equalizadores, por exemplo, funcionam neste sentido. Os compressores auxiliam na redução ruído na medida em que diminuem a amplitude dinâmica evitando ruídos desnecessários ou acidentais. Já os equalizadores cortam as frequências mais altas e mais baixas, impedindo que pessoas com audição mais sensível sejam importunadas por ruídos que podem ter escapado ao editor. O esforço mais constante nas indústrias fonográficas e cinematográficas, porém, é para se livrar do ruído resultante do suporte ou da exibição. O sistema *Dolby*, por exemplo, precisa desenvolver um compressor para reduzir o ruído do sistema, que vai ser importante para que o som estéreo possa se popularizar em uma escala industrial. O excesso de ruído na sala e as interferências múltiplas dificultaram durante muitos anos a implantação do som estéreo⁸ em larga escala nos cinemas, o que só vai acontecer nos anos 1970.⁹

273

⁸ O som mono era o prevalente no começo do cinema sonoro. A trilha era editada para ser exibida em uma fonte única na sala, normalmente de trás da tela, ou com várias caixas que transmitiam o mesmo conteúdo. O som estéreo, por sua vez, é quando há mais de uma caixa exibindo faixas diferentes. Os sons são separados ou em esquerda e direita, ou em quatro faixas, ou em cinco, e por aí vai: “O termo estéreo originalmente era utilizado para identificar qualquer método de transmissão sonora que utilizasse dois ou mais canais, conforme definição estabelecida por Snow e outros autores em 1953” (Costa, 2013, p. 20).

⁹ Já existiam experiências de exibição com som estéreo desde a década de 1940, mas

O som estéreo, em especial, nas suas manifestações mais modernas, como o *surround*, é criado para facilitar uma ilusão de imersão, e, ao contrário do que acontece com o som frontal, sugere um ambiente mais parecido com o que temos na vida real. Essa suposta ilusão segue alguns pressupostos psicológicos e outros culturais. Do lado psicológico, há a relação ao fato de como percebemos o espaço. O espaço fílmico não se coloca em correspondência “um para um” com a realidade. Chion exemplifica esse aspecto lembrando os primeiros experimentos quando da implantação do som estéreo em que se tentava colocar o que estava do lado esquerdo na representação do filme na caixa de som do mesmo lado, e vice-versa. Para o autor francês, logo em sequência esse modelo foi abandonado, pois causava estranhamento nas plateias por ir à contramão do tipo de “espacialização mental” (Chion, 1994, p. 70) a que as pessoas estavam acostumadas diante da tela de cinema.

274 É uma espacialização que, segundo James Lastra, em seu livro sobre a inserção do som no cinema hollywoodiano nos anos 1930 e 1940, preserva a voz e os diálogos em primeiro plano, e, no segundo plano, tenta emular um bom lugar de sala de concerto. Para o autor, é uma mistura de dois modelos de espaço audível que vai imperar na indústria cinematográfica, ao menos do cinema clássico. Do modelo fonográfico, apropriam-se os técnicos de som da ideia de simular a escuta de um ouvinte ideal, através do ponto de escuta, e uma vaga ideia de fidelidade perceptiva. Do modelo telefônico, fica a intenção de colocar a voz acima dos outros elementos para favorecer a inteligibilidade, o que explica em parte a “frontalidade” (Lastra, 2000, p. 141) dos microfones e alto-falantes.

O fenômeno psicológico da espacialização mental é baseado em certos tratados culturais.¹⁰ No som de cinema, podemos pensar em uma

estas eram reduzidas a uma sala ou filme específico e apresentavam muitos problemas de ruído. O compressor embutido do *Dolby*, criado em 1969, propiciou a transição de uma maioria de salas em mono para o estéreo (Costa, 2013, p. 31).

