



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**Do Roteiro ao Som: uma análise dos elementos da banda sonora presentes em
roteiros cinematográficos nacionais**

Recife

2025

AMANDA DE LUNA CAVALCANTI

**Do Roteiro ao Som: uma análise dos elementos da banda sonora presentes em
roteiros cinematográficos nacionais**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Comunicação da
Universidade Federal de Pernambuco - Área de
concentração: Comunicação como requisito
parcial para obtenção do título de Mestra.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Octávio
d'Azevedo Carreiro

Recife
2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Cavalcanti, Amanda de Luna.

Do roteiro ao som: uma análise dos elementos da banda sonora presentes em roteiros cinematográficos nacionais / Amanda de Luna Cavalcanti. - Recife, 2025.

105f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2025.

Orientação: Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro.
Inclui referências.

1. Cinema; 2. Som; 3. Roteiro; 4. Narrativa; 5. Processos Criativos. I. Carreiro, Rodrigo Octávio D'Azevedo. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

AMANDA DE LUNA CAVALCANTI

TÍTULO DO TRABALHO: “Do Roteiro ao Som: uma análise dos elementos da banda sonora presentes em roteiros cinematográficos nacionais”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco - Área de concentração: **Comunicação** como requisito parcial para obtenção do título de MESTRA em Comunicação.

Aprovada em: 30.05.2025

BANCA EXAMINADORA:

PARTICIPAÇÃO POR VIDEOCONFERÊNCIA
PROF. RODRIGO OCTÁVIO D’AZEVEDO CARREIRO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

PARTICIPAÇÃO POR VIDEOCONFERÊNCIA
PROFA. CRISTINA TEIXEIRA VIEIRA DE MELO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

PARTICIPAÇÃO POR VIDEOCONFERÊNCIA
PROF. FERNANDO MORAIS DA COSTA
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Não tenho dúvidas de que a colaboração inicial, desde a pré-produção, é a melhoria mais importante que podemos fazer no som de filmes neste momento. Ela supera em muito qualquer nova tecnologia que venha a surgir. Se conseguirmos continuar a encontrar maneiras de falar sobre som e experimentar com som desde o início de cada projeto, os filmes soarão melhor. A narrativa melhorará.

Randy Thom

É preciso aprender a ver e a ouvir o filme através dessa coisa escrita.

Jean-Claude Carrière

Pascal Bonitzer

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a toda minha família, principalmente aos meus pais Joselma e Gilson, por sempre estarem aqui. Seu apoio e amor foram essenciais para esta caminhada. Com vocês e por vocês, tudo vale mais a pena.

Ao meu companheiro Guilherme, sou muito grata pelo carinho, incentivo e compreensão durante todo o processo. Obrigada por sempre estar ao meu lado.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Rodrigo Carreiro, por sua orientação e generosidade intelectual. Sou grata por todos os aprendizados imprescindíveis para o desenvolvimento deste trabalho.

Muito obrigada aos professores e colegas do programa de pós-graduação pelo conhecimento compartilhado e pelas contribuições valiosas ao longo das disciplinas. Agradeço também aos membros e colegas do grupo LAVIS pelas trocas e apoio mútuo durante nossas reuniões.

Agradeço à Universidade Federal de Pernambuco - UFPE e à FACEPE - Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco por terem propiciado os mecanismos e o amparo necessários para o desenvolvimento desta pesquisa.

Às minhas amigas de tantos anos, sou grata por sempre torcerem por mim, por vibrarem em nossas conquistas, mas também por oferecerem os ombros durante as batalhas. Aos meus amigos, antes amigos de graduação, agora amigos de vida, sou grata por compartilharem do mesmo encanto pelo cinema, pelo convívio e, sobretudo, pelos momentos de amizade.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para que este trabalho se tornasse possível, muito obrigada.

RESUMO

A presente pesquisa propõe debruçar-se sobre os componentes da banda sonora e seus aspectos narrativos, a fim de compreender como esses podem ser articulados a partir da criação do roteiro cinematográfico. Por meio da composição da voz, da música, e dos efeitos sonoros a partir do processo de escrita objetiva-se compreender como se solidifica o uso criativo e narrativo desses elementos. Nesse sentido, pretende-se analisar roteiros de obras como *O céu de Suely* (2006), de Karim Ainouz, Maurício Zacharias e Felipe Bragança; *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho; e *Amor, plástico e barulho* (2015), de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira. Tais escolhas são fundamentadas pela necessidade de um recorte nacional, mas que não afastam as peculiaridades nas formas de escrita e maneiras de explorar a banda sonora em cada uma dessas obras.

Palavras-chave: Cinema, Som, Roteiro, Narrativa, Processos Criativos.

ABSTRACT

The present research proposes to delve into the components of the soundtrack and their narrative aspects, aiming to understand how these can be articulated through the creation of the film script. Through the composition of voice, music, sound effects in the writing process, the objective is to comprehend how the narrative and creative use of these elements is solidified. In this context, the study intends to analyze the scripts of works such as *O Céu de Sueley* (2006) by Karim Aïnouz, Maurício Zacharias, and Felipe Bragança; *Aquarius* (2016) by Kleber Mendonça Filho; and *Amor, Plástico e Barulho* (2015) by Renata Pinheiro and Sérgio Oliveira. These choices are grounded in the necessity of a national focus, while still acknowledging the peculiarities in the writing styles and the ways in which the soundtrack is explored in each of these works.

Keywords: Cinema, Sound, Script, Narrative, Creative Processes.

SUMÁRIO

Introdução.....	6
Capítulo 1: A narrativa cinematográfica.....	13
1.1 Sobre filmes e narrativas.....	13
1.2 Som, imagem e palavras.....	17
1.3 Princípios narrativos do som: o que contam os sons?.....	21
1.4 Roteiros Sonoros.....	24
Capítulo 2: Análise de Aquarius.....	31
2.1 A música atravessa o tempo.....	31
2.2 Vozes além das palavras.....	44
Capítulo 3: Análise de Amor, plástico e barulho.....	51
3.1 A música também compõe as personagens.....	51
3.2 Shelly, Jaqueline e os sons da cidade.....	60
Capítulo 4: Análise de O Céu de Sueley.....	74
4.1 O Valor da Música e um sertão em transformação.....	74
4.2 A Voz de Hermila.....	83
Considerações finais.....	89
Referências.....	95

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Roteiro de “Playback” de Raymond Chandler, com anotações de Randy Thom.....	26
Figura 2: Frame de Aquarius. Casa de Clara nos anos 1970.....	43
Figura 3: Frame de Aquarius. Casa de Clara em 2015.....	44
Figura 4: Still de Amor, plástico e barulho.....	63
Figura 5: Hero and Leander (1604). Pintura de Peter Paul Rubens.....	76
Figura 6: Frame do filme O céu de Suely.....	78

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: Trecho da cena 2 de Aquarius.....	32
Quadro 02: Trecho das cenas 46 e 71 de Aquarius.....	35
Quadro 03: Trecho da cena 6 de Aquarius.....	38
Quadro 04: Trecho da cena 14, 15 e 16 de Aquarius.....	41
Quadro 05: Trecho da Cena 12 e 13 de Aquarius.....	44
Quadro 06: Trecho da Cena 43 de Aquarius.....	47
Quadro 07: Trecho da cena 7 de Amor, plástico e barulho.....	52
Quadro 08: Trecho da Cena 25 de Amor, plástico e barulho.....	56
Quadro 09: Trecho da Cena 33 de Amor, plástico e barulho.....	58
Quadro 10: Trecho da Cena 6 de Amor, plástico e barulho.....	61
Quadro 11: Trecho da Cena 8 de Amor, plástico e barulho.....	64
Quadro 12: Trecho da cena 9 de Amor, plástico e barulho.....	67
Quadro 13: Trecho da cena 21 de O céu de Suely.....	77
Quadro 14: Trecho da cena 56 de O céu de Suely.....	79
Quadro 15: Trecho da cena 14 de O céu de Suely.....	80
Quadro 16: Trecho da cena 52 de O céu de Suely.....	85

Introdução

Ainda na graduação, quando vi pela primeira vez, em minha primeira aula da disciplina de som para o cinema, a cena de abertura do filme *Apocalypse Now* (1979) meu interesse pelo som voltou-se para as inúmeras possibilidades narrativas e criativas que esse elemento poderia trazer para os filmes. Mais do que apenas a busca por uma execução tecnicamente venerável, o filme do diretor Francis Ford Coppola e do desenhista de som Walter Murch, exemplificou como a banda sonora constitui valores capazes de potencializar a narrativa.

Ao iniciar pesquisas sobre o tema, observei que, em comparação com outros campos de estudo, ainda há uma certa timidez na propagação de pesquisas sobre o som quando se trata de sua constituição por meio do aspecto narrativo, sobretudo a partir dos processos de escrita. Sendo o roteiro o primeiro norte de um filme, em que se observa a constituição primordial da narrativa filmica, surgiu o questionamento: como o som de um filme pode ser pensado desde a criação do roteiro? É possível entender o papel sonoro a partir da escrita cinematográfica? De que forma?

Tais questionamentos justificam este trabalho com o entendimento de que é preciso compreender a construção de uma banda sonora e seus aspectos narrativos para além das ilhas de edição. Isso somado ao fato de haver escassas pesquisas acerca do tema, reforça a justificativa. Um dos raros exemplos é a pesquisadora Iana Cossoy Paro (2016), que em sua dissertação buscou analisar os principais manuais de roteiro e a frequente ausência de capítulos ou pouca atenção sobre o som nos processos de escrita abordados pelos autores que analisou.

Com efeito, a fim de procurar as possíveis respostas e reflexões ao problema disposto, o presente trabalho ampara-se primeiramente em conceitos centrais de pesquisadores e autores que se propõem a tratar diretamente sobre o som e seu uso criativo. O arcabouço teórico desta pesquisa assim ancora-se desde as obras dos teóricos clássicos do som, como Cláudia Gorbman, Michel Chion e Rick Altman até autores como Jerônimo Labrada, Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer, que manifestamente dialogam com as possibilidades e importância de pensar o roteiro audiovisual a partir dos elementos sonoros constituintes da narrativa e uma cadeia produtiva integrada entre os vários departamentos técnicos de uma produção.

Igualmente, faço uso das noções de profissionais como Randy Thom, reconhecido

desenhista de som e um dos primeiros em sua área a oferecer uma perspectiva mais ampla e inclusiva do desenho de som a partir do roteiro audiovisual. Thom, em um de seus artigos mais conhecidos sobre o assunto, propõe que é um mito pensar seriamente no som apenas ao final do processo de produção, de modo que a partir da perspectiva do aspecto colaborativo do cinema, espera-se que os mecanismos sonoros também possam exercer influência sobre os ofícios não sonoros, sendo o roteiro um desses (THOM, 1999). Sob esse prisma, destaca o autor que “o grau em que o som é eventualmente capaz de participar da narrativa será mais determinado pelo uso de tempo, espaço e ponto de vista na história do que pela frequência com que o roteiro menciona os sons.” (THOM, 1999).

Nesse sentido, Randy Thom, em seus estudos de roteiro, explora uma análise holística, a fim de elaborar um desenho sonoro em que os elementos se interconectam à medida que a história avança. Desde o tema da composição musical, até sons que compõem o ambiente, Thom sugere em suas análises uma abordagem que permita a concepção sonora do filme a partir da escrita.

Revisando página por página, suas anotações são compostas de sugestões que dialogam tanto com o diretor, quanto com outros colaboradores dos filmes - a depender do nível de abertura em cada caso. A análise apresentada por Thom apresenta uma abordagem pessoal que embora não configure propriamente um método para fins de análise filmica, aponta para reflexões e caminhos possíveis sobre como observar a presença do som nos roteiros.

Nesse mesmo passo, apesar da relativa ausência de rigorosos métodos no campo metodológico da comunicação, teóricos como David Bordwell e Kristin Thompson também ofereceram contribuições - que aqui foram aproveitadas - à maneira pela qual o analista deve se debruçar sobre o som e seu uso criativo, utilizando-se de exemplos ao analisarem trechos de filmes, como *Jackie Brown* (Jackie, 1997), de Quentin Tarantino, por exemplo (CARREIRO, ALVIM, 2016, pg. 182).

Na esteira da teoria cognitivista e dos conceitos de forma e estilo de Bordwell e Thompson (2013, pg. 32) buscou-se identificar os elementos sonoros do filme enquanto obra audiovisual, em como esses são percebidos por quem os assiste, atribuindo dessa forma, significados, denotando assim, as propriedades perceptuais do som (CARREIRO, ALVIM, 2016, pg. 183). Ao mesmo tempo, permitiu-se identificar como esses elementos sonoros se encontram indicados nos roteiros, a fim de compreender como, ao final, se relacionam a escrita e as decisões artísticas de som imprimidas na tela.

A narrativa como um sistema formal significa a forma como um conjunto de

elementos que fazem parte de um todo, moldados por meio de padrões e variações são percebidos e apreendidos pela audiência. Enquanto o estilo configura-se na maneira pelo qual esses elementos como técnicas, combinados entre si, são utilizados para realizar o filme (BORDWELL, THOMPSON, 2013).

Assim, o som resultante da aplicação de um aparato técnico, mas pensado através de decisões artísticas, enquadra-se na definição de estilo, de maneira que se conforma dentro desse sistema que é a narrativa a partir de sua relação com outros elementos. E é justamente no roteiro que primeiramente se encontra o molde da combinação desses. Ao estruturar uma história a partir da escrita, seleciona-se uma cadeia de eventos, para que sejam organizados de forma a extraír emoções e expressar um ponto de vista e de escuta específico.

Nesse sentido, destaco que a pesquisa não se volta a um caráter quantitativo. Não faz parte do escopo desta análise identificar quantas vezes os elementos sonoros aparecem indicados no roteiro, uma vez que as decisões artísticas no âmbito sonoro se dão sobre toda a forma do filme, também a partir de referências espaciais, da construção do personagem, da perspectiva e ponto de escuta, da estrutura e tom da narrativa, e até mesmo com base no gênero filmico. Assim, buscou-se promover uma análise tendo como fulcro a relação som-imagem/som-narrativa, com o objetivo de compreender como o que foi construído no roteiro relaciona-se com a realização das cenas e sequências correspondentes no filme.

Nesse ponto, é importante destacar que a análise realizada não deixou de lado o que Michel Chion também traz em seus conceitos acerca da importância dos estudos do som de forma não isolada, longe de qualquer discussão sobre quem é mais importante, se é a imagem ou o som em uma obra audiovisual. Aqui, amparou-se, portanto, no que Chion traz, a audiovisão como uma maneira de formular a relação audiovisual como um contrato em oposição a uma percepção de harmonia preexistente entre os domínios imagéticos e sonoros.

A partir desse conceito, Chion promove um método de análise aplicável aos estudos filmicos sob um caráter multimodal, em que, nas suas palavras, “uma percepção influencia a outra e a transforma: não vemos a mesma coisa quando ouvimos; não ouvimos a mesma coisa quando vemos.” (CHION, 2011, pg. 7). Sob esse aspecto, orienta-se o projeto a analisar a estruturação das narrativas dos roteiros objetos da pesquisa sem dispensar o aspecto visual constituído. Isto porque se comprehende ambos os âmbitos suscetíveis a um método que privilegia o exame conjunto, reconhecendo-se suas interseccionalidades, até porque é através dessas que se vislumbra entender como a história capta as percepções do público no desenvolvimento de uma impressão do que é ali retratado.

Para tanto, reconhece-se como imprescindível trazer à baila as classificações e definições de Jerónimo Labrada como parte dos conceitos centrais acerca de “roteiros surdos” e “roteiros sonoros”, como ponto de partida para guiar a pesquisa. Antes de qualquer análise empírica sobre os roteiros audiovisuais pertencentes ao *corpus* desta pesquisa, faz-se necessário apontar o âmbito conceitual em que o presente trabalho está ancorado, sobretudo porque é através deste que se conecta de forma primordial som e escrita no campo do audiovisual.

Indo de encontro a essa classificação, tem-se a concepção de roteiros sonoros como aqueles que permitem aos elementos da banda sonora fazer parte integrante da história ao ter seus aspectos narrativos potencializados desde o processo da escrita. Assim como Labrada, ao pensar no roteiro como um mecanismo importante para a percepção do caráter narrativo da banda sonora, desloca-se a relevância desta para o ponto inicial do fazer filmico, o qual nasce com o roteiro, não cerceando o trabalho de som às ilhas de edição como costumeiramente acontece.

Nesse contexto, ao utilizar para esta pesquisa a noção de “roteiros sonoros” apresentada pelo autor Jerónimo Labrada (2009) como ponto de partida, inclui-se como objeto de análise obras que, nesse entendimento, incorporam o sonoro como elemento primordial na constituição do universo de seus personagens, ao ponto de identificar o que estes ouvem e como ouvem. Adicionalmente, incorporo ao arcabouço teórico os conceitos de “escrita invisível”, concebidos pelos teóricos Jean Claude-Carriére e Pascal Bonitzer (1996), no sentido de que embora o roteiro acaba por demandar uma escrita simplificada, remanesce nela percepções não ditas:

No entanto, no interior mesmo dessa escritura simplificada, e aliás mais agradável de se ler, em que todos os fatos precisos necessários (cenários, figurinos, movimentos das personagens, texto, ritmo) devem ser dados sem indicação técnica, subsiste uma escritura invisível, que atua à nossa revelia. Assim, é preferível escrever rapidamente uma cena rápida e vice-versa. A rapidez da leitura já fará sentir a rapidez da ação, ou o contrário. Com suavidade, sem que haja necessidade de dizê-lo. Do mesmo modo que o simples fato de abrir parágrafo propõe uma mudança de plano e em consequência uma decupagem. Ao abrir-se um parágrafo, eu escrevo “Sua mão leva um lápis à boca”, parece que estou indicando um primeiro plano possível, e talvez desejável, naquele momento. (CARRIÈRE, BONITZER, 1996, pg. 35-36).

É interessante observar como a concepção de “escrita invisível” também nos remete à ideia clássica da boa banda sonora, como sendo aquela em que o modo como os elementos técnicos são conduzidos na criação do som passam despercebidos pela audiência, gerando uma percepção crível dentro do universo do filme (BARBOSA, 2000). Tais noções assim contribuem para que a análise não se limite às obviedades das palavras ou à literalidade dos

sons estritamente ligados às técnicas, mas a como esses são significados e percebidos criativa e narrativamente pelos espectadores.

Dessa forma, apresento como *corpus* da pesquisa os filmes *O céu de Suely* (2006), de Karim Ainouz, Maurício Zacharias e Felipe Bragança; *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho; e *Amor, plástico e barulho* (2015), de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira. O acesso às duas primeiras obras se deu pela disponibilidade dos roteiros publicados pelos seus respectivos autores. Por meio da coleção Aplauso Cinema Brasil, “O Céu de Suely - roteiro de Karim Ainouz, Maurício Zacharias e Felipe Bragança, publicado em 2008; e “Três Roteiros”, de Kleber Mendonça Filho, publicado pela Companhia das Letras em edição de 2020, em que estão reunidos os três primeiros longa-metragens do realizador pernambucano, incluindo *Aquarius*. Já o roteiro de *Amor, plástico e barulho*, após contato via e-mail teve sua versão datada de 05 de setembro de 2012 diretamente disponibilizada através da produtora do filme, Aroma Filmes. O acesso aos filmes para esta pesquisa se deu a partir da disponibilidade desses, através das plataformas de *streaming* Netflix e Globoplay.

Destaca-se que a escolha dessas obras fundamenta-se: 1. inicialmente pelo interesse em um recorte nacional, através de filmes em que se percebe à primeira vista a importância dos sons em cada um de seus universos filmicos; 2. pelo fato de que compartilham de elementos similares, que permitem analisar padrões narrativos de uso do som de acordo com os contextos de cada obra, sem prejuízo de deixar de lado as singularidades dos roteiros e modos de escrita de cada autor; 3. pela utilização de músicas preexistentes e composições musicais que se relacionam à época, território e às personagens; 4. pela relação da existência das transformações do meio em que vivem as personagens femininas, cujas vozes protagonizam como instrumento além da socialização, utilizadas como mecanismo discursivo acerca do gênero, seja por meio da voz *over* ou dos diálogos, e que estão presentes em todos os filmes.

Não obstante se reconheça a existência de textos que foram dedicados a investigações sobre o tema disposto, referências que, inclusive, norteiam este projeto, faz-se necessário percorrer um caminho de pesquisa e análise especificamente no que se refere a como se expressam os usos criativos e narrativos dos elementos do som. Assim, a presente pesquisa possui como proposta debruçar-se sobre os componentes da banda sonora e seus aspectos narrativos, de modo a buscar compreender como esses podem ser articulados a partir da criação do roteiro cinematográfico.