¹⁰ Jonathan Sterne (2003), por exemplo, estuda como o século XIX desenvolveu certos modos de escuta específicos a partir de suas tecnologias, que por sua vez já são pensadas com certo modo de escuta em mente. O médico só pode auscultar o paciente se souber que tipos de ruídos específicos ele procura (Sterne, 2003, p. 90).

convenção em torno do que Chion definiu como ponto de escuta (Chion, 1994, p. 89). O termo retoma tanto a noção estética de que a experiência subjetiva de um personagem deve definir a distância dos sons, quanto a ideia de que na sala de cinema o espectador deve se sentir no centro dessa experiência. Todas essas são experiências que buscam aproximar o espectador na sala de cinema dos regimes de transparências já propostos nos filmes. O *surround*, obviamente, viria a radicalizar esse tipo de experiência. Simular a maneira como estamos imersos no mundo é o que o som *surround* pretende. Isto pode ser visto em filmes que jogam ruídos para as caixas de som no fundo, por exemplo.

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

275

Ao invés de traduzir o mundo real por similitude, o regime de opacidade vem justamente lembrar o caráter produzido de sons e imagens. Neste momento técnico em que vivemos, o ruído, sobretudo aquele que se refere aos aparelhos eletrônicos e às diferenciadas telas, pode ser entendido como marca estética de um cinema que pretende chamar atenção para sua materialidade. O regime de opacidade no som de cinema surgiria, assim, como um projeto estético que se dispõe a fazer oposição à prática comum do mercado, desfazendo um discurso de avanço tecnológico linear na direção do som mais “puro”.

A parte irônica disso tudo é que para haver esse projeto estético alternativo é preciso que a tecnologia evolua, pois ele é uma escolha do realizador e não uma circunstância do aparelho. O aumento do silêncio nas salas de projeção por conta do multicanal e dos redutores de ruído torna relevante a opacidade na trilha sonora. Há um fenômeno parecido na história da música: quando os processos de gravação se tornam

majoritariamente digitais – incluindo um apagamento dos ruídos “analógicos” –, muitas bandas passaram a buscar esses mesmos ruídos como forma de adquirir autenticidade (Castanheira, 2016, p. 5).

O ruído chama atenção nesse panorama de regime de opacidade, principalmente aquele ligado às tecnologias e aos aparelhos eletrônicos. Estes sons podem: romper o pacto representacional chamando atenção para o processo técnico envolvido; suscitar as diferentes texturas que permeiam o nosso cotidiano; e/ou disparar um processo nostálgico de retorno a outra época. Dessa forma, a partir de processos de captação ou de edição da banda sonora, é possível observar diferentes efeitos que nos propõem o regime de opacidade sonora.

O primeiro caso de opacidade é observado quando os aparelhos de gravação aparecem em cena, trazendo os ruídos que nos lembram de todo o processo de gravação e edição pelo qual o filme passou, e do caráter artificial daquela ficção. Um segundo efeito de opacidade está na montagem abrupta, pois rompe com dois códigos tácitos do som no cinema: *a)* o de que não haverá cortes secos, a fim de manter o *raccord* nas cenas; *b)* o de que, quando forem usados *fades*, buscar-se-á manter uma consistência entre um ambiente e outro, daí o uso de *roomtone*.

A exigência de que não haja cortes secos no som é bem registrada por Reisz e Millar (2003, p. 238), em manual de montagem para cinema: “As mudanças no volume e na qualidade geral do som devem ser feitas mediante uma espécie de encadeamento ou em cima de algum fundo sonoro, e não através de um simples corte”. Já Chion (1994) defende que a edição no som de cinema pode seguir uma lógica interna ou uma lógica externa. A interna é aquela que busca suavizar as transições e preservar a sincronia entre som e imagem. A externa, por sua vez, “traz à tona efeitos de descontinuidade e ruptura, com intervenções externas ao conteúdo representado” (1994, p. 46). O corte seco seria uma das manifestações desta lógica externa, diz o autor, que apresenta como exemplo desse efeito aqueles que aparecem nos filmes de Godard (Chion, 1994, p. 44).

O terceiro caso de opacidade se dá quando há uma diferença de textura sonora entre as imagens. Schafer (2001) define textura ao falar

das timbragens. O timbre seria esse emaranhado de pequenas diferenças sonoras que nos fazem perceber a origem de um som. A marca que fica em um som ao ser criado por um violão, um trompete, um sintetizador ou uma buzina de carro. Uma maneira de suscitar um regime de opacidade no som de cinema é não deixar de ressaltar os diversos timbres. Castanheira também reforça essa ideia ao associar o que ele chama de “ruído de máquinas” com o desenvolvimento de uma memória social em torno dos aparelhos (2015, p. 28). Por outro lado, diz o autor, há uma estratégia narrativa que associa automaticamente o ruído com o passado tecnológico, já que o digital não possuiria ruído. Dessa forma, “ter a consciência do ruído é ter a consciência do dispositivo mediando a experiência” (Castanheira, 2015, p. 34-35). E é isso que muitos filmes vêm fazendo ao ressaltarem o ruído, como podemos ver no exemplo de filmes do Novo Ciclo de Cinema Pernambucano.

Opacidade sonora no Novo Ciclo de Cinema Pernambucano

Ao trabalhar com os três filmes que são o objeto de análise do artigo, observamos que eles remetem à sua própria materialidade. Podemos perceber isso de três maneiras: 1) através de efeitos de montagem, como o corte seco em *O som ao redor* (2012) de Kleber Mendonça Filho; 2) através dos ruídos combinados com as aparições dos próprios aparelhos de gravações, como as cenas com o microfonista em *Ventos de agosto* (2014) de Gabriel Mascaro; e 3) através da sugestão do passado em suportes antigos e seus ruídos, como as fitas VHS de *Avenida Brasília Formosa* (2010) de Gabriel Mascaro. São esses aspectos que vamos analisar nos filmes.

Quanto às cenas escolhidas, foram selecionadas em uma pré-análise levando em conta esses três aspectos. O corte seco será pensado a partir da cena onírica de *O som ao redor* (82’34”–83’33”). Para discutir a presença dos aparelhos em cena, utilizaremos todo o interlúdio com o microfonista em *Ventos de agosto* (30’12”–37’01”) e a cena da gravação do vídeo para *reality show* em *Avenida Brasília Formosa* (59’10”–59’37”). Para falar sobre o passado, usaremos a cena do VHS neste último filme (14’40”–17’35”). As cenas foram assistidas em um sistema 5.1 e em um

notebook, fichadas e descritas. Por motivos de espaço limitaremos a discussão neste artigo.

278 Iniciaremos pelos efeitos de montagem, analisando primeiro o corte seco em *O som ao redor*. Quando João e Sofia visitam um cinema abandonado em uma cidade do interior, onde está situado o engenho de Seu Francisco, avô de João, entra na banda sonora uma trilha musical convencionalizada como de tensão (82'34"). A música orquestrada é uma anomalia dentro deste filme, uma vez que os sons costumam vir de fontes inseridas na história. Na sequência (82'41"), somando à atmosfera de tensão, podem-se ouvir gritos, primeiro de um homem e, depois, de uma mulher. Constatamos que há uma ruptura no pacto realista quando Sofia faz um gesto (83'13"), um corte seco abrupto acontece na banda sonora, cessando a música e os gritos, e retornamos para o silêncio. Este é um dos pontos altos da lógica externa, se pensarmos na terminologia de Chion, já que o corte aqui não favorece a narrativa e, sim, fortalece uma ideia de ruptura entre som e imagem. O som, neste caso, não está subordinado à diegese. Dessa forma, os sons extradiegéticos da cena são os principais responsáveis por aproximar, em alguns momentos, o desenho sonoro desta cena de um regime de opacidade.