Diante disso, indaga-se: como “soam” os roteiros dessas obras? O trabalho do desenho sonoro que experienciamos encontra lastro na etapa da escrita? Por meio da composição da

voz e da música, a partir do processo de escrita objetiva-se examinar como se solidifica a narratividade constituinte desses elementos, evidentemente, não afastando as peculiaridades nas formas de escrita e maneiras de se explorar a banda sonora em cada uma das obras analisadas.

No capítulo 1 buscarei tecer breves considerações acerca da narrativa cinematográfica, enquanto campo principal para exercer a análise proposta. Percorrendo os conceitos e heranças dos estudos narratológicos, pretende-se investigar as noções de narrativa que compõem o cinema. Nesse sentido, uma vez estabelecido do que se trata a narrativa cinematográfica, procurarei compreender quais princípios narrativos norteiam o som nas obras filmicas, bem como de que forma os elementos sonoros exercem um papel narrativo em suas respectivas obras.

Ainda nesta primeira parte, busca-se deslindar um pouco mais acerca das interseções entre som e roteiro, amparando-se principalmente no aporte teórico de pesquisas e bibliografias em torno do assunto. Nesse contexto, buscarei analisar como os elementos da banda sonora (vozes, efeitos sonoros, música) são ou podem ser inseridos nos processos de escrita, tendo como base os efeitos de significação e peculiaridades de cada um desses.

No capítulo 2 detive a análise sobre trechos do filme *Aquarius* (2016). A partir da leitura do roteiro de Kléber Mendonça Filho e das cenas correspondentes no filme, busquei compreender como principalmente os elementos música e o conceito de performance vocal utilizado pela pesquisadora Débora Opolski (2021) podem ser percebidos dentro da narrativa; como o roteiro e filme, correlacionados, estabeleceram as noções apreendidas do filme através do uso criativo do som.

No capítulo 3, passei a analisar o filme e o roteiro de *Amor, plástico e barulho* (2015), de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira. Busquei executar uma análise que levou em conta as relações entre o processo de escrita e a obra realizada, não no sentido de atestar a fidelidade do roteiro ao filme, mas a fim de verificar as possibilidades exploradas de criação por meio dos elementos sonoros, sobretudo no que se refere à representação das transformações do meio na vida das personagens.

Por se tratar de um filme classificado em algumas mídias como sendo do gênero drama/musical, não apenas a análise sobre o uso das músicas se fez presente, mas também como a relação de performance das personagens ao cantar funciona na narrativa, e como o roteiro em correlação com as decisões técnicas e artísticas dos elementos sonoros contribuiu para tanto.

No capítulo 4, analisei o roteiro e o filme *O céu de Suely*. Embora diferente dos outros longas analisados quanto à fidelidade da escrita em relação à obra final, por ser um roteiro que passou por muitas alterações no processo de filmagem, detive minha análise nas decisões artísticas que compreenderam os conceitos principais e os subtextos trabalhados no filme. Nesse sentido, procurei voltar meu olhar e escuta sobre o resultado do trabalho de produção musical no filme, bem como sobre questões de identidade e gênero que refletem na representação da personagem protagonista feminina, expressa pela trilha musical e expressão de sua voz.

Para os capítulos de análise, optou-se pela elaboração de um quadro, constituído do trecho de escrita analisado, acompanhado de uma descrição feita por mim da cena correspondente, incluindo a minutagem para referência. Destaca-se que para caber em um formato de melhor visualização para a análise, alterou-se em certa medida o formato *master scenes* do roteiro, destacando-se em negrito os trechos que mereciam mais atenção.

Nas considerações finais, buscarei a partir das análises filmicas realizadas, em conjunto com o arcabouço teórico utilizado, estabelecer de que forma os elementos sonoros compõem o roteiro cinematográfico das obras analisadas e como manifestam-se no filme produzido.

Capítulo 1: A narrativa cinematográfica

1.1 Sobre filmes e narrativas

Arrisca-se afirmar que falar sobre filmes leva, em algum momento, para o centro das reflexões e discussões a narrativa. Por conseguinte, de maneiras diversas, parece a noção do que é narrativa comportar múltiplas percepções ao espectador não preocupado com sua exata definição. Assim, ela é concebida ora como um sinônimo da história propriamente dita; ora como enredo; ora, até mesmo como o resultado direto do roteiro audiovisual.

Todas essas respectivas noções, embora frágeis e inexatas, apontam para uma zona perceptiva que parece indicar um conhecimento pragmático do que é narrativa, nem sempre claro ao olhar ingênuo. Na esteira da busca de um pressuposto, François Jost e André Gaudreault (2019), ao tratar sobre narrativa cinematográfica, abrem o capítulo de seu livro indagando como a reconhecemos:

Como conhecemos uma narrativa? Eis uma questão raramente formulada pelo espectador, pois lhe parece evidente que os filmes aos quais assiste lhe contam algo. No entanto, se abrirmos um dicionário para obter algum esclarecimento, constatamos surpresos - que só se diz de uma narrativa: “relação oral ou escrita de um acontecimento real ou imaginário”. Em nenhum caso ela é sequência de imagem ou sons. (JOST; GAUDREAU, 2019, pg. 31).

Em se tratando de Cinema, segundo sinteticamente afirma Fongaro (2023, pg. 4), os estudos sobre linguagem cinematográfica, bem como os demais assuntos comunicacionais que envolvem dramatização e narração, partem de um pressuposto sobre a narrativa. É a partir da Narratologia, enquanto a ciência que se debruça sobre os textos narrativos (FONGARO, 2023, pg. 18), que estudos passam a compor noções e concepções acerca da narrativa cinematográfica.

Tendo a Narratologia se desenvolvido a partir de abordagens das correntes formalista e estruturalista, coube àquela uma metodologia de natureza formal e estrutural. A partir de um conjunto sistemático que permitiria um rigor metodológico capaz de ser reproduzido por outros pesquisadores, o conjunto sistematizado da teoria narratológica poderia ser aplicada em demais objetos por meio de um sistema de pensamento constituído de um aspecto formal constante e do conteúdo singular que cada material carregaria. (FONGARO, 2023).

Se é com Tzvetan Todorov (1966) que nasce a ciência que estuda a narrativa, no que diz respeito ao cinema é por meio da retomada do termo que as lições de Gerard Genette (1983) acabaram por se tornar primordiais para análise do que se constitui enquanto narrativa cinematográfica. Genette foi responsável por estabelecer grande parte da terminologia formal da narratologia, tendo catalogado um grande número de procedimentos narrativos, resultando

em uma teoria narrativa que apresenta como distinção básica o tempo da história (ordem cronológica da ação) e o tempo da narração (ordem cronológica do tempo real). (BUHLER, 2019, pg. 152).

De forma semelhante, amparando-se nas contribuições de Christian Metz (1972, pg. 31), observa-se o estabelecimento de que a narrativa tem um início e um fim, de modo que é compreendida como uma sequência entre duas temporalidades. Para Metz, há o tempo do narrado (significado), e o tempo da narração (significante), uma dualidade que proporciona a transposição de um tempo a outro, e que estaria bem exemplificada por meio do cinema, quando, por exemplo, em uma montagem ocorre o transcurso de tempo de um plano a outro. (METZ, 1972, pg. 32).

Associando as noções dos teóricos, depreende-se que a narrativa se destaca como um ato interpretativo, como forma de contar alguma história (BUHLER, 2019, pg 152). Isso porque como ocorrem em temporalidades/cronologias distintas, a história (cronologia da ação/tempo do narrado) embora preceda o ato de narração, aparece por meio do ato discursivo do narrador em sua cronologia.

Metz aponta objetivamente a narrativa como discurso. Argui que se algo é narrado, necessariamente alguém narra, o que implica necessariamente que a narrativa é percebida, estando ela necessariamente presente. Dessa noção discursiva, parece que é possível compreender no cinema a narrativa como um conjunto de acontecimentos, cujo plano equivale ao enunciado (JOST, GAUDREAU, 2019, pg. 34-36).

Ocorre que um obstáculo foi colocado diante do cinema nas pretéritas discussões sobre o entendimento do que se trata a narrativa cinematográfica. Sabendo-se que a Narratologia tem seus primórdios baseados nas discussões linguísticas de formalistas russos e estruturalistas, bem como o viés literário dos estudos de Gerard Genette, o resultado foi, inevitavelmente, uma analogia direta com a narrativa literária, buscando-se encaixar o cinema na estrutura da última.

Nas discussões que se seguiram, compreendiam que no cinema, a ação dramática, própria da narrativa literária, é, por exemplo cortada e montada em etapa de edição, o que significaria sob a perspectiva análoga, uma perda na experiência do tempo real do filme, como uma quebra da estrutura convencionada da teoria narrativa. (BUHLER, 2019, pg. 153-154). Isso implicaria em uma perda de referencial a partir da narração. Sem a ordem cronológica do tempo real atrelada ao narrador, como dizer quem narra o filme?

Christian Metz (1974) responde a essa questão, solucionando o problema ao defender a constituição da narrativa no âmbito filmico argumentando a construção própria de uma

linguagem do cinema que só é possível por estruturar-se de acordo com os princípios narrativos. A mera união de diversas tomadas gravadas, por exemplo, não significa nada antes que essas sejam costuradas para que tenham um começo, meio e fim. James Buhler, ainda complementa:

(...) a narratologia cinematográfica, por outro lado, é o estudo do filme como representação de uma história. Elas se unem porque, como Metz observou, a produção de um meio distinto de contar histórias levou o cinema a produzir seu próprio conjunto de sinais, em vez de simplesmente reproduzir aqueles que gravava. Além disso, a narrativa implica, se não ficção, pelo menos um trabalho da imaginação, uma construção. O espaço da diegese e a história não são, nesse sentido, "reais", não são simplesmente dados, mas devem ser construídos pelo espectador a partir do filme. "A 'realidade' da ficção (o conceito de diegese) [é] uma realidade que vem de dentro de nós, das projeções e identificações que se misturam com nossa percepção." (BUHLER, 2019, pg. 154).

De forma semelhante, Bordwell e Thompson (2013, pg. 144), consideram a narrativa como uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e espaço. Elucidam que uma sequência aleatória de eventos não será entendida como história, argumento bastante semelhante ao arguido por Metz anteriormente. Nessa seara, em se tratando da construção do roteiro cinematográfico, Flávio Campos também concebe a narrativa como o produto da percepção, interpretação, seleção e organização de elementos de uma história (CAMPOS, 2007, pg. 14), o que permite pressupor que a narrativa cinematográfica, reside, sobretudo, na identificação de seus eventos.

Para a história de um filme cabem, portanto, os eventos representativos e aqueles inferidos pela própria audiência, resultando o que podemos entender como diegese (BORDWELL, THOMPSON, 2013, pg. 145). O que faz parte desse universo diegético assim, opera para que os eventos sejam desencadeados em fluxo narrativo.

A narrativa cinematográfica é, portanto, um sistema formal por caber nela um todo, construído por elementos estilísticos que se relacionam entre si, por meio de um trabalho artístico (BORDWELL, THOMPSON, 2013, pg. 110-111). Nesse sentido, o que justamente move o espectador a ter interesse e experienciar o que assiste é a percepção resultante da maneira como tais elementos foram estruturados na história, através de técnicas que traduzem significados identificados e reconhecidos pela audiência.

Dentre os elementos componentes desse espaço destaca-se o som, como aquele que envolve a percepção humana, de modo que leve a audiência a inferir, perceber o que está a ser representado - ou até passar despercebido em alguns casos. De todo modo, verifica-se no aspecto sonoro a capacidade e possibilidade de operarativamente na história de um filme,

motivo pelo qual está intrínseco a ele um potencial narrativo decorrente de sua natureza móvel e dinâmica.

Esse potencial, no entanto, não pode ser compreendido como mero atributo da imagem. Embora a sincronização do elemento sonoro com o elemento visual no cinema tenha ocorrido apenas na década de 1920, o que pode justificar os anos em que o som foi deixado de lado nos estudos filmicos, o *status* de atributo atualmente não pode mais ser mantido. Como já comentou Flôres (2013, pg. 30), “mesmo em sincronia com a imagem, um som ainda preserva suas características próprias tais como massa, timbre, altura, entre outras”. Assim como existem inúmeras formas de realizar a imagem de um objeto, também existem infinitas possibilidades de som para esse objeto. Não existe um único som para cada coisa no mundo, e é nessa extensa pluralidade que permeia o uso criativo da arte sonora no universo filmico.

No cinema, percebe-se que o modo como os elementos sonoros são articulados é feito em consonância com inúmeros fatores e circunstâncias atreladas ao gênero, à autoria, à narrativa proposta, que influenciam a decisão artística a ser tomada. Acrescenta-se ainda maneiras diferentes de captação, de edição e mixagem de sons, que permitem alcançar uma especificidade da banda sonora resultante em cada obra. Essa especificidade, no entanto, não surge do nada. As decisões que influenciam a articulação do som são guiadas por uma estrutura que primeiramente é formada a partir de um roteiro.

Sabe-se que som e imagem são captados cada a partir de diferentes tipos de aparelhos dedicados às características formais e materiais de cada elemento. Em momento posterior, na etapa de pós-produção, som e imagem são reunidos em um mesmo suporte, embora o processo de projeção (da imagem) e difusão (do som) ocorram ainda de modo separado para exibição ao público (FLÓRES, 2013, pg. 33).

Esta separação reflete os aspectos independentes do campo sonoro e imagético, bem como a pluralidade criativa e possibilidade de manipulação através de cada aparato. Ao mesmo tempo, constituídos em um mesmo suporte, que resulta no produto final filme, é necessário que som e imagem compartilhem do mesmo contexto narrativo, de modo que sejam articulados em consonância. Com efeito, considerando que a história a ser contada na tela origina-se do mesmo roteiro, e que som e imagem detêm atributos próprios, vislumbra-se haver no âmbito da escrita espaço para que a narrativa seja composta por elementos e referências não apenas visuais, mas também sonoras.

1.2 Som, imagem e palavras

O ato de escrever uma história, ou melhor, um roteiro audiovisual envolve, por meio da escrita, constituir o universo em que os personagens irão desenvolver suas ações em eventos que farão mover a narrativa. Nesse contexto, o universo - enquanto diegese - é pensado inicialmente através de imagens, muito porque a mente humana tende a privilegiar o campo visual como forma de traduzir o que é dito por meio da visão.

Em um caso clássico, o teórico Michel Chion conta que uma vez, em um programa de TV, no qual estava sendo transmitido um festival aéreo, as imagens, em um dado momento, passam a ser mostradas em desordem, gerando confusão naqueles que assistiam ao evento. Desse modo, coube ao apresentador auxiliar, através de sua narração, e explicar o que estava sendo visto. Nesse contexto, em certa ocasião, ele acabou mencionando: “são três aviões pequenos”, enquanto na tela estavam sendo exibidos visualmente exatamente três aviões pequenos. Tal situação acabou provocando risadas pelo fato de sua narração soar óbvia e redundante ao referir-se a algo que já estava sendo visto.

O caso, embora simples, nos revela uma relação que sempre esteve ali de algum modo. Palavra e imagem, desde o cinema silencioso, quase sempre estiveram ligadas uma à outra, a exemplo da antiga figura do comentador que acrescentava em dados momentos um comentário acerca do que estava acontecendo em cena (JOST, GAUDREAU, 2019, pg. 85). Apesar disso, é possível presumir que mesmo ausente o comentário mais evidente, o fato de compreendermos a redundância do falar com o que é visto, demonstra que palavras e imagem preservam semelhante mecanismo linguístico que nos faz compreender que o que se vê é o mesmo do que é descrito por meio de frases:

De qualquer modo, a visão da imagem de cinema, fugaz e passageira, não se presta a ser explorada ao nosso ritmo, ao contrário de um quadro na parede ou de uma fotografia no livro, que podemos explorar durante o tempo que quisermos, de maneira que é mais fácil vê-los separando-os das suas legendas e dos seus comentários. Assim se a imagem de cinema ou de televisão parece falar por si mesma, trata-se de fato, de uma fala...de ventriloquo. E o plano dos três pequenos aviões no céu limpo, quando diz três pequenos aviões, é uma marioneta animada pela voz do comentador. (CHION, 2008, pg. 14).

Nesse sentido, entende-se que de forma semelhante se opera a escrita audiovisual. Assim como é possível atentar-se à imagem e traduzi-las em palavras, o caminho inverso é permitido, ao ponto de ser em alguma medida quase um consenso nos manuais de roteiro que “o roteiro é uma história contada por imagens” (FIELD, 2001, pg. 31).

A pesquisadora Iana Cossøy Paro, em sua dissertação observou igualmente as estreitas relações entre palavra escrita e o campo visual, quando analisou o que falavam os manuais de

roteiro sobre som e imagem, e sua conclusão deu-se que é a última o ponto de partida da criação de uma história audiovisual por meio do roteiro cinematográfico. Ela conclui:

A imagem é ponto de partida e o ponto de chegada; a partir dela se definem e se desenvolvem os demais elementos narrativos. Esta abordagem não é equivocada, pois grande parte do ofício do roteirista é realmente descrever imagens com palavras. Além disso, os manuais têm a função didática de evitar que roteiristas sigam a tendência de resolver tudo por meio do diálogo. Compreendemos também que a terminologia usada para descrever técnicas e recursos cinematográficos estão, historicamente, mais associadas ao campo visual, mesmo que não se limitem a este. (PARO, 2016. pg. 19).

Ocorre que a língua escrita, em que pese seu caráter praticamente universal para exprimir tudo, encontra óbices ao se deparar com a simultaneidade de ordem espacial e temporal (JOST, GAUDREAU, 2019, pg. 106). A escrita não é constituída de espaço para que a ação e tudo o que é composto em sua volta seja emitido ao mesmo tempo, tendo incluído até mesmo mecanismos que suportem exprimir a simultaneidade que apenas outras linguagens, a exemplo da linguagem cinematográfica conseguem.

Ao pensar em um roteiro, por exemplo, em que uma narração se sobrepõe as imagens, geralmente põe-se o indicativo de “voz over” ao lado do diálogo; ou quando tem-se a intenção de reforçar a forma com que frase está sendo falada, de acordo com o estado emocional ou características específicas da voz do personagem que emite a informação. Ainda assim, não comporta a língua escrita a capacidade de compor eventos como o espaço filmico, dada a materialidade com que dispõe este último de apresentar simultaneamente critérios espaciais e temporais de sua unidade enunciativa: o plano. Como elucida Todorov:

Não devemos acreditar que a história corresponda a uma ordem cronológica ideal. Basta que exista mais de um personagem para que essa ordem ideal se torne extremamente distante da história “natural”. A razão é que, para salvar esta ordem, devemos pular cada frase de um personagem para outro a dizer o que esse segundo personagem estava fazendo “naquele tempo”. Porque a história raramente é simples: na maioria das vezes contém vários “fios” e é só a partir de um determinado momento que esses fios se unem. (TODOROV, 1966, pg. 127, tradução minha).

Ao tratar do campo audiovisual, conseguintemente faz-se necessário análises sobre as características e parâmetros de sua própria linguagem. Leva-se em conta para isso a estrutura narrativa desenvolvida, a relação com o espaço e materialidades observadas não apenas no que foi dito verbalmente, mas por aspectos próprios do cinema configurados em torno de todo o componente visual e sonoro.

Ao pensar no som como um elemento atuante na constituição do enunciado (plano), leva-se em consideração seus aspectos próprios, códigos sonoros que ampliam a dimensão do texto escrito. A tonalidade, intensidade, duração da projeção sonora, tudo isso influencia na

concepção que resulta do trabalho, podendo vir a constituir significações que resultem em eventos que se propagam na narrativa.

É certo que o próprio som preserva também uma relação com a palavra. Não da mesma forma que a imagem, sendo certo que muitas vezes a ele cabe o papel de instrumento, como aquele que propaga a informação, por meio do diálogo/voz sem que se reflita suficientemente outros aspectos que sua natureza carrega, os quais, acredita-se, são capazes de influenciar narrativamente para além de simplesmente conduzir uma informação de um lugar a outro.

Chion chama de vococentrismo, o fenômeno em que a voz, enquanto o suporte da expressão verbal e que tem comumente concentrada a atenção humana no cotidiano. Para o autor, não é diferente no cinema, observando que há um maior privilégio no que se refere à evidência da voz, estando a inteligibilidade costumeira e hierarquicamente acima sobre os demais elementos sonoros (CHION, 2008).

Outrossim, François Jost também sugere que na maioria das vezes o diálogo/voz é utilizado como forma de reduzir ambiguidades dos enunciados visuais, reduzindo a possibilidade de dualismo na narrativa (JOST, GAUDREAU, pg. 42, 2019). Nesse sentido, depreende-se que cabe ao som contribuir para a manutenção do fluxo narrativo no acontecimento, apesar de poder existir outros enunciados constituídos por imagens e sonoridades em operação em cena. Mas seria esse o único ou talvez o principal papel do som no cinema?