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

Os gritos do cinema voltam mais adiante (83'24"), desta vez vemos que se trata de uma sobreposição dos berros proferidos por João e Francisco em uma cachoeira junto de Sofia. Neste momento (83'27"), aparece

a terceira instância de som extradiegético da cena. A câmera mostra João; há um ruído forte e abrupto, então, a água se transforma em sangue. Novo corte seco (83'31"), e estamos no quarto de João e Sofia, em Recife, o que dá a entender que tudo não passou de um sonho.

Outra forma de ressaltar a edição do som não se dá pelo corte seco, mas sim pelo uso do *fade in/fade out* abrupto. Quando fala sobre Godard, Chion ressalta como esse jogo com as transições e o aumento de intensidade ajuda a manter a edição audível, contrariando uma lógica interna, corrente no cinema narrativo, de suavizar as transições de entrada e saída na banda sonora. Em *Ventos de agosto*, estas transições abruptas acontecem nos momentos em que o microfonista aponta seu instrumento em determinada direção (35'03", 36'40"). Parece-nos que este recurso está ali para reforçar a ligação entre o que ouvimos e a atividade deste personagem. Ainda assim, o próprio chamar a atenção para o dispositivo já é um tipo de marcação que rompe a lógica da transparência, que procura não trazer o destaque para si mesma.

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

Isso é explícito em *Ventos de agosto*. Enquanto o microfonista interage com os moradores da comunidade, gravando sons do cotidiano dos locais, acompanhamos a chegada do fenômeno que dá título ao filme e que altera toda a dinâmica da trilha. No período em que o personagem passa ali, temos momentos de extremo barulho (30'12", 31'30", 36'40", 37'01"), alternados com silêncio (30'02", 31'02", 33'57"). Chion defende que a impressão de silêncio é criada pelo ambiente. Ou seja, se não podemos ter silêncio absoluto nos filmes, é possível criar impressões de silêncio a partir do que é entendido por som neutro em cada comunidade. E mais, essa impressão pode ser simulada através do contraste com o que seria uma trilha barulhenta: "O silêncio não é um vazio neutro.

É o negativo do som que ouvimos por antecipação ou imaginado. É um produto do contraste” (Chion, 1994, p. 57).

Alguns destes elementos, como o corte seco na cena do cinema em *O som ao redor*, possuem uma relação maior com a ideia de regime de opacidade e retomam uma tradição de cinema moderno de descontinuidade entre som e imagem. Outros, como o corte seco na cena do mergulho em *O som ao redor* e a alternância entre silêncio e barulho em *Ventos de agosto* sugerem uma estética desviante do que é *mainstream* em edição, mas igualmente são instauradores de um regime de opacidade, uma vez que remetem à materialidade do formato fílmico.

280

Quanto aos ruídos de aparelhos, podemos pensar nos sons como elementos ou texturas que são em geral banidos da representação fílmica. As imagens em digital e VHS em *Avenida Brasília Formosa*, bem como as flutuações resultantes do uso do microfone em cena em *Ventos de agosto* são recursos que, geralmente, os diretores procuram esconder em nome da transparência. Deste modo, estes sons podem não ser enquadrados como totalmente não codificados, mas podem ser compreendidos como sons “fora do sistema”¹¹ para o cinema narrativo. Há um elemento um pouco difícil de se medir que é como este som altera a textura sonora da cena. Vamos entender esse efeito da mudança geral do ambiente nas gravações digitais de Fábio (quando estas são contrastadas com as imagens do filme em si) como uma aplicação de ruído no filme. O uso dessas texturas diferentes, desse não-codificado, é uma das maneiras de produzir opacidade.

Uma questão diferente é quando os aparelhos que se colocam em cena estão relacionados à experiência do cinema em si. Um exemplo muito representativo é o caso do microfonaista em *Ventos de agosto*, os ruídos e as consequências em termos de massa para a paisagem sonora nestes

¹¹ Aqui utilizamos um termo *kittleriano*. Kittler, em artigo sobre o ruído, o define como um som que não é inteligível por não pertencer a um sistema pré-estabelecido de normas (Kittler, 2013). Adaptando a ideia ao som de cinema, podemos pensar naquilo que não possui uma codificação estabelecida como “som de pássaro”, “som de geladeira”, fugindo à regra de que todo som deve ter uma correspondência na imagem ou no mundo representacional do filme..

momentos são tão violentos que é pouco provável que o espectador esqueça dos processos pelos quais aquelas imagens passaram. Castanheira lembra que um dos códigos mais antigos do cinema sonoro diz respeito às técnicas para esconder o microfone, que não deve de maneira alguma aparecer em cena: “a invisibilidade do dispositivo, por sinal, dá-se de forma também literal pela necessidade de esconder microfones e demais acessórios técnicos no *set* de filmagem” (Castanheira, 2015, p. 39).

Exemplo disso aparece na cena em que o microfonista em *Ventos de agosto* conversa com a moradora que ouve rádio (35’14”–35’40”). A partir do momento em que ele vira o seu aparelho para o interior da casa, ouvimos o som mecânico do rádio aumentar bruscamente. Neste ponto, a textura sonora do rádio toma conta do som do filme. A opacidade aí se daria pela mudança abrupta da textura associada ao mostrar o processo de gravação, lembrando o caráter técnico da imagem.

Já o som como invocação de um passado pode ser percebido em *Avenida Brasília Formosa*, em que o som do ruído dos aparelhos é estruturador da narrativa. O personagem de Fábio, um garçom que trabalha de *videomaker* nas horas vagas, vai fazer a ligação entre a narrativa do documentário e as outras personagens da comunidade. Então, é natural que no filme Fábio apareça muitas vezes fazendo suas gravações, bem como as imagens decorrentes destas. Ocorre que Mascaro monta as cenas de maneira que haja um “espelhamento” (Andrade, 2010) entre o que o documentarista grava e as imagens que o próprio personagem produz.

Em um momento, Fábio grava um vídeo que uma moradora está fazendo para participar da seleção de um *reality show* (59’10”–59’32”). Aqui temos, primeiro, uma sequência do vídeo em si, depois, uma gravação que Mascaro fez do personagem dando dicas de como se portar frente às câmeras. Mantém-se também a diferença de textura entre as imagens. Efeito semelhante acontece na obra de Wim Wenders, *Um filme para Nick* (1981). Wenders deixa explícito na imagem do vídeo que o diretor Nicholas Ray estava morrendo, já que na imagem em 35mm ele parecia saudável. É uma solução para “salvar” o filme, já que não

havia imagens de Ray no seu leito de morte, mas o efeito prático é mais extenso que isso. O choque entre os dois dispositivos põe em xeque a noção de realidade no cinema, pois evidencia a diferença nas texturas de imagens. Philip Dubois (2004) discute mais extensivamente este exemplo em *Cinema, vídeo, Godard*:

[...] se fundará em uma lógica de franca alternância, os planos filmados em vídeo com toda a liberdade com a pequena câmera Betamax vão se situar entre os planos lisos e bem construídos com a câmera 35 mm, com efeitos de montagem alternada que vão mostrar as duas realidades ou os dois rostos (às vezes literalmente) de uma mesma “realidade”: o vídeo, imagem suja, estriada, instável, obscena ontologicamente, aparecem assim como o Outro, o avesso da imagem limpa do cinema (Dubois, 2004, p. 126).

282

Estas alternâncias no filme de Mascaro têm uma função dupla. Uma delas é demonstrar um fortalecimento da transparência. Vemos Fábio gravando algo e, na sequência, vemos o que foi gravado por ele. Neste sentido, estas imagens quase funcionam como uma ampliação do universo representado e dão ao personagem quase que um poder de narração dentro filme. Portanto, é possível ler estas imagens em baixa definição (no entendimento técnico do termo) como um reforço da transparência.