Entender o desenvolvimento da linguagem cinematográfica é compreender que esse se deu em conjunto com a evolução do dispositivo. Desde a invenção dos irmãos Lumière até os dias de hoje, a linguagem do cinema foi sendo constituída a partir de bases criadas, relacionadas com a conjuntura das épocas, atreladas aos propósitos culturais, sociais e econômicos que atravessavam seus cineastas enquanto sujeitos:

Uma linguagem, evidentemente, não se desenvolve em abstrato, mas em função de um projeto. O projeto, mesmo que implícito, era contar estórias. (...) A linguagem desenvolveu-se, portanto, para tornar o cinema apto a contar estórias; outras opções teriam sido possíveis, que o cinema desenvolvesse uma linguagem científica ou ensaística, mas foi a linguagem da ficção que predominou. (BERNARDET, 1936/2006, pg. 32.-33)

Deste ponto, compreende-se desde já que o próprio fazer da linguagem parte de um movimento relacionado aos processos históricos que envolvem a existência do cinema. As operações linguísticas originadas propriamente para indicar uma ação, um sentimento, apontar

para uma correlação de signos e significados, foi somando ao seu repertório noções de acordo com os avanços das possibilidades materiais e tecnológicas.

Se na citação de Bernardet acima é elucidado a linguagem como um projeto com o propósito de contar estórias, sobretudo em se tratando do início da história do cinema, sob a influência dos realizadores estadunidenses, é importante destacar o caráter ideológico que a linguagem também carrega. Infere-se a partir dessa compreensão, que as operações linguísticas cinematográficas podem partir também para representações e colocações de enunciados que se relacionam com lugares sociais, identitários, políticos, uma vez que a obra coexiste com os acontecimentos de uma época, cultura e local específico.

Em outras palavras, podemos dizer que uma técnica não se impõe em si. Dela se apropria um segmento da sociedade e é essa apropriação que lhe dá significação. É bastante simples provar que a burguesia sempre procurou buscar uma estética que apresentasse obras como expressão do real. Uma prova entre mil outras possíveis são as publicidades de divertimentos populares que Vicente de Paula Araújo levantou nos jornais numa época anterior ao cinema. (...) Trata-se de processos históricos difíceis de perceber enquanto estão se desenvolvendo (...). (BERNARDET, 1936/2006, pg. 21-22).

Principalmente quando a câmera deixa de ser uma testemunha passiva que apenas registra, e passa a ser também uma testemunha ativa dos eventos do filme, é que se tem a condução do olhar e da audição para as subjetividades e materialidades em tela. Sob esse aspecto, deve-se considerar o elemento sonoro para além de um caráter interpretativo.

A dimensão sonora comporta mais que isso. Como matéria audível, conforme pontua Doane (1991, pg. 469), o som se manifesta em direção ao espectador de forma intersubjetiva, estabelecendo condições para a sua compreensão. Tais condições conectam-se com um agrupamento pré-constituído de vivências, de sentido e de sujeitos históricos e ideológicos. Isolando o efeito sonoro enquanto signo, ou de modo objetivo, sua forma é a mesma para qualquer interlocutor que o apreende, é estritamente uma codificação-verbal apta a ser interpretada de modo causal: o ruído de um motor de carro em tom crescente deve significar a aceleração do veículo; o chiado de uma chaleira deve significar que a água está fervendo.

Por outro lado, o som ao ser expresso dentro de uma estrutura em que são delimitadas condições próprias, em que se reconhece dentro de uma regularidade e constituídas de um mesmo lugar, pode-se dizer que a sonoridade percebida adquire a posição de enunciado. Por conseguinte, importa a realização de certos deslocamentos ao considerar que os discursos que atravessam a narrativa filmica não se revestem estritamente na forma do texto, mas passando também pelas características provenientes da dimensão do som.

1.3 Princípios narrativos do som: o que contam os sons?

Os fenômenos sonoros e de escuta têm por si só uma grande importância nas relações humanas, desde funções orgânicas de percepção de espacialidade até características associadas à emoções provocadas por um som ou uma música. Apesar disso, o papel fundamental do som na vida humana tende em muitos casos não ser refletido no cinema de modo profundo, aderindo muitas vezes a um papel passivo ou acessório (LABRADA, 2009, pg. 24).

Desde o advento do cinema sonoro em 1927, o entendimento do papel do som no cinema passou por inúmeras perspectivas, desde o caráter invencionista que acarretou na ânsia de apresentar o novo recurso através de maciços diálogos nos conhecidos *talking movies*, bem como do uso discricionário de ruídos (MANZANO, 2014, pg. 88) até discussões contemporâneas em torno da potência narrativa que carrega o elemento sonoro.

Nos primeiros anos do cinema sonoro a redundância dos diálogos em cena acabou por aproximar o cinema do campo cênico e seus textos teatrais. É nesse mesmo período que autores e realizadores russos como Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov diante do que consideram um retrocesso aos avanços conquistados para o cinema através da montagem, apresentam um manifesto que inaugura as primeiras reflexões acerca do papel do som a partir do cinema sonoro.

René Clair, em 1929, também manifesta sua preocupação acerca do encaixotamento do advento do som como tendo quase que exclusivamente a única função de difundir o novo advento que é o som no cinema. Não apenas pelo excesso de diálogos, mas pelo caráter primordialmente comercial do recurso (WEISS, ELIZABETH, BELTON, 1985).

Diferente daqueles que rejeitavam por completo a inserção do som junto com a imagem, Clair voltou sua atenção para um “mau uso” do advento, acreditando haver possibilidades maiores acerca do papel sonoro no cinema que não apenas diálogos redundantes:

Por enquanto os filmes falados tornaram-se um dos maiores empreendimentos comerciais de nossa época, para o qual bancos e companhias de utilidade pública com interesses em escala imperial associaram seu destino. Tantos milhares de dólares foram investidos nesse negócio a partir de agora que todo e qualquer meio será usado para garantir seu sucesso. O filme falado existe, e aqueles céticos que profetizaram um reinado curto para ele morrerão eles próprios bem antes que esteja acabado. É muito tarde para aqueles que amam a arte das imagens em movimento deplorarem os efeitos desta invasão bárbara. Tudo o que eles podem fazer é diminuir suas perdas. (CLAIR, In: WEISS, ELIZABETH, BELTON, 1985, pg. 92-95).

Manzano, sobre o mesmo ponto analisa que a partir da preocupação de teóricos como Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, tendo a montagem sempre como ponto central para o cinema, que um conceito de edição sonora passa a surgir, indicando novas possibilidades para o uso do som:

Daí a importância da diferenciação proposta por René Clair, estabelecendo uma distinção entre os ruídos imitativos, colocados apenas por um critério de novidade e entretenimento, e os ruídos que contribuem para o desenrolar da ação e que trabalham para a operação de um determinado efeito. (MANZANO, 2014, pg. 95).

Compreende-se dessa forma que o ato de voltar-se para o material sonoro captado, e selecioná-lo, planejá-lo, organizá-lo em função da história, contempla uma perspectiva narrativa que o papel sonoro parece cumprir. Na medida em que tal entendimento é cada vez mais sofisticado, em conjunto com os avanços tecnológicos, as convenções e conceitos próprios do campo sonoro apropriam-se cada vez mais da potencialidade narrativa do som.

Robert Stam (2003) aponta que a construção da narratividade por meio do elemento sonoro do filme consiste na combinação de seis princípios sonoros específicos que tendem a ser alinhados em infinitas possibilidades criativas que conduzem a atenção e percepção do espectador. São os princípios:

Continuidade – conseguida por meio da manutenção de uma base sonora de ambiente, sem que haja mudanças bruscas nas características físicas do som, como timbre, intensidade e volume; Seletividade – só vozes e ruídos relevantes devem ser escutados, para evitar que os sons se transformem numa massa difusa e confusa; Hierarquia – prevalência dos sons narrativamente importantes sobre os demais, apenas para dar impressão de realidade e continuidade temporal; Legibilidade – todos os sons selecionados na mixagem precisam ser legíveis ao espectador, porém hierarquizados segundo o princípio anterior; Motivação – distorções na percepção só são permitidas para expressar subjetividades de determinados personagens, não como regra geral do filme; Invisibilidade – o equipamento de captação não deve aparecer na tela, a não ser no caso dos documentários. (CARREIRO, OPOLSKI, GODOY, 2018, pg. 29 - 30).

Pensa-se assim, que se a câmera é o suporte que conduz o olhar do público através do plano, como um narrador que conta sua história, indicando o que importa para a sequência, o som permite potencializar e ampliar as percepções. Quando guia a atenção por meio de elementos sonoros que percorrem tanto a diegese, quanto o campo não-diegético o som, conforme já nos ensinou Michel Chion (2008), acrescenta valores e estende o que se limita ao enquadramento, dado a natureza sonora móvel, permitindo-se estar presente mesmo quando ausente o visível.

Em se tratando de música, por exemplo, considerando que seu uso comumente funciona fora do universo filmico (não-diegético), pode haver o questionamento sobre como ela influencia na narrativa, visto que não é elemento presente para os personagens. Ocorre que

não importa se diegética ou não, o fato é que a música acaba por implicar em associação aos eventos diegéticos do filme (GORBMAN, 1987, pg. 23). Desse modo, opera diretamente na narrativa que é percebida pelo público.

Além disso, sobre o tema Cláudia, Gorbman também conferiu uma série de princípios que vem a enfatizar a constituição narrativa decorrente da música. Chamados de “As sete regras”, os princípios devem ser compreendidos como de forma generalizada, não excluindo eventuais especificidades a depender de cada trilha musical:

As regras de Gorbman são funções bem segmentadas, quase como se cada um dos três primeiros pares formasse uma oposição que serve como coluna vertebral sustentando a estrutura narrativa: as duas primeiras designam competências profissionais que se relacionam à subjugação do som à narrativa; as regras 3 e 4 referem-se ao trabalho de significação da trilha sonora e concernem à sincronização do som com a narrativa no sentido mais amplo; as regras 5 e 6 abordam questões de continuidade e unidade, o “tecido conjuntivo” que liga planos, sons e temas musicais díspares à estrutura narrativa. O princípio final garante que os princípios sejam avaliados em termos do sistema narrativo geral. (BUHLER, 2019, pg. 159, tradução nossa).

Os princípios neste caso compreendem nesta ordem:

1. "Invisibilidade"—os meios de produção não são mostrados;
2. "Inaudibilidade"—todos os aspectos da trilha sonora devem ser subordinados à narrativa, e o trabalho de edição de som ou música não deve ser conscientemente percebido;
3. Significado de emoção—a música testemunha a presença de emoção;
4. Indicação narrativa—a música e os efeitos sonoros chamam a atenção para elementos pertinentes em uma cena, fazem articulações formais e estabelecem conexões entre eventos de outra forma díspares;
5. Continuidade—a edição de som e a música unem as cenas, dissipam a força disruptiva dos cortes e cobrem lacunas, proporcionando um fundo sonoro consistente;
6. Unidade—os princípios estruturantes da música (repetição, contraste e retorno) complementam e reforçam a estrutura narrativa;
7. Quebra das regras—qualquer uma dessas regras pode ser quebrada em favor de outra regra. (BUHLER, 2019, pg. 159, tradução nossa).

Com uma atenção especial aos pontos 2, 3 e 4, acredita-se que a pergunta anteriormente realizada já é respondida pelo fato de que embora não seja consciente a música não diegética para os personagens, presente ela está para os narratários, isto é, espectadores, não havendo dúvidas de que a música também nos conta algo. Indo além, a música, principalmente quando não há letras, conta, por vezes, o que não é dito e não é visto, desvencilhando-se de eventuais limites impostos pela palavra e imagem.

Tem-se os sons assim, propriedades narrativas na medida em que conduzem os fios narrativos pelo filme. Quando diegéticos, evidentemente apontam para algo, seja por meio da voz ou efeitos sonoros que nos levam a compreender os espaços e ponto de escuta do qual estamos partindo; seja por meios não-diegéticos, como geralmente a música opera,

conduzindo diretamente o espectador a sentir e perceber o que não está apresentado por palavras, nem por pistas facilmente visíveis em tela.

1.4 Roteiros Sonoros

É justamente em decorrência das propriedades e princípios que orientam o uso criativo do som que autores como Jerônimo Labrada e reconhecidos profissionais do som, a exemplo de Randy Thom, compreendem a existência de um lugar para o som no roteiro audiovisual. Uma vez que no universo em que se passa a história contada há estímulos sonoros, também faz parte da constituição do personagem não apenas ver o que está em sua volta, mas também ouvir.

Para Labrada (2009), há filmes em que o tratamento sonoro é realizado sem nenhum cuidado, tanto no aspecto técnico, quanto no aspecto criativo e narrativo. São esses filmes chamados por ele de “filmes surdos” :

São aqueles em que os personagens não ouvem o mundo que os rodeia; ou onde o som que se escuta no filme não possui cuidado/tratamento. Não os motiva a ação de nenhuma maneira. Até quando soa uma explosão descomunal que os fazem voar pelos ares a cem metros, eles nem sequer tapam os ouvidos. Nesses filmes o som não trabalha sobre a emoção, sobre os movimentos ou sobre a ação de seus personagens. São nesses filmes que ao ler seus roteiros descobrimos a ausência do som como parte da história. (LABRADA, 2009, pg. 56, tradução nossa).

Embora não se possa afirmar que todos os roteiros repletos de indicativos sonoros resultem necessariamente em um filme com um trabalho adequado de som, - pois há outros fatores técnicos que implicam isso - é possível estabelecer que elementos sonoros compreendidos desde a escrita auxiliam em um trabalho integrado na cadeia produtiva do cinema. Essa proposta coloca em evidência a evitação de casos de desenhistas, editores e mixadores de som que nunca sequer tenham sido apresentados ao roteiro do filme. A partir disso, a probabilidade de um contexto narrativo coeso em forma e estilo é bem maior.

Partindo-se do conceito de “filme surdo” e consequentemente, “roteiro surdo” de Labrada, por meio de uma operação lógica, pode-se aduzir que a negação da ausência de som como parte da história resulta em um roteiro sonoro. Exemplos conhecidos como o filme de Joel e Ethan Cohen, Barton Fink - Delírios de Hollywood (Barton Fink, 1991), são costumeiramente mencionados quando se trata de um desenho de som articulado com a escrita, de maneira que são os elementos sonoros responsáveis pelo desencadeamento das ações que guiam seus personagens.

Conforme analisou Labrada (2009), o roteiro dos irmãos Cohen além de apresentar uma série de indicações técnicas referentes ao tipo de plano sugerido, transições e perspectiva da câmera, chama atenção pela quantidade de adjetivações e descrições do sons dos objetos, espaços e personagens. Para o autor, esse exemplo serve muito bem para indicar como um bom trabalho de escrita utiliza o som de modo orgânico e harmonioso, apto à acrescentar o potencial expressivo da narrativa audiovisual.

De modo semelhante, conclui a pesquisadora Iana Cossøy Paro (2016, pg. 81), ao observar que, em se tratando de roteiros que consideram o som como elemento argumentativo e desenvolvido no processo de escrita, as etapas seguintes tendem a se caracterizar como momentos onde surgem novas ideias a ampliar a expressão sonora, sendo eficaz dependendo da clareza que os autores têm acerca da estética que buscam compor. No caso da obra de Joel e Ethan Coen, o compositor e supervisor de edição de som receberam, ainda na fase de pré-produção, o roteiro para análise e definições preliminares da constituição sonora do filme, guiando assim, de modo conjunto as decisões artísticas e técnicas da obra nas fases subsequentes da produção (PARO, 2016, pg. 80).

Nesse sentido, também reflete o roteiro a harmonia do som em relação aos eventos das histórias e seus sujeitos. Labrada ao analisar a escrita do filme percebe uma conformidade entre elementos visuais, sonoros, materiais voltados à direção de arte e indicativos de planos. (LABRADA, 2009, pg. 65). Para ele, seria este um exemplo de roteiro sonoro por garantir uma perspectiva sonora conciliada com outros elementos do audiovisual, constituindo uma narrativa integrada.

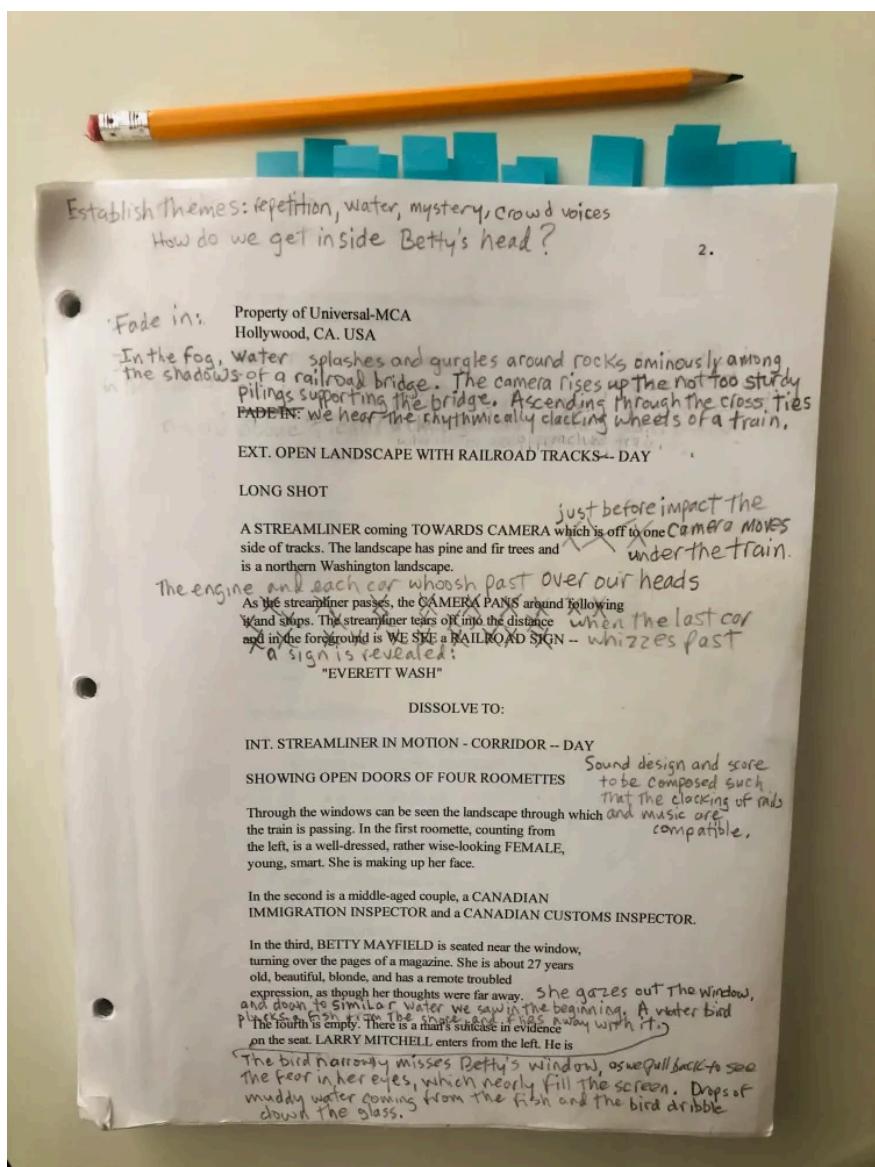
Na mesma toada, Randy Thom em seus estudos de caso sobre roteiros para análise sonora, apresenta anotações que não apenas implicam na formação de ideias técnicas e artísticas para o desenho de som, mas também em sugestões conceituais ao diretor e demais colaboradores da obra. Ao analisar o roteiro de “Playback” (1949), de Raymond Chandler - filme que nunca foi rodado - Thom oferece um exercício sobre seu processo criativo a partir do rascunho final do roteiro, que o leva a chegar na composição do desenho sonoro do filme.

Suas anotações compreendem uma percepção técnica vinculada à estrutura da narrativa, de modo que a partir da leitura completa do roteiro, Thom busca estabelecer considerações principalmente sobre a constituição do som com base nas cenas redigidas. Embora nem todo roteiro fornece elementos suficientes sobre o universo sonoro da história, Thom insinua que pode o desenhista de som sugerir ideias que não se limitam ao que primeiramente foi escrito. No caso exemplificado na imagem abaixo, o premiado *sound designer* utiliza o estudo de caso não apenas para fazer notas sobre o roteiro, mas a fim de

propor uma reescrita que leve em conta aspectos sonoros, de modo a integrar a função do profissional de som no processo de desenvolvimento da obra:

Ao ler um roteiro, sempre me pergunto como incorporar as ideias de som que já estão explícitas ou implícitas nele, e inevitavelmente me ocorrem ideias relacionadas ao som que não estão no roteiro, mas que acredito que podem ser boas adições. Incorporar algumas dessas ideias à história exigiria mudanças no roteiro, e algumas influenciariam a forma como uma cena é filmada. Se eu irei mencionar qualquer uma dessas ideias de "reescrita" ao diretor do filme dependerá de muitos fatores, sendo o principal o quanto aberto a esse tipo de colaboração eu acho que o diretor está. (THOM, 2021, tradução minha).

Figura 1: Roteiro de “Playback” de Raymond Chandler, com anotações de Randy Thom.



Fonte: <https://randythom.blog/2021/01/20/script-analysis-for-sound-design/>

Reconhecendo-se que muitos roteiristas não pensam muito sobre o som no roteiro ao manter a ideia da composição sonora como algo atrelado apenas à etapa de pós-produção, a reescrita proposta por Randy Thom implica na possibilidade de se pensar em um roteiro que possa abranger indicativos do som do filme desde o desenvolvimento desse. Ao mesmo tempo, diante de um roteiro, cuja narrativa não levou em conta determinadas concepções sonoras que afetam o universo do filme como um todo, também é possível que eventuais adições sugeridas por Thom impliquem numa remodelação do filme. Em outras palavras, outro filme precisaria ser filmado:

As mudanças que sugiro nesta análise visam torná-lo um cinema melhor, descobrindo como usar os sons de lugares e objetos, e especialmente como usar a percepção de Betty desses sons, como uma forma de atrair o público para uma compreensão mais profunda dela e de seu mundo. Muitas das ideias que tenho sobre trazer o som para a história de forma mais completa seriam difíceis ou impossíveis de incorporar se o filme fosse rodado com base no roteiro como Chandler o escreveu. O diretor, o editor de filme e a equipe de som ficariam presos tentando encaixar ideias de som em um cenário que não foi projetado para usá-las. (THOM, 2021, tradução minha).

Tal fato evidencia duas questões importantes: i. a importância do universo sonoro na história, ao ponto que adições sonoras nas cenas escritas têm força para influenciar em toda a estrutura da narrativa, o que evidencia um aspecto não meramente acessório do som; ii. a necessidade de um diálogo integrado entre os colaboradores do filme, incluindo o desenhista de som. Conforme argumenta Thom, do mesmo modo que é comum observar diretores e diretoras de fotografia e arte sugerirem elementos a serem incorporados ao filme, pode haver também um espaço para o desenhista de som fazê-lo na etapa de desenvolvimento e pré-produção da obra. Para isso, no entanto, faz-se necessário que o roteiro minimamente aponte um esboço ou um caminho a ser percorrido (THOM, 2021).

Em dado momento da análise do estudo de caso, Thom trata de possíveis temas sonoros e musicais para o filme. Ele reflete que o título “Playback” remete à ideia de repetição, de algo já vivido, e à sua mente surge o som de “clique-claque” das rodas de um trem percorrendo os trilhos como algo atrelado ao movimento repetitivo (THOM, 2021). Em seu processo criativo, tais elementos são suficientes para que possa ter registrado em suas anotações os tipos de trens que existiam à época e local em que a história se passa. O desenhista de som ressalta como válidas as indagações: “eram trens movidos a diesel?” “Os trilhos localizam-se em torno de árvores?” “Seria possível ouvir os sons dos trilhos ao longe? Tais questionamentos são apresentados como essenciais para os primeiros passos na construção do som do filme.

Fica evidente durante o processo de criação de Thom que sua preocupação ancora-se ao mesmo tempo na constituição sonora da obra em que está envolvido, e no diálogo com outros setores da produção. Tal comportamento parece revelar que a defesa de um trabalho sonoro incorporado desde a etapa de desenvolvimento do filme também é uma defesa de uma cadeia produtiva integrada, em que se possa ver uma maior horizontalidade na participação técnica e artística dos diferentes profissionais do audiovisual. Essa conclusão fica explícita em um dos momentos quando Randy Thom constrói conceitualmente bases para evidenciar a perspectiva da personagem principal, Betty, através do som, e questiona-se sobre que tipo de plano ou dissolução a direção pensa em utilizar, e se um compositor já foi contratado:

A transição de Betty folheando sua revista no vagão de passageiros do trem para o exterior do Royal Hotel poderia ser feita parcialmente com som e, dependendo do que a câmera fizer, também poderia ser uma forma de entrar um pouco na mente de Betty. Quanto mais nos sentirmos próximos dela, ou, alternativamente, quanto mais perto estivermos visualmente das páginas da revista virando (outra possibilidade rítmica!), mais teremos a sensação de estar vivenciando o que ela está vivenciando. Uma dissolução visual das rodas do trem para as rodas do táxi? Não queremos que toda essa coisa rítmica fique muito piegas, que pareça um mero artifício. Precisa parecer motivada para funcionar. Isso me lembra... Já contrataram um compositor? Essas ideias rítmicas e tonais que eu posso propor precisam ser coordenadas com o compositor. Se o diretor aprovar essa abordagem rítmica, ficarei feliz se o compositor também a seguir, mas cada um de nós precisa saber o que o outro está fazendo, senão... caos sonoro. (THOM, 2021, tradução minha).

Observa-se com o breve exemplo caminhos e mecanismos na constituição sonora do filme a partir do roteiro como parte de um processo criativo que apesar de pessoal, sugere possibilidades práticas da construção do som a partir da escrita. Verifica-se que embora os indicativos do universo sonoro possam não estar a todo momento configurados de modo explícito, a narrativa revela brechas para que os profissionais do audiovisual possam criar técnica e artisticamente os elementos da banda sonora da história que será contada.

Conforme visto, a menção ao título da obra e a apresentação da personagem em um trem sugerem ao autor elementos que não apenas ambientam a cena, mas também estabelecem a perspectiva da protagonista e os significados que se relacionam com o contexto e sentimentos que envolvem o universo dessa. A descrição visual das ações, dos sentimentos e das perspectivas dos personagens pode oferecer componentes que indicam a composição sonora, mas é certo que isso é possível em decorrência de um roteiro que de algum modo contextualiza o mundo em que se passa a narrativa e os pontos de vista e de escuta daqueles.

Nesse sentido, conclui-se que reconhecer um roteiro sonoro é compreender a escrita a partir da integração entre todos os elementos - visuais e sonoros - com a estruturação da interação dos sons com os personagens e suas ações. Não se trata neste caso de ultrapassar e invadir o terreno e papel do técnico de som, de *designers* de som, mas sim de reconhecer as

possibilidades de uso criativo desse. Ao contrário, um roteiro ausente de elementos sonoros apresentará um material a esses profissionais baseado apenas em outros aspectos.

Afinal, diante da natureza singular da escrita voltada ao audiovisual, é condizente esperar que a constituição da narrativa se dê a partir de sua própria linguagem por meio dos códigos e signos específicos dessa forma de contar histórias. Não é à toa, embora não haja uma fórmula específica e um método próprio para se escrever um roteiro, observa-se a prática comum de convenções voltadas, por exemplo, à aplicação do plano, ao tipo de corte e passagem de tempo do dia para a noite em forma de cabeçalho como determinação de ritmo e duração da cena (BONITZER, CARRIÈRE, 1996).

Por conseguinte, reconhecendo-se a infinitude das possibilidades narrativas do som, sendo seu uso também um componente da linguagem cinematográfica, vislumbra-se haver no roteiro sonoro não apenas a constituição a nível conceitual do universo que cerca os personagens, mas também a atenção ao papel sonoro a ser exercido na narrativa (THOM, 2024). É factível que o caráter técnico do som para o cinema não dispense seu caráter também artístico, e vice-versa.

Embora o campo de trabalho da escrita possa parecer muito distante ou muito isolado das etapas de desenvolvimento material do filme (produção e pós-produção), são as concepções deste momento que constroem a primeira ideia de filme, que virá a ser produzida no decorrer de todo o processo, de modo que eventual distância dentro do processo pode ser superada pelo conhecimento técnico dos roteiristas:

Um roteirista, afirmo ainda, é também o primeiro montador de um filme. Seu trabalho continua na sala de montagem, com o diretor cinematográfico. Prossegue a na sala de exibições, durante a dublagem, onde frequentemente frases do diálogo podem ser modificadas. (...) O conhecimento técnico é alguma coisa a mais e deve ser apenas um “mais”, em proporções que aliás podem ser adaptadas aos indivíduos. Tal autor sente-se atraído com mais intensidade pelo som, outro pela imagem ou pela interpretação dos atores. Cada um com a respectiva escolha. De todo jeito, é um acréscimo de chances, um reforço. (BONITZER, CARRIÈRE, 1996, pg. 62-63).

Igualmente, reconhece-se a singularidade dos processos de escrita e métodos de trabalho dos profissionais envolvidos na cadeia produtiva do audiovisual. Dessa forma, para qualquer análise proposta sobre o roteiro, suas respectivas obras e as técnicas utilizadas durante o processo de criação, é imperativo que sejam considerados os critérios de forma e estilo adotados pelos realizadores, sem prejuízo de engessar os objetos de análise sob um único prisma, dado também o reconhecimento das infinitas possibilidades e uso criativo que o cinema possibilita.

Ao mesmo tempo, as singularidades não afastam a identificação de um roteiro sonoro. Conforme afirma Carmelo Saitta, há modos diversos de se dizer algo, mas é necessário compreender qual o modo mais conveniente para fazê-lo, pois é o texto cinematográfico imprescindível não apenas no que se quer dizer, mas como se quer dizer algo, a partir do estabelecimento do contexto das ações e as bases para se configurar os movimentos, a iluminação, os sons e a música, por meio das palavras. (SAITTA, 2002, pg. 40).

Nesse sentido, reconhecer um roteiro sonoro implica que a escrita atenda à ideia do som como parte da ação e da motivação dos personagens. Assim como as palavras e as imagens carregam informações, os sons também informam ideias, significados, sensações, de modo que em um roteiro audiovisual, podem e devem todos esses elementos se articularem. Compreende-se, assim como entende Saitta, que o texto é uma das cadeias linguísticas que conformam a banda sonora, na medida em que carrega o elemento expressivo na forma em que se organiza o que deve ser ouvido, produzindo associações, motivações, emoções, para além do significado próprio que um som expressa (SAITTA, 2002, pg. 41).

Assim, uma vez que se reconhece tratar de um roteiro sonoro, basta tentar compreender de que modo as palavras podem comunicar os sons e suas qualidades informativas e expresseivas. Nos capítulos seguintes, pretende-se responder essa inquietação.

Capítulo 2: Análise de *Aquarius*

2.1 A música atravessa o tempo

Assim como já havia tratado em outros de seus filmes, como *Enjaulado* (1997), *Recife Frio* (2009) e *Som ao redor* (2012), o roteirista e diretor Kléber Mendonça Filho, traz em seu segundo longa-metragem, *Aquarius*, temas que circundam as questões urbanas acerca de especulação imobiliária, avanço desenfreado de empreendimentos que dominam a arquitetura da cidade, impactando o meio-ambiente, a história, a memória, o convívio social e as vidas dos cidadãos pernambucanos.

Aquarius conta a história de Clara, (Sônia Braga), que mora em um edifício de frente para o mar, último prédio que preserva a arquitetura antiga, em meio à cidade do Recife, que passa por intensas transformações na arquitetura urbana, repleta de imensos prédios modernos. Clara é viúva e aposentada, vivendo sozinha no apartamento em que preserva livros e discos antigos. Sua vida é incomodada quando passa a enfrentar as investidas de uma construtora que pretende demolir o edifício em que ela vive, para construir um novo empreendimento com ares modernos como tantos outros que engolem a cidade.

A história de Clara, contudo, ainda traz uma camada que atravessa classe social e gênero. A narrativa a partir da perspectiva de uma personagem mulher aos 65 anos, moradora de uma das áreas nobres da capital pernambucana, tangencia temas sobre classe, sobre solidão, sobre o tempo e a memória.

Como parte essencial da trama, Kléber Mendonça traz a música como elemento constante na vida de Clara. Atrelada à memória, a música atua como dispositivo narrativo que permeia as relações e conflitos atuais da personagem e a preservação do passado materializado na arquitetura do prédio em que vive, nos móveis passados de geração em geração e nas fotografias.

Em debate sobre a articulação do som no roteiro, promovido pela Associação Brasileira de Cinematografia¹, o cineasta pernambucano afirmou compreender o som como um artesanato, que envolve principalmente o âmbito técnico, mas também ideias próprias que dialogam com universo do filme, do personagem e, portanto, faz parte diretamente no modo de contar a história (MENDONÇA FILHO, 2020).

Com efeito, um dos primeiros elementos que chama a atenção no roteiro de *Aquarius*, diante dos outros filmes analisados, é a apresentação das músicas preexistentes no roteiro. Desde as primeiras linhas escritas, observa-se os títulos musicais pensados para cada cena,

¹ A palestra está disponível na íntegra pelo canal da Associação no youtube através do link: https://www.youtube.com/watch?v=YIw_uSYDGtY&t=3524s

como uma maneira de destacar determinado aspecto das ações que sucedem na narrativa. No primeiro trecho analisado no Quadro 01, nota-se de imediato o uso da música como mecanismo de localização do período em que a história se passa, juntamente com outros aspectos, como o *lettering* que indica o ano de 1980.

Quadro 01: Trecho da cena 2 de *Aquarius*

Trecho do Roteiro
2. EXT. PRAIA DESERTA DO PINA — NOITE
<p>Agora é NOITE e o plano antes fixo do mar começa a MOVER-SE À ESQUERDA, mas com uma PAN DIREITA para revelar em PRIMEIRO PLANO: um Opala Chevrolet 1979 com placa RECIFE — PE — AA 1279, faróis acesos, parado na areia dura e molhada. No Opala, ANTÔNIO apresenta seu carro novo à irmã, CLARA, com a namorada dele, GENI, e sobrinhos pequenos também no veículo. Clara tem cerca de 30 anos, uma mulher bela, com cabelo muito curto, estilo Elis Regina. Estamos em 1980.</p> <p>ANTÔNIO (Off): Deixa eu botar essa aqui pra vocês ouvirem.</p> <p>CLARA: O que é?</p> <p>ANTÔNIO: Deixa eu botar pra vocês ouvirem...</p> <p>GENI: Eu já sei qual é....</p> <p>O ruído de plástico da fita sendo empurrada no toca-fitas.</p> <p>GENI: Bota alto.</p> <p>OUVE-SE o ruído de fita e EXPLODE a percussão que abre a música “Aquarius”, versão do filme Hair (1979), de Milos Forman. Todos calados ouvem a música balançando a cabeça discretamente no ritmo da percussão, dentro do carro. Antônio tem o prazer imenso de tocar a música no seu carro novo, com sistema de som de boa qualidade.</p>
Descrição da Cena

Minutagem: 00:03:29 - 00:05:32

A cena inicia-se com um plano geral da praia de Boa Viagem na cidade do Recife durante a noite. Há alguns carros já estacionados na areia da praia. O som das ondas do mar e do vento constante preenchem o ambiente. Na medida em que o opala do personagem Antônio se aproxima em eixo de profundidade, o barulho do motor do carro gradativamente aumenta, podendo se ouvir, embora em menor amplitude, as vozes e gritos de animação vindos de dentro do carro.

Após um corte, quando a câmera aproxima-se, deixando o carro por inteiro em plano médio, enquanto Antônio dá voltas até estacionar o veículo, a perspectiva da escuta também modifica. Os timbres e densidade das vozes e risadas podem ser ouvidas com maior nitidez sobre o barulho de motor e atrito das rodas, e mais ainda sobre o som ambiente da praia. Dentro do carro, a cena se passa majoritariamente com Clara em primeiro plano. No filme é ela quem escolhe a música e coloca a fita para tocar no rádio do carro. A música, diferente do que é indicado no roteiro, é “Another one bites the dust”, da banda Queen, lançada em 1980.

Conforme aduzido preteritamente, a música em *Aquarius* é constante, tamanha a relação da narrativa com temas direcionados à memória e a preservação dessa. Em uma das primeiras cenas do roteiro, embora tenha no processo de produção selecionado outra canção, a substituta relaciona-se diretamente com a época, e mais importante: como parte da ideia de apresentar um costume da juventude brasileira em ouvir música dentro do carro com seus amigos e familiares.

Mais que isso, a cena revela o interesse do irmão de Clara, Antônio, em apresentar seu novo dispositivo de som, fato que virá a ser um contraste mais a frente na história, quando outros dispositivos tecnológicos serão apresentados 35 anos depois como uma marca da passagem do tempo. A fim de expressar o efeito físico da sonoridade, o roteiro estabelece que a música EXPLODE na caixa de som, evidenciando a potência com que aqueles personagens estão ouvindo a música, e como isso afeta a atmosfera animada compartilhada naquele momento. Além disso, o uso do verbo “explodir” indica ao editor e mixador de som um caminho para que ele transporte para dentro de uma sala de cinema ou aproxime o máximo possível da experiência de se ouvir uma música alta dentro de um opala. Por fim, verifica-se

ainda que a reação dos personagens também é descrita, estando todos balançando a cabeça no ritmo da música.

Mas não é apenas a canção que funciona como mecanismo de associação com um determinado período. Na cena analisada, o ano é 1980. É certo que informações mais evidentes como o *lettering* anunciando a época, bem como as marcas e modelos de carro e figurino, anunciam indubitavelmente o ano retratado, mas isso também é colocado por elementos sonoros como “o ruído de plástico da fita sendo empurrada no toca-fitas”.

Assim como há uma representação do período através de elementos de visuais de arte, pode-se observar meios de fazer isso através do som a partir da preocupação do roteiro em descrever a especificidade do ato de manusear uma fita no toca-fitas de um carro. O universo sonoro de 1980 não soa da mesma forma que 2015, e o manuseio de dispositivos tão próprios da época, através do trabalho de som desencadeia na possibilidade de experienciar essas memórias, além da perspectiva crível da representação do período.

A retratação da época reflete ainda o desenvolvimento dos afetos e dinâmica social no núcleo familiar explorado na obra. O compartilhamento do território sonoro entre os amigos que escutam em conjunto a mesma música dentro do carro pode ser interpretado como um contraponto aos tempos mais contemporâneos em que o uso de fones e tecnologias mais móveis permitem uma audição mais individual.

Giuliano Obici, artista e pesquisador com ênfase na arte sonora traz importantes diálogos em suas pesquisas acerca das relações de poder, som e territorialidades que se relacionam com o contraponto entre épocas discutidas acima. Ao pensar em um mundo contemporâneo desterritorializado, na medida em que vivemos envoltos em universos incorpóreos, que nos atravessam e nos colocam em constante mobilidade, Obici sugere que a busca por uma estabilidade em meio ao caos é realizada por meio de uma constante tentativa de territorializar nosso corpo como um paradigma atual que pode ser pensado a partir das mídias atuais e novas tecnologias:

“Cada vez mais a portabilidade desses meios e equipamentos tem se difundido, criando territórios portáteis, que nos acompanham em muitos aspectos da vida, como meios de criar uma zona temporária de segurança momentos de solidão, ansiedade, medo ou pavor, espera, monotonia. O celular, o mp3 player e o laptop cumprem a função de acompanhar-nos até onde não se imaginava ser possível: a intimidade, o espaço privado. Isso já acontecia com as outras mídias como o livro, o rádio, o telefone e o televisor, mas hoje a portabilidade, os recursos, a integração das mídias e o volume de dados são bem maiores, assim como a acessibilidade que possibilitam”. (OBICI, 2008, pg. 86).

A construção de aspectos afetivos e subjetivos por meio da música, colocando em evidência a canção ouvida pelos personagens em um momento de celebração e harmonia, é

mais a frente no filme utilizado para ambientar o momento de solidão de uma Clara mais velha em duas situações distintas. Na primeira, Clara dança sozinha em sua sala de estar, enquanto ouve a canção “Quintal do Vizinho”, interpretada por Roberto Carlos e lançada em 1975. Em uma segunda situação, diante de conversas e gargalhadas de seus vizinhos, acompanhadas de uma música com volume alto, que atravessa as paredes da sua casa, Clara, nitidamente incomodada, escolhe um de seus discos antigos e põe a tocar em sua radiola a música “Fat bottomed girls”, da banda Queen, lançada em 1978, a fim de isolar-se em seu mundo.

Em ambos os momentos, o filme parece indicar o que Obici comprehende como a “criação de territórios a partir do sonoro” ao traçar um lugar seguro no momento em que se percebe a necessidade de afastamento do caos, que é deixado no exterior (OBICI, 2008, pg. 78). Utilizando-se a casa como figura conceitual para entender o território, Obici comprehende esse como um espaço organizado que impõe limites ao que se busca deixar dentro e fora. Nesse sentido, ao comparar a canção à casa, o pesquisador reflete que o ato de criar ou reproduzir sonoridades em situações de necessidade ou urgência se dá não pelo seu sentido estético ou musical, mas por meio do momento em que a situação em que elas são evocadas. (OBICI, 2008, pg. 78).

A fim de se manter afastada da balbúrdia cometida pela vizinhança que atordoa o universo de Clara ao interferir em sua intimidade e privacidade, a personagem busca na música o reforço de muros que a mantém longe do caos que a perturba. Igualmente, diante da solidão, a canção de Roberto Carlos é evocada para que o sentimento seja apaziguado. A partir do Quadro 02, apresenta-se os trechos de ambas as cenas descritos no roteiro.