Entretanto, há outra leitura, que queremos ressaltar aqui. Ao tematizar esse fazer profissional de Fábio e utilizá-lo quase como fio condutor da narrativa, Mascaro também nos faz refletir sobre este fazer. Ao apontar pelas diferenças entre as imagens produzidas pelo documentário e pelo personagem nos lembra de todo o processo produtivo envolvido no filme. De certa maneira, *Avenida Brasília Formosa* é um filme não só sobre aquela comunidade, mas também sobre a produção de imagens e como o cotidiano daquelas pessoas é alterado por esta prática. Ou seja, há um reforço da opacidade aí. Ele passa pelas imagens sonoras e suas diferentes texturas.

Nas imagens produzidas por Fábio, em contraste com as imagens produzidas pelo diretor para o filme, podemos entender que há uma sugestão de opacidade ao construir ambientes com uma textura não usual. Tanto nas cenas do microfonista de *Ventos de agosto* quanto nas de Fábio, essa impressão se reforça pelo uso de uma espécie de metadiscurso. Ambos são filmes que gravam imagens e sons sendo registrados. E a di-

ferença de textura, que é muito forte nestas cenas, ajuda a produzir esse estranhamento. Por fim, quando falamos dos vídeos do personagem de *Avenida Brasília Formosa*, parece que há também um reforço da transparência. Como se o cineasta, através da montagem, estivesse dizendo: “Aqui está esse *videomaker*, aqui está o que ele gravou”. O narrador do filme, que é apagado na maioria dos momentos, mostra a extensão de seu conhecimento.

Esta presença dupla de transparência e opacidade já é prevista no texto de Xavier (2012, p. 169). Aragão também nos ajuda a entender como isso acontece em um outro contexto. A autora explica que, na música *indie*, o efeito de gravar em espaços pequenos e com um grau razoável de reverberação, entre outros efeitos de “exibição dos meios” (Aragão, 2017, p. 10), produz um discurso de opacidade. O músico alternativo ganha uma aura de autenticidade, de mais “verdadeiro”, ao registrar seu trabalho em um ambiente não ideal para isto. Em compensação, quando este tipo de “autenticidade” vira um valor, e músicos vão procurar recursos para produzir este efeito “artificialmente”, tudo acaba entrando em uma lógica de transparência, em que o artificialismo vem para o primeiro plano.

283

Esta dúvida é ainda mais patente em outro ponto de *Avenida Brasília Formosa*. Na cena (14’40”–17’35”), Fábio assiste a fitas VHS da sua coleção. Escolhemos esta cena para analisar como a materialidade fictícia do formato VHS altera o som desta sequência. O sentido geral da cena é introduzir a história do bairro que foi destruído pela construção da avenida que dá nome ao filme. O vídeo mostra a história oficial das obras e relocações, além de visitas do ex-presidente Lula e do ex-ministro da cultura Gilberto Gil à localidade.

Enquanto Fábio aparece em tela, praticamente não há fundo sonoro em cena. Ouvimos apenas os sons da TV (14’40”), do aparelho VHS (14’47”) e do mexer nas fitas pelo personagem (13’08”, 17’03”). Em determinado momento (13’13”), passamos a ver na imagem o vídeo que Fábio guardou, não mais o personagem vendo o filme. Um ponto que merece ser discutido também é aquele em que há um rápido diálogo entre Gilberto Gil e um popular; as falas ficam tão confusas no jeito amador de

gravar a fita que é impossível compreendê-las. Nesse momento, há uma espécie de achatamento da banda sonora (uma dificuldade em diferir o que é figura e fundo), que não sabemos se é falso ou não.

A dúvida sobre o “efeito vhs” que aparece nesta cena é bastante marcada. Primeiro porque, como ressaltam Montoro e Peixoto, há uma construção deste resgate de um passado longínquo através do ato de Fábio de procurar o vhs entre suas “fitas mofadas” (Montoro, Peixoto, 2016, documento digital não paginado). Entretanto, os eventos contidos na fita não possuem mais que oito anos. Há um esforço dramático aí em tratar os acontecimentos como remotos. Migliorin observa que este efeito estaria ali para ressaltar a velocidade das mudanças que acontecem na cidade (Migliorin, 2014, p. 171). No máximo oito anos antes, essas pessoas estavam morando em palafitas frente ao mar, agora estão em condomínios a 30 minutos da praia. A mudança é tão rápida e radical que a única maneira encontrada pelo cineasta para acessar esta memória é através do arquivo quase esquecido de um personagem.