Quadro 02: Trecho das cenas 46 e 71 de *Aquarius*

Trecho do Roteiro
<p>46. INT. SALA DE ESTAR AP. CLARA — NOITE</p> <p>POP! Clara abre garrafa de vinho tinto e enche a taça. Retira um disco da coleção, põe no tambor, pousa a agulha no sulco e aumenta o volume. LEVE CHIADO, começa “The Soul of Nigger Charlie”, de Don Costa. Os indicadores de potência analógicos dançam no amplificador. Clara pega um caderno vermelho de anotações e uma caneta e refestela-se no sofá, taça na mão. Os bumbos das caixas originais Gradiente vibram poderosos com a percussão. Ela abre um sorriso e sente a música de olhos fechados.</p>

71. INT. SALA DE ESTAR AP. CLARA — NOITE

Clara baixa o som. Como uma injeção que vai tomando conta do corpo, a entrada de gente no Aquarius vai fazendo efeito. Os ruídos de gente tomam a área da escada, passam pela sua porta e sobem para o segundo andar. Os ruídos agora estão acima da sua cabeça, no teto. Uma pequena horda parece estar se instalando no 201. Clara abre uma garrafa de vinho, enche sua taça. Está em pé, com a taça de vinho na mão, olhando para o teto, onde há barulho de festa e de saltos altos no assoalho de cima, com gritaria e música.

CLARA

Filho da puta.

Clara termina a taça e põe mais vinho, ao mesmo tempo que tenta não se deixar abalar. A música eclética do 201 agora é axé. Ela vai até a estante de discos e põe-se a procurar um antídoto, embora não saiba o quê. Como uma bibliotecária incerta, ela procura. Arranca finalmente um disco da estante, a cópia do LP Jazz, do Queen, e põe no toca-discos. Aumenta o volume. “Fat Bottomed Girls” explode na sala. Senta no sofá e bebe um pouco mais de vinho. Olha a hora no celular trincado, 21h48. Levanta-se e ganha o corredor em direção ao seu quarto.

Descrição das Cenas

Cena 46

Minutagem: 00:49:40 - 00:51:46

Plano interno da casa de Clara. Primeiro ouve-se o som de chaves girando na fechadura, maçaneta e porta abrindo. Depois o som do clique do interruptor e a luz da entrada do apartamento é acesa. Clara entra em sua casa e aparece no quadro. Ela caminha pela sala e se aproxima de uma estante repleta de discos de vinil. Clara escolhe um de seus discos. Semelhante ao que foi descrito em roteiro, ouve-se o chiado leve da agulha no sulco do disco, enquanto Clara aumenta gradualmente o volume da música. A canção é “O quintal do vizinho”, interpretada por Roberto Carlos. A sequência segue intercalando com Clara dançando, sentada em seu sofá escrevendo algo em um caderno vermelho, depois dançando novamente. Enquanto a música soa, preenchendo em maior parte o ambiente sonoro, é

possível ouvir sutilmente os sons de carros passando pela avenida no exterior, bem como o vento. Juntamente com o *fade out* a música desvanece gradualmente, dando lugar à densidade sonora de sons de trânsito, buzinas de carros, motos e motores.

Cena 71

Minutagem: 1:13:42 - 1:16:59

A sequência tem início com Clara deitada em sua rede na varanda enquanto assiste a um concerto na televisão. Sua tranquilidade é afetada quando se passa a ouvir um vozerio ao fundo, vindo da parte externa da casa. As vozes são acompanhadas de risos e tintilar de garrafas de vidro. Clara vai até a varanda, debruça-se sobre o parapeito e observa um grupo de pessoas com copos plásticos e garrafas na mão, vestidas como se estivessem vindo de alguma festa, entrar no prédio. O vozerio é contínuo, mas deslocado para outro ponto: as escadas. A espacialização dos sons, juntamente com o movimento da câmera em direção ao teto permite entender que eles estão se deslocando para o andar em cima do apartamento de Clara. A personagem ouve a movimentação intrigada, manifestando desde este momento um incômodo diante das vozes, passos altos e intenso som de arrastar de móveis que segue acompanhado de uma música alta que passa a soar no apartamento acima. Clara aumenta ao máximo o volume de sua televisão, o que é enfatizado através de um plano fechado no aparelho, mas nem isso é suficiente para abafar os sons que vêm de seu vizinho e respectivos amigos. Com isso, enquanto segura uma taça de vinho, Clara vai até sua estante de discos, seleciona um de seu acervo e põe a tocar a canção “Fat bottomed girls”, interpretada pela banda Queen. A música de imediato preenche o ambiente sonoro, sobrepondo-se quase que totalmente os sons vindos do andar de cima. A câmera acompanha Clara caminhando por seu apartamento enquanto move os lábios cantando a canção. A cena finaliza com um corte para Clara em seu banheiro, enquanto a música insistente de seu vizinho continua a soar alto, acompanhada de vozerio.

Nos dois momentos não é por acaso que as canções utilizadas para enfatizar essa percepção são oriundas da década de 70. A resistência da memória, temática abordada no filme, é constituída também no campo musical e sonoro da obra, podendo ser compreendida por meio dos contrastes construídos no decorrer da narrativa: do momento de alegria

compartilhado entre amigos ao ouvir a canção no carro em 1980 (Quadro 01) à solidão em um apartamento no ano de 2015 (Quadro 02).

No roteiro, as duas cenas são trabalhadas, a fim de reforçar o papel da música na subjetividade e nas emoções expostas por Clara. É interessante observar a preocupação de Mendonça Filho, enquanto roteirista, em descrever não apenas como manifestam-se os aspectos sonoros, mas como esses afetam Clara. Exemplo disso pode ser observado na cena 46 ao afirmar que a personagem “sente a música de olhos fechados”, ou ainda, na cena 71, tratando os discos de vinil como “antídotos”, revelando a perspectiva da personagem sobre seu acervo musical.

A partir das cenas analisadas, percebe-se como a estruturação narrativa é envolvida pela existência dos elementos sonoros na escrita. Principalmente na cena 71 é possível verificar que toda a ação é conduzida pelos sons que cercam o universo da personagem. Desde o som que é tratado como um intruso no território de Clara, até a música que é o contraveneno daquilo que “vai tomado o corpo”.

Assim como refletiu Obici (2008, pg. 77), “a canção instaura um um estado de proteção e tranqüilidade”, traçando linhas seguras diante da sonoridade caótica traduzida por uma diversidade de frequências e altas intensidades. As linhas melódicas da música bem definidas, em contrapartida, dão ordem ao caos. No contexto do longa-metragem de Kléber Mendonça Filho essa reflexão se manifesta na jornada de Clara que tem sua vida impactada nos constantes assédios da construtora com o interesse de compra do imóvel em que a personagem vive.

Amparada pela força e resistência da memória que persiste em meio às mudanças, a construção da trilha musical e banda sonora do filme constitui-se ativamente para o deslindar das ações e dos significados que se desdobram a partir dos temas trabalhados na obra. Mais que buscar constituir de forma representativa os comportamentos e costumes das décadas retratadas, a banda sonora de *Aquarius* constroi por meio do estilo e forma a presença da música como elemento imprescindível na composição da personagem. Em diversos momentos, aquela atua na compreensão das motivações e subjetividade da personagem, sem que seja necessário recorrer a um artifício expositivo de diálogo ou obviedade imposta visualmente. Na cena analisada a seguir, pode-se verificar mais desse propósito.

Quadro 03: Trecho da cena 6 de *Aquarius*

Trecho do Roteiro

6. INT. AP. CLARA — NOITE

No apartamento de Clara e Adalberto. Música: Altemar Dutra ou Nelson Gonçalves, com casais mais velhos dançando colados. A balbúrdia da festa. Amigos e família, adultos e crianças.

7. INT. SALA AP. CLARA — NOITE

Adalberto, marido de Clara, bigodudo, óculos, vira-se para Clara, que está entrando.

ADALBERTO Demoraram, hein? Foi bom?

Clara dá um beijinho.

CLARA O carro é luxo, muito legal.

ADALBERTO A hora é agora. Já tem gente querendo ir embora.

CLARA Vou chamar os meninos.

8. INT. COZINHA AP. CLARA — NOITE

Na cozinha calorenta, Clara supervisiona três empregadas suadas, duas delas certamente emprestadas para a festa das casas de parentes e amigos, todas de costas, cozinhando, lavando, preparando. Uma delas usa uma camiseta desbotada com A MODINHA DISCOS & FITAS escrito nas costas. Bandejas, panelas e travessas de comida, garrafas de refrigerante — Coca-Cola e Fanta de vidro de 1 litro, cerveja e latas à vista. Um filtro de barro para água potável, uma geladeira anos 1960-70.

Descrição da Cena

Minutagem: 00:07:22 - 00:08:10

Clara está dentro de seu apartamento cumprimentando os convidados. A música que toca é

“Sentimental demais”, cantada por Altemar Dutra, que preenche o ambiente com letra e melodia. Clara aproxima-se de seu marido, Adalberto e eles possuem um breve diálogo. Os dois em um plano médio. Clara distancia-se da câmera indo em direção à cozinha, e ouve-se ela chamando alguém, mas sua voz perde-se em meio ao vozerio e balbúrdia da festa. Na medida que a câmera aproxima-se em *zoom in* sobre Clara, a parte instrumental da música intensifica em amplitude sobre os demais elementos sonoros que compõem a festa.

É notável que mais uma vez a música se faz presente como forma de pontuação do período. Trata-se de uma festa de aniversário com toda a família e amigos reunidos, e a música que toca é um dos sucessos interpretados por Altemar Dutra, popularmente ouvida em meados da década. Desde o roteiro, a concepção da cena estava descrita, como forma de imergir o espectador naquele universo, dos mais nostálgicos aos nascidos na era do digital.

Entende-se que comprovada está essa observação ao verificar que na mesma sequência, após introduzir a cena com a canção “sentimental demais”, a escrita de Kléber Mendonça busca descrever demais objetos reconhecidamente da época: o filtro de barro, a camiseta da Modinha Discos & Fitas, a geladeira da década de 1960/1970, dentre outros. Nesse aspecto, o uso do som é essencial para que a imersão seja melhor alcançada, devido sua propriedade física, que envolve a possibilidade de expandir a percepção além do que é visível na tela, a partir da criação de uma dimensão sensorial própria de sua natureza.

A propagação do som se dá a partir de uma fonte, tendo como intermédio principalmente o ar, alcançando um receptor, que neste caso são os ouvidos humanos. Os ouvidos são detentores de tamanha sensibilidade capazes de perceber, analisar, processar e diferenciar as múltiplas ondas sonoras que recebem (LABRADA, 2009, pg. 137). O funcionamento auditivo do ser humano assim, é capaz de identificar a direção e procedência das fontes do som, além da intensidade com que chega. Conforme aponta Chion:

Qual é a questão espacial que nos coloca habitualmente um som? Não é: onde está ele (esse som <<está>> no ar que respiramos, ou melhor, enquanto percepção, na nossa cabeça), mas antes: de onde vem? O problema da localização de um som resume-se, portanto, ao da localização de sua fonte. (CHION, 2008, pg. 59).

Nesse sentido, a partir da cena analisada, verificam-se camadas de sons preenchendo o ambiente, traduzindo os elementos e ações que acontecem no espaço apresentando. A música que reverbera na sala de estar, a multiplicidade de risadas e vozes em diferentes timbres, dispersas em conversas, como uma só massa de burburinho, além dos sons de talheres, copos e outros, não necessariamente aparecem dentro do quadro, mas são percebidos pelo processo

mental que identifica a existência do som pela localização de sua fonte, configurando em uma espacialização para além da tela.

Na sequência, verifica-se que ao mesmo tempo em que a atmosfera e caracterização do ambiente sonoro é preservada, no momento do diálogo, em obediência à legibilidade e ao comportamento natural da audição humana em privilegiar a percepção da voz, os demais efeitos são colocados em segundo ou terceiro plano, para que não haja competição com o diálogo, e a atenção do espectador se concentre na fala. Igualmente, o som da música, composta por letra, propaga em intensidade reduzida, enquanto Clara e Adalberto conversam.

Sobre este tema, Gorbman (1987) afirma haver um risco de canções ameaçarem o equilíbrio da narrativa sob o risco de dividir a atenção da audiência entre o diálogo e a música. Apesar disso, não lhe parece razoável simplesmente excluir esses tipos de canções, pois o potencial emotivo e significados que emanam delas detém grande importância para a narrativa. Assim, como vem adotando o cinema tradicional, o caminho mais adequado parece ser adiar as ações e diálogos significativos durante a execução da canção.

Com efeito, é apenas depois do breve diálogo entre o casal que a percepção volta-se aos demais sons, inclusive, a música de Altemar Dutra. Na medida em que a câmera segue Clara para a cozinha e aproxima-se dela em *zoom in* de um ponto de vista objetivo, a melodia ganha intensidade no plano sonoro em detrimento dos demais sons, inclusive da voz de Clara que se torna incompreensível, firmando para a audiência uma perspectiva observacional sobre a cena, quase como uma documentação do momento, que virá mais tarde tornar-se um pedaço de memória.

Mais a frente tal entendimento é concretizado a partir de uma elipse realizada através da transição de planos em dissolução. Abaixo, analisa-se este recorte e como o som articula o sentido e passagem de tempo na sequência.

Quadro 04: Trecho da cena 14, 15 e 16 de *Aquarius*

Trecho do Roteiro
<p>14. INT. SALA DE ESTAR AP. CLARA — NOITE</p> <p>PLANO GERAL FIXO da sala repleta, cigarros são acesos em massa. Clara abraça e beija Adalberto e os filhos. Antônio pilota o sistema de som, põe a agulha no disco, aumenta o volume e apaga a luz. A música é “Toda menina baiana”, de Gilberto Gil, tocando alto. Clara e Adalberto são vistos juntos em primeiro plano, abraçados, dançando, beijando.</p>

Crianças dançam, **uma garota mais velha estala os dedos e dança sozinha, a música toma conta da festa. O clima é do caralho.**

15. INT. SALA DE ESTAR AP. CLARA — NOITE

PLANO FIXO da sala em polvorosa.

CORTA SECO PARA:

16. INT. SALA DE ESTAR AP. CLARA — DIA

Mesmo PLANO FIXO da sala, 35 anos depois, de dia. **A sonoridade volumosa da festa com “Toda menina baiana” é alterada NO CORTE (sem câmbio de ritmo ou trecho) para a sonoridade natural da sala, volume “ambiente”, de uma manhã tranquila de dia útil.** Clara entra em quadro. Ela tem agora aproximadamente 65 anos. **No toca-discos, toca “Toda menina baiana”.** O apartamento está diferente, provavelmente reformado. A TV agora é digital. Um berço de criança no canto. Há uma vasta coleção de discos de vinil em estantes, fitas cassete e CDs. Muitos livros. VEMOS a mesma cômoda das lembranças de tia Lúcia e da festa na sala. MÚLTIPLOS CORTES mostram Clara (maiô, bermuda, descalça) fazendo ações com os braços e as mãos, jorrando energia. Um descarreço. HAAA! HMMM!! RRUUUUHH! Ela é quase uma samurai de sala de estar.

Descrição da Cena

Minutagem: 00:16:24 - 00:17:50

Diferente do que foi escrito, a sequência constituída pela transição de 1980 para 2015 não é feita por meio de um corte seco, mas por meio da dissolução de uma imagem a ser sobreposta pela outra. A música toca de modo alto, envolta pela balbúrdia da festa e cantoria das pessoas que se divertem, no entanto, atravessa os planos de modo contínuo. São os demais sons da festa que são gradativamente substituídos pelo som ambiente da sala de estar 35 anos depois. É apenas depois que o plano se estabelece em 2015 que o volume é reduzido e a reverberação da música passa a se tornar parte do ambiente agora vazio.

Do que se pode verificar do recorte em análise, o roteiro reforça o papel sonoro da música em garantir sentido na passagem de tempo através da montagem. Neste exemplo, verifica-se uma maior preocupação da escrita em enfatizar a canção como articuladora dos dois momentos. É notável o interesse do roteirista em manter a continuidade da música sobre a elipse quando pontua: “A sonoridade volumosa da festa com “Toda menina baiana” é alterada NO CORTE (**sem câmbio de ritmo ou trecho**) para a sonoridade natural da sala, volume “ambiente”, de uma manhã tranquila de dia útil.”

Na mesma medida em que as convenções da escrita cinematográfica relacionadas à montagem, como o “CORTE PARA” e o “CORTE SECO” contribuem para o melhor entendimento do curso da sequência, a determinação de como se opera a canção auxilia no processo narrativo e no trabalho das ilhas de edição sonoras. Soma-se a isso, o detalhamento quanto aos contrastes dos dois ambientes e os dois períodos em que acontecem.

O nível de detalhes neste caso parece ter o propósito de constituir um sentido de oposição entre os momentos retratados nos dois planos. A música não apenas toca no ambiente, ela “**toma conta da festa**”; no plano seguinte, não é apenas uma manhã, é uma “**manhã de um tranquilo dia útil**”. São descrições que não necessariamente indicam de forma óbvia e específica sobre quais sons devem ser introduzidos, mas compõem um espaço de possibilidades para que as decisões artísticas dos profissionais de som possam atuar. Na esteira do que defende Jerônimo Labrada (2009), trata-se de um roteiro sonoro.

Figura 2: Frame de *Aquarius*. Casa de Clara nos anos 1970.



Fonte: <https://www.netflix.com>

Figura 3: *Frame de Aquarius*. Casa de Clara em 2015.



Fonte: <https://www.netflix.com>

2.2 Vozes além das palavras

Assim como a música em *Aquarius* é constantemente articulada como um artefato a construir sentidos, a voz também é utilizada em processos criativos para além da socialização entre os personagens. A voz no filme exemplifica o que as noções de teóricos clássicos, como Michel Chion (1999) compreendem quanto à multiface da voz, que não implica apenas em seu valor linguístico-verbal, mas no contexto narrativo, afetivo e propriamente físico, enquanto elemento sonoro.

No trecho analisado abaixo, a introdução da *voz off* empenha a função de garantir sentido de contraste e certa ironia. O narrador na sequência assume a função de relatar conquistas concebidas como virtuosas no imaginário da classe média pernambucana caracterizada na obra. Na contramão, a personagem tia Lúcia relembra outros momentos da sua vida com seu antigo amante.

Quadro 05: Trecho da Cena 12 e 13 de *Aquarius*

Trecho do Roteiro
IZABELLA, 16 anos, com cara de boa aluna, tem um papel datilografado na mão e aproxima-se. Martin, seu primo, vem junto.
IZABELLA: A gente preparou uma pequena homenagem pra tia Lúcia. A gente vai ler pra vocês.

Pausa. Todos olham atentos.

IZABELLA: Ahem... Tia Lúcia, não é todo dia que alguém faz 70 anos. Eu não sei se a senhora sente a idade, ou se a senhora é como a gente acha que a senhora é: uma menina de 70 anos. Eu tenho 16 e lembro de a senhora levar a gente, os sobrinhos-netos, ainda pequenos, para a FECIM, no Parque da Jaqueira, para tomar sorvete na Fri-Sabor do Salesiano e no cinema São Luiz. A senhora foi e é a melhor tia que a gente poderia ter... Aplausos tímidos que não sabem que ainda tem mais texto.

CLARA: Tem mais!

Izabella para. Martin se oferece para continuar, Izabella mostra onde estava no texto.

MARTIN: (Recomeçando a leitura.) Tia Lúcia foi uma danada. (**Aplausos. Martin acrescenta:**) É uma danada. (**Voz mais alta.**) Foi campeã de pingue-pongue e voleibol no Clube Português. Ela tocou violão, piano e violino na juventude, tendo participado de várias apresentações no teatro de Santa Izabel. (**Pausa.**) Inicia sua vida universitária aos 18 anos, onde foi aprovada em segundo lugar no vestibular de Direito da Universidade Federal de Pernambuco, no ano de 1931, dando início a uma carreira vitoriosa, que fez do seu nome sinônimo da dedicação na área, no nosso estado, numa época com poucas mulheres ingressando no ensino superior, e onde poucas trabalharam no campo do direito e das letras...

Izabella volta a ler a homenagem, enquanto isso Lúcia olha fixamente para uma cômoda de madeira de lei à sua direita, coberta de copos e taças da festa. **O discurso continua off, mas CORTAMOS para um flashback íntimo:**

13. INT. SALA AP. CLARA — FLASHBACK — DIA

A mesma cômoda, no mesmo ângulo, num quarto de décadas atrás. Uma PAN à esquerda <==== revela Lúcia mais jovem fodendo com um homem, numa cama de madeira, ela de quatro, ele atrás, como cachorros. **OBS.: O som da festa permanece inalterado durante o insert.**

CORTA PARA:

A jovem Lúcia agora está deitada na cama com o mesmo homem, ela, nua da cintura para baixo e com uma blusa branca de linho. O homem está todo nu.
Os dois dividem um charuto. Estão felizes.

CORTA PARA:

A jovem Lúcia nua recebe uma chupada, sentada na cômoda, o homem em pé aproveitando-se da altura do móvel.

CORTA PARA

A cômoda, na casa de Clara, na festa, e uma PAN ==>, da esquerda para a direita, volta para Lúcia aos 70 anos.

Descrição da Cena

Minutagem: 00:09:19 - 00:11:20

A cena é conduzida de forma semelhante ao que foi descrito no roteiro, incluindo a cadência de leitura das crianças, indicada desde a escrita. O *insert* da memória íntima de Tia Lúcia é introduzido sem elementos sonoros que correspondam ao *flashback*. Durante toda a cena os sons da festa e das vozes das crianças que leem a carta em homenagem à tia permanecem em *voz off*. O que indica ser uma lembrança é o olhar distante de Tia Lúcia, a câmera em um primeiríssimo plano, fechado em seu rosto e o movimento panorâmico da câmera para a esquerda à um plano médio da cômoda, indicando que era para onde Tia Lúcia estava olhando.

O evento em destaque refere-se, sobretudo, ao uso da *voz off* no momento em que o sobrinho de tia Lúcia lê a carta em homenagem ao aniversário da mulher. Diante de toda a família reunida, o texto dirigido à septuagenária tem o propósito de enaltecer as qualidades e as conquistas profissionais da mulher. No entanto, embora retribua com sorrisos, a mente de Tia Lúcia a leva para outras situações marcantes de sua vida: os momentos íntimos com seu antigo amante.

É por meio da *voz off* que o sentido contrastante vem à tona. Diante da limitação derivada da relação síncrona entre som/imagem, a expansão da lateralidade da narrativa acaba por aproveitar-se da natureza e dinâmica móvel da sonoridade para expandir o quadro em “lateralidade” (DOANE, 1991, pg. 462).

Visualmente, tem-se a justaposição de dois momentos distintos que sem a sonoridade não emitem qualquer relação direta. O tempo presente é primeiramente estabelecido imageticamente no momento em que as crianças lêem a carta em homenagem à tia Lúcia, para depois ser mantido apenas sonoramente por meio da *voz off*. Enquanto no campo imagético o espectador é levado ao passado, no campo da memória de tia Lúcia, é a voz de Martin que faz o evento permanecer ainda no presente, fazendo compreender que o que se vê não faz é compartilhado diegeticamente por todos os personagens, mas somente na subjetividade da aniversariante.

Por conseguinte, verifica-se que o roteiro constitui a narrativa amparando-se na propriedade da *voz off*. É possível imaginar que de modo simplificado poderia optar o roteirista apenas em afirmar que “tia Lúcia lembra, enquanto o sobrinho lê uma carta em homenagem ao seu aniversário”. Todavia, em se tratando da linguagem cinematográfica, verifica-se o interesse para que a escrita fosse desenvolvida a partir de códigos e signos decorrentes daquela.

Em contrapartida, em outros eventos da narrativa, optou-se por não assumir a nível de detalhes o modo como estão descritos os usos mais técnicos dos instrumentos narrativos, sejam eles sonoros, sejam eles operantes no campo visual, a exemplo da inscrição do movimento panorâmico da câmera. Ainda assim, não necessariamente esvazia-se o roteiro da constituição sonora, pois como se pretende verificar abaixo, é possível compreender a dinâmica do som, por meio do entendimento da espacialização, atmosfera e emoção das personagens.

Quadro 06: Trecho da Cena 43 de *Aquarius*

Trecho do Roteiro
43. INT. CARRO — NOITE
Clara e Alexandre, dentro do carro dele, um 4×4 SUV. Motor ligado.
ALEXANDRE Onde é que você mora?
CLARA Av. Boa Viagem, perto do Pina.
ALEXANDRE Posso lhe dar um beijo?
CLARA Pode.

Alexandre desliga o motor e beija Clara. Ele, no motorista, ela, no passageiro. Ele solta seu cinto de segurança e o dela. Passa a mão nas coxas dela, os beijos se intensificam, também no pescoço dela. Ele sobe a mão para os seios, **Clara assume ligeira posição de defesa e Alexandre para, respirando na boca dela.**

ALEXANDRE Estou exagerando?

CLARA Não.

Alexandre volta a beijar Clara e lentamente sobe as mãos por baixo da blusa dela. **Clara para.**

CLARA Eu tive... uma cirurgia...

Alexandre para. Olha para Clara, depois desvia o olhar...

CLARA Algum problema com isso?

Alexandre para, olhando para Clara.

ALEXANDRE Cirurgia de mama...?

CLARA Sim, na direita.

ALEXANDRE Não... nenhum problema, não.

Alexandre dá um beijo carinhoso no rosto de Clara, pega na mão dela e dá-lhe um beijo.

Vira-se para o volante e liga o carro.

ALEXANDRE Eu não quero falar nada. Você é ótima, mas eu preciso te deixar em casa.

CLARA Eu posso pegar um táxi.

ALEXANDRE Não, eu te levo em casa.

Vira a chave na ignição.

Descrição da Cena
Minutagem: 00:46:38 - 00:48:33 Clara e Alexandre estão dentro do carro, beijando-se e trocando carícias. Os sons dos beijos, farfalhar de roupa, atrito na poltrona do carro e respirações estão destacados em detrimento de outros elementos sonoros. A música ao fundo está “abafada”, pelo fato do ponto de escuta ser a partir do interior do veículo, que está com as janelas fechadas. O diálogo, diante do ambiente isolado que é a parte interna do carro, segue inteligível. Em dado momento, a música exterior para, ouvindo-se o burburinho das pessoas no clube de dança sem nitidez e baixo ao fundo. O silêncio entre as frases expressas pelos personagens prevalece.

Em seu manual, quando Robert McKee (2006, pg. 44-45), aborda acerca do espectro estrutural de uma história, afirma-se que não é um elemento específico que constroi uma história. Não é apenas o diálogo, a imagem ou uma ação específica, mas “eventos de estória” que criam mudanças significativas na vida da personagem. No contexto analisado, pode-se considerar a cena acima como um evento, na medida em que a personagem é levada de um acontecimento positivo a outro de cunho negativo, gerando uma mudança no curso da ação que revela um conflito ou dilema para Clara.

Nesse sentido, é majoritariamente através do diálogo que o conflito se revela. Da expectativa de uma noite com um homem que se sentiu atraída à frustração pela rejeição, a interação entre os personagens é mediada por um breve diálogo, mas eficiente na medida em que se comprehende o sentido da narrativa.

É possível verificar que o formato *master scene* permite a centralização do diálogo e, portanto, destaque das vozes dos personagens em detrimento dos demais elementos da escrita de um roteiro. Em consonância ao entendimento de que o cinema narrativo é antes de mais nada *verbocêntrico* (CHION, 2008), é comum que o som do filme igualmente privilegie a voz sobre outros sons como modo de garantir a inteligibilidade do que está sendo dito.

No entanto, importa observar que não recai apenas na palavra crua “o que está sendo dito” pela personagem, mas por meio de toda a composição que cerca a cena. Nos exemplos analisados em *Aquarius*, podemos observar uma Clara mais relutante em um momento mais íntimo com o homem que conheceu no clube de dança. O roteiro de Kléber optou por indicar que a personagem assumiu uma posição de “defesa” quando o homem tocou a região dos

seios de Clara. É descrito que ela para o movimento e por meio das reticências comprehende-se a hesitação e cuidado ao declarar “Eu tive...uma cirurgia”.

O ambiente sonoro em consonância com o significado do momento também contribui para a compreensão do comportamento e sentimento de Clara. Primeiramente, em obediência aos princípios sonoros da seletividade, hierarquia e legibilidade, em que se permite escutar apenas os elementos sonoros relevantes, prevalecendo a voz sobre os demais, de modo legível, visto que narrativamente a importância da cena recai sobre o diálogo.

Contudo, não remanesce o diálogo como algo puramente verbal. Conforme se verifica no Quadro 06, as falas dos personagens estão cercadas de elementos como gestos e reações de seus personagens. Seja através do olhar, seja através da pausa, conclui-se que as referências ditam em conjunto com as palavras sentidos que permeiam a cena.

Não é necessário que Alexandre verbalize a ausência de seu interesse em Clara após descobrir sobre sua cirurgia. O comportamento do personagem é deduzido pela forma como a narrativa conduz as pistas presentes em seus gestos e falas, sendo essa última composta tanto do seu aspecto linguístico, quanto na propriedade física da voz, através do timbre e intensidade com que o personagem responde Clara.

Capítulo 3: Análise de Amor, plástico e barulho

3.1 A música também compõe as personagens

Amor, plástico e barulho é a história de Shelly, personagem interpretada pela atriz Nash Laila, em busca do sonho de se tornar uma artista famosa de brega, em meio a um universo de percepções e relações descartáveis. E também é a história de Jaqueline, interpretada pela atriz Maeve Jinkings, uma cantora veterana e experiente que vive sua fase de decadência no meio musical.

O filme, escrito e dirigido por Renata Pinheiro, tendo como corroteirista e produtor Sérgio Oliveira traz à tona a conjuntura cultural do estilo como o contexto principal da narrativa. A obra que se apresenta como um drama romântico e musical, apesar de conferir um cosmos próprio, é constituída de variados aspectos do imaginário brega, refletido nas roupas, maquiagem, penteados e primordialmente na música.

A trilha musical produzida por Dj Dolores e Yuri Queiroga é estabelecida como elemento constante nas vidas dos personagens que fazem parte da banda “Amor com Veneno”, principalmente nas vidas da dançarina Shelly e da cantora Jaqueline. O ritmo, batida e letras das músicas possuem propriedade para identificar a conjuntura social e cultural do universo retratado.

Isso acontece em decorrência do possível reconhecimento dos elementos que constituem o gênero brega enquanto estética musical e cultural, consolidado em determinado tempo e espaço - nesse caso, a cidade do Recife em meados dos anos 2010. Essa reconhecibilidade poderia dialogar cautelosamente com a teoria das tópicas musicais aplicadas aos gêneros filmicos (OLIVEIRA, 2018).

Em que pese *Amor, plástico e barulho* tratar-se de um drama/musical, gênero filmico amplo em suas temáticas, quando comparado, por exemplo, à ficção científica ou ao *western*, em que elementos sonoros específicos identificam os gêneros, a abordagem própria do universo do brega aparece com uma autonomia que produz significados distinguíveis. Juliano Oliveira quando aborda o que chama de tópica musical volta-se ao gênero filmico, definindo aquela como conjunto de códigos e significados gerais convencionados pelos significantes específicos e presentes em determinadas categorias de filmes:

Talvez a maneira mais adequada de analisar a relação entre as tópicas e forma filmica seja à luz do gênero. Se correlacionarmos as tópicas aos elementos iconográficos ou à paradigmática filmica, obteremos um conjunto de tópicas que fazem parte do imaginário mítico de um gênero. As tópicas pastoral, nativo americano selvagem, chamada de trompete, música de *cowboy*, por exemplo, certamente são recorrentes em *westerns*. (OLIVEIRA, 2018, pg. 78).

A *correlação* musical, portanto, seria a identificação imediata de um significado musical já consolidado e facilmente reconhecível por um ouvinte por meio de rótulos. Em outras palavras, a *correlação* corresponde à ligação entre sons e um significado cultural - o que constitui uma tópica musical. (OLIVEIRA, 2018, pg. 46).

Vislumbra-se que assim como na década de 30 a pluralidade de ritmos presentes no Rio de Janeiro, com a imperatividade do samba no cotidiano da população refletiu-se nas telas do cinema do país (COSTA, 2006, pg. 129), e nos anos 1960 e 1970 a música popular nacional no cinema funcionou como instrumento para ter a cultura do povo brasileiro impressa na tela (COSTA, 2006, pg. 187), o brega como realidade cultural no Norte e Nordeste do país reflete significados reconhecíveis no cinema principalmente com aqueles que convivem o contexto sociocultural no qual a estética é fortalecida.

Por mais que durante anos, ao brega foi relegado o título de “cafona” como algo qualitativamente inferior, tomando propriamente o status de música popular apenas na década de 1980 (ARAÚJO, 2003), no decorrer do tempo, o estilo musical consolidou-se no imaginário brasileiro, na medida em que também derivou gêneros como o brega *funk* e o *tecnobrega* produzido principalmente em Belém, no Pará, e difundidos por programas musicais vespertinos em emissoras locais em todo Norte e Nordeste do Brasil (FARIAS, CHAVES, 2015). Assim, uma vez tendo se estabelecido como gênero musical, através de aspectos próprios não apenas de ritmo, melodia, mas também por meio de uma estética própria e recognoscível, a música pode indicar e ligar-se a significados a serem percebidos pela audiência. Elementos como gestos sensuais ou românticos sob temas relacionados à dilemas e conflitos amorosos podem ser presumidos como parte da temática brega.

Com efeito, a partir da análise dos trechos do roteiro e das cenas do filme, foi possível identificar como a existência da música relaciona-se não apenas com o espaço em que se passa a ação, mas também com os comportamentos e emoções das personagens. Para alcançar tal entendimento, elaborou-se quadros, em que pôde ser examinado 1. a cena escrita; 2. o minuto em que a cena ocorre, e como o som pode ser percebido a partir da construção das ações e suas personagens, como se pode verificar a partir do Quadro 07 abaixo.

Quadro 07: Trecho da cena 7 de *Amor, plástico e barulho*

Trecho do Roteiro
7-PAGANDO O FAVOR E PEDINDO OUTRO(COMPAÑHIA DO AMOR, QUARTO DE SHELLY - INT.NOITE)

(...)

SHELLY:

Coloca no teu cd Dj Rodrigo Perigo, vai ficar massa!

RODRIGO (IRRITADO):

Porra Shelly, depois a gente vê isso!

Silêncio entre eles. Shelly percebe que Rodrigo ficou irritado, sorri para ele, **coloca um cd no cd-player e se encosta na parede em pose sensual. A música inicia com uma introdução instrumental.** Rodrigo se aproxima dela. A letra da música inicia, Shelly dubla os versos da canção. **Juntos executam uma coreografia que simula ato sexual. O ritmo dos corpos sincronizam na cadência da música.**

(...)

SHELLY(AUTORITÁRIA):

Tu vai colocar minha música na rua? Vai, né?!

RODRIGO (COM TESÃO):

Vamos devagarzinho...

Rodrigo revira os olhos.

CANTOR(MÚSICA):

Ah, meu amor/ Como te amo/

Venha aqui, deite do meu lado /E deixe

eu sentir/ seu corpo junto ao meu/ (gemidos)/

Você está tão linda e sensual/ Tire essa roupa/

Quero tocar a sua pele/ E fazer amor a noite inteira/ (gemidos)

Rodrigo tira a camisa e afrouxa o cinto da calça.

CANTORA (MÚSICA):

As estrelas são testemunhas do
nosso prazer/ Venha, me abrace/
Eu tenho uma flor para lhe dar/

CANTOR E CANTORA (MÚSICA)

Eu quero assim/ Você em mim/ Uma
rainha-abelha/ em seu jardim/
Sugando a flor/ Pra fazer mel/ E
te levar comigo/ Para o meu céu

O sussurrar de Shelly sobreponem a gravação original.

Rodrigo se encosta na parede, levanta a camisa, Shelly beija seu peito e barriga e desce pelo seu corpo. A barriga de Rodrigo se contrai, ele geme de prazer.

8- APRESENTANDO ALLAN (BAR DANÇANTE, PALCO - INT.NOITE)

Uma nuca feminina, de Jaqueline, esconde a pélvis de um homem. Ela se levanta, **estamos em um pequeno palco de um bar barato localizado no centro de Recife. Jaqueline e um cantor jovem que se apresentam para um público de happy hour cantando a música da sequência anterior.**

Descrição da Cena

Minuto 00:05:19 - 00:08:01

Inicialmente com um plano fechado, em que pode-se ver apenas as regiões pélvicas do homem (Rodrigo) e da mulher (Shelly), ouve-se o diálogo entre o casal, que vocalizam as palavras entre suspiros e gemidos. Sem cortes, a ação segue com o movimento dos personagens no mesmo quadro. Shelly levanta-se da cama, liga o rádio, e a música no espaço diegético passa a ser ouvida. Shelly canta “por cima” da música, mas pela diferença de textura e reverberação, diferencia-se a voz dela, da voz da cantora que é emitida pelo

rádio. Há uma mudança de plano, dessa vez mais fechado que o anterior (*close-up*), em que Shelly beija e lambe o ventre de Rodrigo. Os gemidos vindos da performance da música e os de Shelly, no entanto, podem ser confundidos em alguns momentos.

Na transição de uma cena para outra, a amplitude da música gradativamente se eleva, e pode-se cada vez mais ouvir com nitidez a voz da cantora, que se apresenta em um bar, junto com outro cantor. Trata-se de Jaqueline e Allan.

Um dos elementos que mais chama atenção na sequência escrita é o uso da música como fio condutor dos atos e emoções dos personagens, bem como no estabelecimento de relações entre esses, seja quando estão em um mesmo plano, seja quando apresentam-se em cenas distintas. Nesse caso, a música transita dentro da diegese de um espaço a outro, estabelecendo duas de suas funções: primeiro ao determinar continuidade, e segundo para garantir profundidade no campo sonoro (GORBMAN, 1987, pg 23), isto é, de acordo com a fonte sonora (rádio no quarto de Shelly e microfone de Jaqueline) e o local em que o som ecoa, a música soa com a amplitude e reverberação consonante com cada espaço.

Debruçando-se sobre o roteiro, especificamente sobre os trechos em que Shelly “coloca um cd no cd-player”; e na cena seguinte em que “estamos em um pequeno palco de um bar barato localizado no centro de Recife. Jaqueline e um cantor jovem que se apresentam para um público de happy hour cantando a música da sequência anterior”, verifica-se que o roteiro indica tanto os contextos espaciais onde ocorrem as ações, quanto a continuidade da música de uma cena a outra. Sem apontamentos técnicos que pudessem interferir as decisões artísticas do *designer* de som e equipe técnica, o roteiro, enquanto escrita invisível, contribui para o fluxo das ações por meio de elementos úteis para o profissional do som.

Em se tratando do gênero musical brega, esse exerce uma função narrativa dentro da diegese, na medida em que direciona o espectador a imergir no contexto vivido pelos personagens, apontando para os eventos e emoções que percorrem a cena. A trilha musical utilizada na cena diegeticamente já conta aos espectadores informações sobre aquele mundo, confirmadas posteriormente pelas atitudes e vivências das personagens, a exemplo da sensualidade praticada por Shelly, os conflitos amorosos, dentre outros.

Dessa forma, mesmo o que não é dito verbalmente ou apresentado visualmente, pode ser amparado pelo recurso musical, o que Bordwell e Thompson (2013, pg. 146) chamam de evento inferido pelo público como parte da história. Nesse caso, verifica-se que a música no

início da sequência estabelece o ritmo dos movimentos dos corpos dos personagens, e refletem a atmosfera sensual que a situação representa.

Em dado momento, no roteiro é dito que “o sussurrar de Shelly sobreponem a gravação original.” Tal informação parece ser incluída diante do fato de que na cena seguinte estabelece-se uma relação com a personagem Jaqueline: “Jaqueline e um cantor jovem que se apresenta para um público de happy hour cantando a música da sequência anterior.” A passagem da mesma música de uma cena a outra, dessa forma, constroi uma relação direta entre as personagens, aspecto fulcral no desenrolar da história que segue adiante.

De outro modo, como se pode perceber a partir do trecho analisado por meio do Quadro 08, a música pode também passar de um contexto diegético para o metadiegético, como forma de estabelecer o estado psíquico da personagem.

Quadro 08: Trecho da Cena 25 de *Amor, plástico e barulho*

Trecho do Roteiro
A TRANSFORMAÇÃO DA MONGA (CASA DE SHOW BATE PAPO, SALÃO - INT.NOITE)
Os integrantes da banda Amor com Veneno segurando bolsas e instrumentos, saem da lateral do palco através de uma pequena escada.
O salão é iluminado por fachos de luzes coloridas e luzes estroboscópicas.
O rosto de Shelly em sua caminhada (close), sob o efeito vibrante de luzes e sombras, parece mudar constantemente suas formas em estranhas expressões faciais. Enquanto se desloca, atravessa diversos planos sonoros até chegar a área interna da sala Vip.
Descrição da Cena
Minutagem: 00:28:57 - 00:30:23
A banda Amor com Veneno apresenta-se no palco com Jaqueline liderando nos vocais juntamente com Zinho. A música soa como se estivesse ao vivo. Ruídos e chiados de respiração por vezes escapam através do microfone. Como se trata de um espaço do tipo

galpão, a reverberação do som traz um pouco de eco. Shelly que dança ao lado, em dado momento aproxima-se do centro do palco e dança sensualmente. Zinho oferece o microfone para ela, e juntamente com Jaqueline, ela canta. O timbre e frequência da voz de Shelly sobressai em detrimento da voz de Jaqueline. Por meio de transição do plano que termina com Jaqueline em um *contra plongé*, cantando, através da dissolução, o rosto de Shelly, em *close up* aparece. Seu olhar está voltado para a quarta parede. Uma luz branca movimenta sobre o rosto da personagem, causando um efeito de luz e sombra, que atravessa em um vai e vai a face de Shelly, enquanto um som de sirene, mesclado com a melodia de uma canção de tecnobrega acompanha a cena. O som da sirene primeiro aumenta gradativamente, ao mesmo tempo em que o tecnobrega surge no plano sonoro, para logo depois reverberar de modo abafado e ressurgir na frequência e intensidade correspondente da música ambiente.