284

As cenas em vhs de *Avenida Brasília Formosa* se colocam na análise de duas maneiras. Uma delas, entre essas todas que citamos, é aquela que mais joga com a textura. Há uma mudança geral de textura enquanto vemos a imagem da fita (15’08”–16’39”). O grão pode ser visto em momentos em que um ruído de rebobinar pode ser ouvido (13’16”–13’27”, 15’33”–15’44”). Como já apontamos antes, essa redução do filme ao formato do vhs pode ser vista como uma tentativa de atestar a legitimidade do discurso histórico através de vestígios materiais deste passado, pois é nesse momento da narrativa em que se apresenta o que aconteceu com a comunidade. É através do objeto vhs e das ranhuras de seu vídeo que vamos poder materializar este passado e qualificá-lo como tal.

Temos também o uso do ruído nesta sequência. Conforme Fábio manipula a fita, rebobinando e avançando, ouvimos o ruído que este suporte, nestas condições, faria. A presença do achatamento da banda sonora e do ruído pode ser lida como opacidade. Este achatamento está ligado a uma noção do som como resistência do passado, que seria uma oposição à perfeição do digital. Entretanto, como vários autores ressaltam essa perfeição segue alguns critérios que não necessariamente

implicam evolução entre uma tecnologia e outra. Castanheira fala sobre esse fenômeno:

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

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

285

Considerações finais

O artigo se insere em um contexto de um novo olhar dentro dos chamados estudos de som. A partir de uma aproximação entre certas marcas de estilo em algumas películas, produzidas no Brasil nos últimos anos, e o conceito de regime de opacidade (Xavier, 2012), podemos entender um pouco mais sobre a importância do som para estes realizadores e como eles o utilizam.

Se para muitos analistas, o som aparece como um dado natural ou naturalizado na produção audiovisual, as teorias utilizadas no artigo deixam entrever quão distante disso é o uso do som no audiovisual. E atualmente é possível perceber que esse caráter de produto técnico, passível de várias camadas de tratamento e montagem, é ainda mais evidenciado no cinema contemporâneo, de diferentes países.

Na análise, buscamos apontar caminhos que a aproximação entre as teorias de Xavier e o objeto empírico possa seguir, especificamente pensando o som. Para tal, identificamos os aspectos sonoros de cenas pré-selecionadas dos filmes abordados. Em *O som ao redor* e *Ventos de agosto*, efeitos de edição são utilizados para sugerir opacidade, em especial o corte seco e alternância da dinâmica de intensidade (sequências em que o vento sobe abruptamente no filme de Mascaro, por exemplo). Nos dois filmes de Mascaro os ruídos dos aparelhos de gravação possuem uma função de aproximação com um regime de opacidade mais acentuada. Em *Ventos de agosto*, a mudança de textura e a relação imagem/som nas cenas com o microfonista apontam para um efeito retórico de constante lembrança do caráter produzido do filme. Em *Avenida Brasília Formosa*, as imagens com definição mais granulada e aquelas atribuídas a uma fita VHS parecem ter uma dupla função. Ao mesmo tempo reforçam a transparência, ao nos legar acesso às imagens supostamente produzidas por um personagem, e a opacidade, ao mostrar claramente o dedo do cineasta no processo de edição, em um filme em que não temos narração ou voz *over*.