Da análise realizada, é notável o destaque dado pelo processo de escrita à indicação da existência de planos sonoros diversos em sincronia com a imagem. Contudo, apenas esta informação não conduz ao nível de detalhes o que se reflete em tela, resultando no entendimento de que o sentido alcançado pelo som pode ter sido constituído por outros fatores e circunstâncias que não se apresentaram claramente no roteiro.

Por “diversos planos sonoros”, o que se imprime em tela pode ser analisado como um mecanismo criativo de passagem de sons entre o campo metadiegético e diegético. Como descrito no Quadro 08, o plano sobre Shelly composto por um *close up* e iluminação de efeitos estroboscópicos e luz e sombra é imiscuído por camadas sonoras que intercalam sons de sirene com a melodia de um canção tecnobrega e demais efeitos sonoros graves.

A confusão de sons, somada ao enquadramento apontam para um campo subjetivo da personagem que implica no funcionamento desses “planos sonoros” apenas para ela, não sendo compartilhado por outros personagens, e, portanto, fora da diegese, sendo assim, metadiegéticos, com fulcro na classificação de Gorbman (BARBOSA, 2000).

A percepção é ratificada, sobretudo, quando em sequência, o plano mais aberto apresenta a personagem Shelly no salão, enquanto a música que soava em mescla com outros efeitos agora constitui a diegese do local, ao reverberar em consonância e referência ao espaço da casa de show.

Outrossim, percebe ainda outra forma de se estabelecer o estado emotivo da personagem através de uma sonoridade que intersecciona a música e a voz, através do canto, como se pode verificar a partir da análise do Quadro 09.

Quadro 09: Trecho da Cena 33 de *Amor, plástico e barulho*

Trecho do Roteiro

33 PASSANDO O SOM (CLUBE DE INTERIOR, INT.DIA)

No palco de um clube de interior os integrantes da banda Amor com Veneno passam o som.

Os dançarinos, Shelly, Nem e Patricia iniciam no palco um ensaio da coreografia.

Jaqueline mostra autoridade perante o grupo.

JAQUELINE: Não quero esse ensaio aqui agora não, está me atrapalhando. Vão lá pra baixo, bem longe!

Os dançarinos vão ensaiar no centro do salão do clube vazio.

Jaqueline e Zinho testam os microfones com som e trechos de canções.

Jaqueline canta a capela com uma grande voz, deixando todos encantados com sua capacidade vocal.

Descrição da Cena

Minutagem: 00:43:11 - 00:46:00

A atmosfera é de descontração entre os dançarinos e o cantor Zinho que riem, enquanto cantam e dançam a música que o cantor Allan, ex companheiro de Jaqueline, fez inspirado em Shelly. O enquadramento está em primeiro plano, mantendo Shelly no centro do quadro, enquanto os demais aparecem atrás da jovem ou nas extremidades do quadro. Em dado momento Jaqueline se aproxima, o enquadramento, dessa vez, passa a centralizá-la. Com uma voz empostada, pede com autoridade que todos saiam da área de palco, para que ela possa ensaiar. Sua voz no momento do diálogo está um pouco trêmula.

Após todos deixarem Jaqueline sozinha para seu ensaio, ela canta a capella, em um ritmo mais lento e dramático, a canção “chupa que é de uva”, conhecida por ser um forró agitado. Alternando entre um plano geral de toda a área do clube e um primeiro plano de Jaqueline cantando, este último torna-se mais duradouro na medida em que Jaqueline emociona-se durante a canção. Lágrimas caem do seu rosto, sua voz fica mais rouca e trêmula. O ambiente é preenchido pelo silêncio, tendo em destaque apenas a performance da cantora. A reverberação do microfone correspondente ao espaço vazio do clube e as respirações de Jaqueline fazem parte do plano sonoro neste momento.

Primeiramente importa destacar que o trecho da cena acima para além de sua importância para a análise sonora proposta, baseia-se também no fato de que foi a partir da ideia deste plano que surgiu o pensamento acerca da criação do filme nas palavras do co-roteirista e produtor Sérgio Oliveira (JOAQUIM, 2024, pg. 57). Dessa forma, verifica-se que a performance da personagem neste momento pode caracterizar-se como um dos eventos principais da narrativa, de onde decorrem outros eventos no fluxo da história.

O roteiro aponta, sobretudo, para dois elementos importantes não apenas sobre o comportamento da personagem e os sentimentos que a cercam, mas sobre a voz de Jaqueline como instrumento para que isso seja percebido. O destaque no fato de que a personagem se dirige com “autoridade perante o grupo”, bem como seu canto “com uma grande voz” que deixa “todos encantados com sua capacidade vocal”, conduz a um indicativo de performance que pode ser aproveitado pelo trabalho de som para alcançar o sentido e propósito da cena para a história.

É factível inferir que ao pensar sobre o plano como ponto de partida para a criação do filme, os roteiristas não pensaram apenas como seria constituída a imagem visualmente, mas no todo, incluindo a sonoridade e a performance vocal da personagem. É na voz que o cinema se apoia para o reconhecimento e identificação da audiência com a personagem (FLÓRES, 2013, pg. 121), de modo que a maneira como soa impõe características voltadas ao estado dessa.

A compreensão do que o outro diz se dá, além de gestos e das palavras emitidas, sendo feita também por meio do timbre e da intensidade da voz. É possível identificar nas modulações da voz “o que está por trás” do que foi dito (FLÓRES, 2013, pg. 122). Tanto é que no trecho ora analisado, o roteiro não se abstém de descrever o estado da personagem ao

trazer à tona a autoridade com que se expressa, enfatizando ainda mais, por meio do diálogo a exclamação ao final da frase.

Igualmente, Débora Opolski, citando Walter Ong, afirma que mesmo que o leitor se depare com a palavra escrita, ele não se limita a ela, pois a sonoridade também está na escrita, pois quem lê remete ao som emanado, com base em questões anteriores de âmbito histórico, físico e biológico que influenciam na imaginação e interpretação do leitor:

Walter Ong (2002) afirma que nenhum leitor, ao se deparar com a representação visual da palavra, ou seja, com a palavra escrita, fica restrito a esta; ao contrário, relaciona-se com o som produzido, indicando mais uma vez a força da sonoridade na sua constituição. Por causa de questões históricas, físicas e biológicas, a palavra escrita remete o leitor ao som resultante da emanação dela. Por outro lado, a interação dialógica face a face trata de um encontro não apenas com a fala, mas com o corpo, o rosto e os gestos do falante. (OPOLSKI, 2021, pg. 39).

Na cena correspondente ao trecho, como pontuado no Quadro 09, Jaqueline ao cantar não mostra apenas sua capacidade vocal, como também a emoção que embala seu canto e expressa seu estado emocional interior. Isso é alcançado por meio do plano fechado em seu rosto, bem como pela atuação de Maeve Jinkings, e pelo plano sonoro. Como analisado, há silêncio, permitindo-se apenas uma ambigüidade neutra, sendo destacada a reverberação do microfone em um clube majoritariamente vazio, além da respiração e, principalmente, a voz da cantora.

Nesse contexto, a constituição do campo sonoro exemplifica bem o princípio da hierarquia do som, bem como o uso em consonância com o propósito e atmosfera criada na cena. O plano fechado no rosto de Jaqueline, não havendo espaço para outros elementos visuais, pressupõe segundo as noções da linguagem cinematográfica a aproximação do espectador em relação àquela.

Essa intenção é corroborada, sobretudo, por se tratar de momento em que as emoções de Jaqueline são expostas explicitamente. O destaque na voz da personagem em amplitude e intensidade em detrimento dos demais elementos sonoros, permite que aspectos físicos da voz como a textura, identificada pelo timbre enfatizem os sentimentos expressos e sincronos aos gestos e lágrimas que são percebidos imageticamente.

3.2 Shelly, Jaqueline e os sons da cidade

A história de *Amor, plástico e barulho* tem como ponto central e norte a música, estabelecida desde as primeiras linhas do roteiro, mas não sendo esse elemento da banda sonora o único em destaque no processo de escrita. Embora, como tantas outras, a obra não

reflita fiel e minuciosamente o que foi escrito pelos roteiristas, pode-se observar diversos trechos que apontam para a concepção sonora indicada pela narrativa que foi moldada inicialmente pelo roteiro.

Na cena a seguir, tem-se a apresentação da localização do universo em que vivem os personagens através da descrição das ruas de um bairro popular em zona urbana que passam por mudanças estruturais. Essa apresentação ocorre por meio de indicações de elementos visuais destacados no roteiro. Nesse sentido, nota-se uma atenção da escrita em detalhar os espaços, bem como as ações que se desenrolam, através de adjetivos relacionados ao campo visual ao descrever cores, aspectos de vestimenta e noções espaciais do ambiente.

Por outro lado, não se verifica o uso de palavras atreladas à descrição do campo sonoro, como forma de expor e detalhar como soam aquelas ruas e o que há em torno delas. Parece, a partir da análise realizada, que a constituição dos aspectos de som, neste caso, apenas ocorre a partir dos significantes apresentados no roteiro. De acordo com as convenções apreendidas pelo senso comum, isto é, a noção já convencionada sobre como soam as rodas de uma bicicleta, o barulho de um trator, bem como o som de entulhos e de paredes e telhados desabando, não há descrição de como tais compõem sonoramente o espaço filmico, limitando-se à dedução fiel a partir da composição imagética.

Quadro 10: Trecho da Cena 6 de *Amor, plástico e barulho*

Trecho do Roteiro
6 - A BICICLETA E O TRATOR (RUAS DE BAIRRO POPULAR / DEMOLIÇÕES - EXT.DIA)
<p>Através de uma roda de BICICLETA em movimento, observamos as ruas de um bairro popular, tipicamente brasileiro que ainda conserva uma atmosfera de cidade rural. As casas possuem fachadas coloridas, lojinhas de comércio e pequenas quitandas de frutas e verduras. Há pouco espaço entre as casas.</p> <p>Um SENHOR de vestes humildes conduz a bicicleta. Ele passa em frente a um TRATOR do tipo escavadeira que avança sobre a calçada de uma pequena casa.</p>

Paredes e telhados da pequena casa desabam com a força do trator que avança com firmeza. Ele para e recua cuidadosamente se preparando para o próximo golpe.

Uma grande quantidade de entulhos nos terrenos vizinhos demonstra uma eminente transformação na paisagem urbana da localidade.

Shelly passa apressadamente com uma sacola de plástico de supermercado.

Descrição da Cena

Minutagem: 00:05:07 - 00:05:18

Shelly está andando pelo bairro com uma sacola plástica na mão. É um plano geral em que o movimento da câmera, aos poucos, revela um prédio alto em construção. Durante toda a cena é possível ouvir uma densidade de sons em frequências e intensidade distintas: sons de marteladas, o bipe e o ronco de trator, sons de escavadeira, de serra-circular, além da operação de um bate-estaca

Após produzida, como se pode observar com base na análise, a cena, contudo, não acontece da mesma maneira da forma descrita pelo roteiro. A partir do filme, observa-se que em relação à duração parece ter sido reduzida, da mesma forma que visualmente não se tem grande parte dos elementos relacionados à construção e demolição de paredes e telhados do mesmo modo como foram inseridos no roteiro. No entanto, é interessante observar que por meio dos efeitos sonoros como marteladas, o bipe e o ronco de trator do tipo escavadeira, bem como o uso de serra-circular e operação de um bate-estaca, a paisagem sonora no filme é composta para traduzir a intenção inicial da cena escrita.

Se em um primeiro momento, a descrição de todo o ambiente e ação no roteiro é incorporado por elementos visuais, estes quando ausentes no filme, ainda reproduzem o contexto buscado através da banda sonora. Em quadro, vê-se apenas um prédio ainda em construção, mas sem os instrumentos destacados na escrita, sem a movimentação de trabalhadores operando no local, de modo que a diegese se estende, neste caso, por meio dos sons em *offscreen*.

Nesse sentido, pode-se depreender que se coube ao som conduzir a sequência na obra, não haveria empecilhos para que os elementos sonoros fossem construídos desde o roteiro em

conjunto com os elementos visuais descritos. A característica dinâmica e naturalmente móvel do som possibilita que acrescente valor à imagem, estabelecendo uma relação recíproca e simultânea entre ambos, a qual produz efeito que só poderia existir a partir da combinação entre os dois (CHION, 2008, pg. 69).

Os elementos visuais da cena sem o sonoro poderiam significar, por exemplo, um prédio abandonado, prevalecendo o silêncio. Ou ainda, se ao fechar os olhos, apenas permitindo a escuta, poderia o espectador imaginar visualmente um ambiente com o frenesi típico de construções urbanas. Na cena, analisa-se que as fontes diretas dos sons estão fora de quadro, de forma que a relação da câmera com o campo visível se torna essencial para que aqueles exerçam sua função sobre a narrativa (JOST, GAUDREAU, pg. 115, 2019), sobretudo porque é a câmera o recurso primordial que conduz o olhar sobre a ação. Pode-se supor assim, que se deve à articulação entre o visível e o sonoro a compreensão não apenas espacial, mas representativa e narrativa do que ocorre em cena.

Nota-se que o roteiro está repleto de referências ao que acontece ao redor do bairro em que vivem os personagens. O local passa por mudanças estruturais, obras por toda a parte, sendo mencionados algumas vezes na escrita, sons de construção, a existência de operários e seus objetos de trabalhos, além de novos edifícios altos e imponentes numa ideia de que está havendo uma modernização da localidade.

Figura 4: *Still de Amor, plástico e barulho.*



Fonte: <https://www.filmeb.com.br/calendario-de-estreias/amor-plastico-e-barulho>

Nesse aspecto, por mais que as cenas não tenham sido impressas na tela de modo idêntico ao que está escrito, tendo sido algumas sequências retiradas do filme, esse ainda é composto por elementos sonoros fora do campo que expandem e materializam o que acontece ao redor. Nesse caso, acaba o trabalho sonoro tornando-se um artifício interessante para refletir a temática da mudança da paisagem urbana sobre o sentimento de descarte imposto às personagens femininas Shelly e Jaqueline no universo do *show business* do brega.

De modo gradativo, a cidade vai sendo transformada. As regiões periféricas apresentadas no filme, vão sendo tomadas aos poucos por edifícios enormes introduzidos vagarosamente durante sequências em que, na maioria das vezes, não é o foco principal da ação. Os sons e barulhos de construção podem ser percebidos de modo constante, mas majoritariamente fora do campo, o que facilita a sensação de naturalização do que vem acontecendo na paisagem urbana.

Ao mesmo tempo, Jaqueline que já foi uma cantora reconhecida, vai perdendo seu espaço e o seu sonho aos poucos, ao perceber ser trocada por novos cantores, como o jovem Allan, a quem ela própria ajudou no ramo. Em paralelo, há Shelly, que ainda nutre o sonho e a esperança de se tornar uma artista famosa no meio musical do brega, mas enfrenta obstáculos semelhantes aos de Jaqueline no que diz respeito às questões de gênero que atravessam ambas.

Nesse contexto, a partir da análise do trecho demonstrado no Quadro 11, foi possível identificar como essas questões permeiam a narrativa através dos elementos sonoros.

Quadro 11: Trecho da Cena 8 de *Amor, plástico e barulho*

Trecho do Roteiro
<p>8-APRESENTANDO ALLAN (BAR DANÇANTE, PALCO - INT.NOITE)</p> <p>(...)</p> <p>ALLAN:</p> <p>Muito obrigado a Jaqueline Carvalho esta grande cantora da banda Amor com Veneno cantando hoje especialmente comigo! Essa cantora já de tanta estrada, de tantos sucessos, que me dá a honra de estar ao seu lado.</p>

Amadeo e Rubinho da mesa aplaudem o final do show.

Allan e jaqueline caminham em direção a mesa de Amadeo.

Uma música mecânica começa a tocar no ambiente, um espaço decorado com muitas fitas de papel coloridas e metálicas misturadas a cartazes de bebidas e energéticos. Casais dançam sensualmente.

Jaqueleine apresenta Allan a Amadeo e logo chama o GARÇOM com um gesto.

ALLAN:

Meu querido, eu sabia que nossos caminhos iam se cruzar.

Amadeo sorri, eles se abraçam.

ALLAN (ABRAÇANDO AMADEO):

Muito obrigado por ter vindo Seu Amadeo!

AMADEO:

Eu já tinha escutado seu nome por ai.

JAQUELINE:

Não disse que ele vinha?(para Allan) A gente forma uma dupla massa, né não Amadeo?

Allan cumprimenta Rubinho.

ALLAN: E ai, tudo bom?

RUBINHO (PARA ALLAN): Tudo bom?

ALLAN: Muito prazer.

RUBINHO: Encantado.

AMADEO: Rubinho,tá na hora dos cds, vai!

RUBINHO: Com licença...

AMADEO(PARA ALLAN): Não precisa me chamar de Seu apesar de eu ser agora o "seu" produtor e você "meu"...artista. Jaqueline, você poderia sair também?

JAQUELINE (CHATEADA): Claro, eu te chamei aqui pra você conhecer ele...

Jaqueline sai para o balcão do bar.

Jaqueline pede uma bebida para o BARMAN; observa Allan e Amadeo conversar sem no entanto escutar o que falam devido ao barulho produzido pelos frequentadores do bar.

Jaqueline esboça uma falsa alegria que oscila entre irritação e tristeza. Ela dança e senta-se novamente no banco alto do bar.

Descrição da Cena

Minutagem: 00:08:03 - 00:09:18

Em um plano conjunto, Allan, Jaqueline, Rubinho e Amadeo conversam após a apresentação musical dos dois primeiros. Uma música preenche o ambiente, juntamente com sons de talheres e vozes de pessoas que estão no bar bebendo e comendo.

Enquanto os homens estão sentados, Jaqueline está em pé. Observa-se que no momento do diálogo, ao pedir que Jaqueline se retire, a voz de Amadeo e da mulher aparecem soando com maior nitidez, enquanto as breves palavras trocadas por Allan e Rubinho, embora no mesmo espaço compartilhado com os demais, mistura-se com o ambiente.

Na sequência, após a apresentação de Jaqueline e Allan ser seguidas de aplausos, o roteiro trata de indicar que uma “música mecânica” começa a tocar no ambiente. Por “música mecânica” depreende-se que se refere à música que é emitida a partir de algum instrumento

mecânico, a exemplo de uma caixa de som, sem a necessidade de um músico para tocá-la. De fato, uma canção passa a soar, mas ela apenas funciona como parte da ambiência.

É curioso que esse tipo de característica apareça especificamente nesta cena e não volta a se repetir. Em grande parte da narrativa, Jaqueline apresenta-se ao vivo em seus *shows*, com exceção de um momento em que após ter se dedicado intensamente aos ensaios, descobre que a apresentação será feita por meio de *playback*, o que a contraria bastante. Compreende-se, portanto, que para Jaqueline, a importância da demonstração de seu talento está relacionada à sua potência vocal capaz de ser realizada ao vivo.

Como se observa a partir da leitura tanto do roteiro, quanto da descrição da cena impressa em tela, o diálogo entre Amadeo, Allan, Jaqueline e Rubinho é composto por um atravessamento de gênero nítido no momento em que a cantora veterana é excluída da conversa masculina sobre negócios. A atenção do empresário é toda voltada para o jovem cantor, que mais tarde é apresentado cantando suas canções por meio de *playback*, de maneira oposta ao que realiza Jaqueline.

Sobre o tema, Fernanda Ribeiro Aquino (2021), em sua dissertação, observa como contexto principal da obra as questões envoltas sobre gênero, classe e raça que permeiam todo o filme, inclusive, desde seu título. O elemento “plástico” associado ao descartável - analogia em determinado momento feita pela personagem Jaqueline - revela a efemeridade do universo em que vive e as consequências sofridas pelas personagens femininas que apesar dos seus esforços e a comprovação de suas capacidades são deixadas para trás ou substituídas por homens que nem seja, talvez, tão talentosos quanto elas.

O Quadro 12, por fim, contém mais um trecho voltado para análise que permite múltiplas reflexões acerca de usos do som e intersecções com a construção da escrita. Optou-se por manter a cena por completo, para não haver prejuízo no que diz respeito ao contexto da sequência que ora se expõe, bem como por reunir, a título exemplificativo, padrões e repetições verificados na obra como um todo no que diz respeito às representações de elementos à volta das personagens, isto é, que não implicam diretamente em suas ações, mas compreendem um aspecto simbólico e representativo do cenário local.