286

Acreditamos que foi satisfatório entender o uso do som nestes filmes com relação à instauração de regimes de opacidade, ainda que por vezes estes se confundam com regimes de transparência. Mesmo que breves, nossas análises sugerem que há algo de diferente no som desses filmes e que o jogo entre opacidade e transparência sonora é o que move esses efeitos de áudio. Gostaríamos de ressaltar a importância de olhar para estes filmes no que eles possuem de particular em termos de trilha sonora e para as relações que estes estabelecem com a tradição local. E, por fim, pensar o uso de teorias diversas que possam dar conta de um campo que envolve tantos fatores de diferentes áreas como é o dos estudos de som.



Referências

- Altman, Rick. “Four and a half film fallacies”. In: Altman, Rick. *Film/Genre*. Basingstoke: Palgrave Macmillian, 2012.
- Andrade, Fábio. “Avenida Brasília Formosa, de Gabriel Mascaro (Brasil, 2010)”. *Revista Cinética*. Publicado em 24 set. 2010. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/brasiliformosa.htm>. Acesso em: 10 out. 2018.
- Aragão, Thaís Amorim. “Duas lógicas da remediação em *lo-fi*: inversão da imediatividade nos casos da paisagem sonora e do indie rock”. In: *Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, 19., 2017, Fortaleza. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2017.
- Berchmans, Tony. *A música do filme*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e “Imagens do Povo”*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Bortolin, Leonardo Bruno. *Processos ao redor: uma discussão sobre técnica e estética a partir de uma outra escuta do filme O som ao redor*. 2016. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- Castanheira, José Cláudio Siqueira. “O som implicado: ruídos como experiência material do filme”. *Revista Contracampo*, Niterói, v. 33, n. 2, p. 21-43, 2015.
- Castanheira, José Cláudio Siqueira. “Making the Film Silent: Machines, Reverberation, and Noise”. *LAM 4 Bruits*, Paris, p. 1-11, mar. 2016.
- Chion, Michel. *Audio-vision: Sound on Screen*. Nova York: Columbia University Press, 1994.
- Costa, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro: revisão de uma importância indeferida*. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- Costa, Fernando Morais da. “Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?” *Logos*, v. 32, p. 94-106, 2010.
- Costa, Nélio José. *O surround e a espacialidade sonora no cinema*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- Deleuze, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- Dubois, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- Ikeda, Marcelo. “O ‘Novíssimo Cinema Brasileiro’: sinais de uma renovação”. *Cinémas d’Amérique latine [En ligne]*, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cinelatino/597>. Acesso em: 4 abr. 2018.

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

Kittler, Friedrich. *The Truth of the Technological World: Essays on the Genealogy of Presence*. Stanford: Stanford University Press, 2013.

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

Miglorin, Cezar. “Escritas da cidade em *Avenida Brasília Formosa* e *O céu sobre os ombros*”. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, 2014.

Montoro, Tânia Siqueira; Peixoto, Michael. “A construção do imaginário social no território do documentário contemporâneo”. *O Olho da História*, Salvador, v. 23, p. 1-14, 2016.

Nogueira, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

Opolski, Débora. *Análise do design sonoro no longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

288 Reisz, Karel; Millar, Gavin. *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Plot Ediciones, 2003.

Schafer, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

Thompson, Emily. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge: MIT Press, 2002.

Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

IGOR ARAÚJO PORTO

Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre em Comunicação e Informação pelo mesmo programa. Graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela UFRGS, participa do Grupo de Pesquisa “Processos Audiovisuais” (PROAV-UFRGS). ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-0158-2404>. E-mail: igorporto89@gmail.com

MIRIAM DE SOUZA ROSSINI

Professora Associada do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), é Doutora em História pela mesma universidade e Mestre em Cinema pela Universidade de São Paulo (USP). Graduada em Jornalismo (PUCRS) e História (UFRGS). Coordenadora do Grupo de Pesquisa “Processos Audiovisuais” (PROAV-UFRGS), é bolsista do CNPq, editora da revista *E-Compós* e membro do Conselho Fiscal da SOCINE. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-0004-1449>. E-mail: miriams.rossini@gmail.com