Quadro 12: Trecho da cena 9 de *Amor, plástico e barulho*

Trecho do Roteiro

9 - UM BEIJO CONGELADO (LAN HOUSE - INT.DIA)

Vemos na tela do computador uma foto em pause de Shelly soltando um beijo para a câmera.

Um vídeo em power point se inicia a partir da foto com o título "Shelly, a estrela que mais brilha". Outras fotos se sucedem sempre com frases melosas que surgem depois de alguns segundos em fusão sobre a imagem.

Ouvimos uma música Brega instrumental eletrônica; uma composição de órgão e baixo que acompanha as imagens.

VÍDEO EM POWER POINT:

IMAGEM 01 - FOTO DO ROSTO EM CLOSE DE SHELLY.

LETTERING 01 : "SHELLY, A ESTRELA QUE MAIS BRILHA".

IMAGEM 02 - SHELLY E DJ RODRIGO PERIGO DE ROSTO COLADO.

LETTERING 02 : VC ME ENSINOU O AMOR...

IMAGEM 03 - SHELLY EM FRENTE A UMA VAN COM O CARTAZ "BANDA AMOR COM VENENO".

LETTERING 03 : EU TE ENSINEI A FAZER AMOR...

IMAGEM 04 - DJ RODRIGO PERIGO DISCOTECANDO NUMA MESA DE DJ.

Neste momento vemos a mão de Shelly que assiste ao vídeo se colocar em frente a tela. Ela mexe no plugue do fone de ouvido e aumenta o som nos botões do próprio monitor; sua mão sai de quadro.

LETTERING 04 : VOCÊ QUERIA UM AFAGO, ONDE NÃO SÓ O CORPO ESTARIA COLADO...

IMAGEM 05 - SHELLY DEITADA EM UM SOFÁ.

LETTERING 05: ...MAS A ALMA TAMBÉM.

IMAGEM 06 - PAISAGEM DE PRAIA CARIBENHA (FOTOGRAFIA DE CATÁLOGO).

LETTERING 06 : RECÉM CHEGADA NA CIDADE DO RECIFE E VINDA DO LITORAL SUL DE PERNAMBUCO...

IMAGEM 07 - FOTO-MONTAGEM DO SOL BRILHANTE COM O ROSTO SHELLY.

LETTERING 07: VOCÊ NASCEU PARA BRILHAR!

IMAGEM 08 - FOTO-MONTAGEM DE SHELLY SOBRE UMA IMAGEM COMPOSTA DE MONUMENTOS MUNDIAIS COMO TORRE EIFEL, ESTÁTUA DO PADRE CÍCERO, TORRE DE PIZA, ESTÁTUA DA LIBERDADE E A PIRÂMIDE DO EGITO.

LETTERING 08 : E CONQUISTAR O MUNDO!

IMAGEM 09 - PÔR DO SOL COM ANDORINHAS VOANDO.

LETTERING 09 : ANTES MESMO DO ALVORECER...

IMAGEM 10 - SHELLY CANTANDO COM UM MICROFONE E UMA TV DE KARAOKÊ.

LETTERING 10 : ...E DO BRILHO DA LUA DAR LUGAR A LUZ DO SOL...

IMAGEM 11 - FOTO-MONTAGEM DE UMA ESTRELA BRILHANTE COM O ROSTO DE SHELLY.

LETTERING 11 : VC SE TORNA CADA VEZ MAIS UMA ESTRELA...

IMAGEM 12 - FUNDO EM DEGRADÊ.

LETTERING 12 : DJ RODRIGO

PERIGO,WWW.DJRODRIGOPERIGO.ZIP.NET

VOZ OFF (SINTÉTICA E DISTORCIDA):WWW PONTO, DJ RODRIGO PERIGO, PONTO ZIP, PONTO NET.

O fone de ouvido é colocado sobre a bancada. Imediatamente ouve-se um barulho ensurdecedor de metralhadoras de um jogo de guerra misturado a balburdia de um grupo de CRIANÇAS que jogam GAMES no computador ao lado

Shelly se levanta e abraça Rubinho que está ao seu lado.

O espaço muito pequeno (uma espécie de Lan House e lanchonete, de paredes verdes com quadros de pintura kitsch e objetos de arte popular) é composto por uma bancada para dois computadores, mesas e balcão de lanches.

RUBINHO: Arrasou Shelly! Posso dizer só uma coisa? Pra quê tanta imagem dele?

SHELLY: Ele não me cobrou nada.

RUBINHO: Sei...cobrou nada, né? hum, hum. Mas nem fala que tu quer cantar?!

SHELLY: Vixe Rubinho, deixa de botar mal gosto! E não tem a foto minha cantando?

Shelly e Rubinho vão até Jaqueline que come uma coxinha e toma cerveja. Eles estão vestidos com trajes de banho.

JAQUELINE: Minha gente, quero aproveitar a folga!

SHELLY (EM TOM DE BRINCADEIRA): Espera, Jaque! Meu amor, eu nasci para brilhar, o povo quer me ver!

Dois HOMENS IDOSOS que estão sentados na mesa ao lado riem e concordam com Shelly.

HOMEM 1: Ei?! Você é Jaqueline Carvalho?

Jaqueline sorri e olha com ar de superioridade para Shelly que se desanima.

RUBINHO: Parou, parou, vamos para a praia, vamos, vamos!

Rubinho se levanta, toma o último gole de cerveja e sai com elas.

HOMEM 2: Gostava muito das músicas dela... Ela tá diferente, né?

Na tela do computador das crianças, um jogo de computação gráfica mostra imagens de casas destruídas, tratores, famílias sendo retiradas por policiais etc. (Essas imagens retratam a situação atual do bairro Beira Rio).

Descrição da Cena

Minutagem: 00:10:02 - 00:11:15

A cena tem seu início com uma apresentação de powerpoint que preenche todo o quadro e em que aparecem as fotos de Shelly ora sozinha, ora acompanhada por Rodrigo, tendo como pano de fundo desenhos de corações e paisagens naturais. Cada imagem apresenta uma frase com letras, cujas fontes são brilhosas. A apresentação é acompanhada de uma canção brega com instrumental eletrônico.

Ao final da apresentação, o plano abre mostrando Rubinho e Shelly em primeiro plano, animados com o material mostrado. Na mise-en-scéne, crianças jogam videogame ao fundo. De modo secundário, no plano sonoro, pode-se ouvir os sons de tiros provenientes do jogo.

Antes mesmo de aparecer visualmente, ouve-se a voz de Jaque que acabou de chegar. Em seguida, ela é imediatamente mostrada. A espacialização do som neste momento opera-se de acordo com a distância dos pontos de escuta. No momento em que a perspectiva está sobre Rubinho e Shelly, a voz de Jaqueline, que está mais longe, isto é, na entrada da lan house, ecoa de acordo com a distância, uma vez que a perspectiva de referência são os primeiros. Apenas quando, após o corte, Jaqueline aproxima-se da câmera em um primeiro plano, sua voz ganha maior amplitude.

Conforme Randy Thom propõe em exercício, são diversas as coisas a considerar no momento de leitura de um roteiro, as quais necessariamente vão implicar em ideias criativas para o desenho de som. Leva-se em conta elementos diversos, de caráter visual, textual, histórico que apontam e indicam um caminho possível para o profissional de som. Partindo de um exemplo, para defender suas ideias, Thom demonstra como se dá seu processo criativo a partir do texto escrito:

Imediatamente penso em temas. O nome do filme é Playback. É sobre uma repetição de algo já experimentado... repetição. Estou pensando em como posso enfatizar com design de som a ideia de repetição, especialmente um tipo de repetição que não é necessariamente agradável. O clique-claque das rodas do trem rolando sobre as junções entre os segmentos ferroviários me vem à mente. Também sei, por ter lido o roteiro, que há outros tipos de rodas em outras cenas que podem fazer um som repetitivo. Podemos ouvir apenas uma pequena sugestão do barulho dos trilhos durante a passagem do trem, mas sei que podemos ouvir mais quando estivermos dentro do compartimento de passageiros. (THOM, 2021).

É notável que o todo filmico para Randy Thom é importante para um bom desenho de som, bem como para uma boa narrativa. Deduz-se que se os elementos do filme estiverem em harmonia, de forma que moldem uns aos outros, a narrativa atingirá seu propósito a partir da uma história contada.

No caso da cena de *Amor, Plástico e Barulho* (2015), a indicação sonora faz parte de um conjunto que reúne desde a ambientação, figurino, desenho de produção, elementos visuais e musicais que remetem ao estilo musical brega, contexto cultural específico da região em que se passa o filme. Nesse sentido, assim como propôs Thom, pode-se concluir que a escrita, mesmo que sutis de como se dá o som em determinados momentos, contribui para a criação do universo filmico.

A partir da cena descrita, mais uma vez tem-se a música exercendo um papel primordial na composição da atmosfera do longa. Nesse caso, verifica-se que houve uma preocupação dos autores em estabelecer como base o tipo de música e até os instrumentos que deveriam acompanhar as imagens no vídeo assistido pelos personagens. Embora não haja um detalhamento mais específico sobre a articulação musical, reconhece-se um indicativo da ideia sonora que pode levar o desenhista de som a criar em harmonia com o universo filmico.

Do que se pode verificar, é possível conceber que a noção de “escrita invisível”, de Bonitzer e Carrière (1996) se faz presente. O roteiro apesar de não fornecer indicativos técnicos e precisos, permite que à revelia caiba atuante uma escrita que opere neste sentido, sobretudo em se tratando do ritmo.

Na sequência inicial em que são intercaladas imagens e o *lettering*, observa-se, por exemplo, que não há um detalhamento preciso sobre como se dá a inserção desses e sua duração, além do seu próprio conteúdo. É justamente a intercalação entre as fotografias e os textos em *lettering* que constituem o ritmo de um plano a outro, tudo isso associado ao brega eletrônico que acompanha a apresentação de powerpoint, impondo a cadência para a transição.

Ademais, as indicações compostas de ações da personagem ao colocar e retirar o fone de ouvido, por si só, já poderiam indicar ao desenhista de som o ponto de escuta em que a

cena está situada. No entanto, ainda mais específico, o roteiro indica que em dado momento o volume foi aumentado, enfatizando o comportamento do personagem em direção à fonte do som que está sendo ouvido, ou até indicando o interesse dele em relação ao material musical.

Essas informações, em se tratando do formato audiovisual, compõem elementos narrativos que trazem ao espectador o entendimento do que se passa em cena, sob um caráter também imersivo. Ao retirar o fone de ouvido, o roteiro indica que imediatamente ouve-se os sons relacionados ao jogo de computador que as crianças jogam ao lado. O movimento de um som de um momento a outro realiza uma mudança com elementos sonoros contrastantes no intuito de chamar a atenção do espectador para a alteração do ambiente.

Mais a frente entende-se melhor o motivo pela escolha dos sons do jogo de videogame como outro som de contraste. A situação do cenário de destruição apresentando no mundo virtual remete à realidade da localização vivida pelas personagens, que passam por mudanças bruscas na paisagem urbana. Na mesma toada, também está presente a transformação pela qual passa a personagem Jaqueline, vista não mais como a mesma de antes, fato indicado através do diálogo entre os dois homens presentes no local.

Compreende-se assim, que as escolhas do roteiro em indicar os elementos sonoros com maior nitidez nesta cena, em detrimento de outras, nas quais o som não aparece tanto, deve-se ao fato da importância que ele carrega para os eventos que seguem na cena. O contexto vivido por aqueles personagens, a reação deles ao que está ocorrendo ao redor é conduzido, sobretudo, pelos elementos sonoros, como se pôde verificar.

Capítulo 4: Análise de O Céu de Suely

Há quase duas décadas, “O Céu de Suely” (2006), coescrito e dirigido pelo premiado cineasta Karim Ainouz vem sendo objeto de diversas análises e pesquisas sobre seus aspectos narrativos, estéticos, além de temáticas atravessadas por questões sociais e identitárias, as quais ainda repercutem de forma semelhante no cenário contemporâneo.

Na história, a personagem Hermila retorna à sua cidade natal, Iguatu, localizada no interior do estado do Ceará, após ter tentado sem sucesso uma realidade financeira mais vantajosa em São Paulo. Com seu filho ainda bebê, ela aguarda a chegada do companheiro e pai da criança, que nunca retorna. É nessa situação, que Hermila, querendo deixar o lugar de qualquer forma, decide rifar seu próprio corpo, a fim de conseguir dinheiro suficiente para sair de Iguatu novamente.

Com o pano de fundo de um sertão que foge dos estereótipos e imaginários estabelecidos por produtos culturais hegemônicos, “O Céu de Suely” apresenta uma cidadezinha que conserva o seu cotidiano mesclado com as influências metropolitanas no início de um século XXI marcado pela ideia e conceito de globalização. Essa perspectiva está situada através da fotografia, da arte e da banda sonora, sobretudo em suas músicas, diálogos e efeitos sonoros de uma cidade em transformação.

Na análise proposta buscou-se identificar nas páginas do roteiro as articulações reconhecidas nas cenas do filme que foram examinadas. Em que pese haver mudanças entre a concepção inicial formulada na etapa escrita e a obra final, a exemplo dos nomes dos personagens², verifica-se ainda espaços para os conceitos e usos criativos do som na constituição da narrativa.

4.1 O Valor da Música e um sertão em transformação

A música em *O Céu de Suely* é imperativa na construção não apenas da identidade do filme, mas da própria personagem. Há três momentos de destaque que contribuem para compreender como a trilha musical compõe os discursos prevalentes no filme. O primeiro é a cena de abertura, em que a canção *Tudo o que eu tenho*, performada pela cantora Diana, uma versão da original *Everything I Own*, da banda estadunidense Bread.

² Para melhor entendimento da análise, destaca-se que os nomes dos personagens criados no roteiro foram substituídos posteriormente pelos primeiros nomes dos próprios atores. Suely passa a ser Hermila; Luis passa a ser João; Tânia passa a ser Georgina; Ítalo Júnior passa a ser Mateusinho; e Ivonete passa a ser Maria.

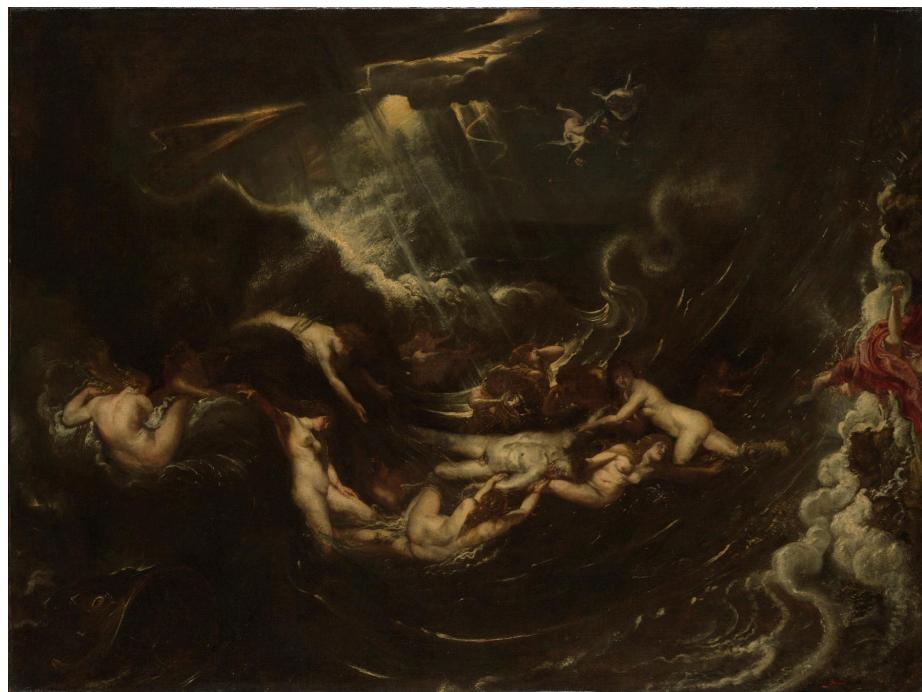
A canção compõe a cena, ao mesmo tempo em que, captados com textura granulada, nos são mostrados momentos felizes entre Hermila e seu companheiro Mateus. Essa sequência não foi escrita no roteiro, tendo sido adicionada posteriormente, mas importa para compreender as demais cenas e trechos analisados no que concerne ao campo musical da obra.

Antes da música, primeiro é estabelecido um silêncio absoluto, para que nossos ouvidos se concentrem unicamente na *voz over* doce e enleada de uma mulher que nos diz: “Eu fiquei grávida num domingo de manhã. Tinha um cobertor azul de lã escura. Mateus me pegou pelo braço e disse que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo. Me deu um CD gravado com todas as músicas que eu mais gostava. Ele disse que queria casar comigo ou então morrer afogado”. Ao fim do texto, a música imediatamente soa.

Retomando a ideia *vococêntrica* do Cinema, proferida por Chion, nos detemos primeiramente ao que é dito por Hermila em sua narração. Mais uma vez, a performance vocal é primordial para estabelecer que se trata de uma mulher apaixonada e encantada com o que está vivendo. A existência do silêncio absoluto em conjunto com cenas granuladas e não nítidas do momento do casal estabelece que aqueles momentos e o enunciado do que está sendo dito está suspenso no tempo, não sendo um olhar para o passado, como uma lembrança traduzida, mas a constatação da plenitude de um pensamento e de um sentimento em algum curso do tempo.

O breve monólogo que abre o filme estabelece a circunstância romântica que é intensificada em demasia pela canção que soa, não apenas pela letra da composição, mas pelo ritmo e melodia que destacam o enunciado perante à materialidade do discurso romântico. O sacrifício por amor está colocado desde séculos, sobretudo pela tragédia clássica grega. Rememorando o mito grego de Hero e Leandro, concretizado pela pintura de Peter Paul Rubens em 1604, a história de dois apaixonados que viviam à distância é encerrada tragicamente quando Leandro ao nadar em direção à amada não encontra o caminho e morre afogado no mar.

Figura 5: *Hero and Leander* (1604). Pintura de Peter Paul Rubens.



Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/Hero-and-Leander/32B86E74402F12BD>

Segundo Oliveira (2018, pg. 20), alguns filósofos como Rousseau, compreendiam que a manifestação de falas apaixonadas através da música preservavam um processo de reconhecimento das características pelos ouvintes capaz de gerar nestes, as mesmas paixões. Embora não se possa indicar tamanha influência da música a gerar sentimento idêntico ao representado na obra, é inegável que a trilha musical edifica uma relação direta com o enunciado ao acrescentar valor ao texto.

Chion (2011) reforça em suas lições como a música de efeito empático exprime uma emoção específica não apenas através de seus aspectos materiais, mas também por meio de códigos culturais, que no caso analisado dialogam com a juventude idealista e romântica da moça que engravidou de seu companheiro, aquele que, a ela, prometeu o mundo. O romantismo idealizado que dá início ao filme vai aos poucos, no decorrer da narrativa, sendo afetado pela crua realidade que a personagem Hermila passa a ter que enfrentar.

O segundo momento em que a trilha musical se destaca na narrativa já indica esse efeito. A música que ressoa é ausente de letra, mas contrapõe de forma bastante didática a primeira canção. Na situação em que ocorre, Hermila está saindo da rodoviária, após verificar mais uma vez que Mateus, seu companheiro mais uma vez, não apareceu para cumprir seu compromisso de estar junto à ela.

Em oposição à doce música cantada por Diana, o que se apresenta nesse momento é uma música melancólica, em que as notas de piano são bastante similares ao som da campainha do terminal rodoviário que anuncia as informações, saídas e chegadas dos ônibus. Hermila vagueia frustrada em direção à sua casa enquanto a trilha ecoa tristemente. Abaixo, analisa-se como foi estruturada a respectiva cena a partir do roteiro:

Quadro 13: Trecho da cena 21 de *O céu de Suely*

Trecho do Roteiro
21 – int./ Ext. rodoviária – noite
<p>Rodoviária vazia, iluminada por luzes frias. Alguns poucos passageiros aguardam com malas, sentados nos banquinhos. Suely, com Italo Júnior no colo e garrafa de uísque na mão, anda de um lado ao outro, observando os guichês de passagem.</p>
<p>CORTA PARA:</p>
<p>Um ônibus parado na plataforma – Suely diante dele, vê sair os passageiros um a um: homens, mulheres, senhoras. São poucos, umas dez pessoas. Suely espera ansiosa. Não vê ninguém conhecido. Respira nervosa.</p>
<p>Sai caminhando cabisbaixa pela rodoviária. Ouve um barulho de motor de moto acelerando – olha.</p>
Descrição da Cena
<p>Minutagem: 00:18:31 - 00:20:42</p> <p>A sequência inicia-se com Hermila na área interna da rodoviária observando os ônibus que chegam. Os sons que envolvem o ambiente são os burburinhos de vozes de pessoas que por ali passam, grilos, motor e movimento de ônibus que chegam e saem do local, além da voz e sinal que anuncia os horários de partida e chegada. Em dado momento, Hermila vai até um dos ônibus e questiona ao motorista se já desceram todos. Ele confirma que sim, e ela entende que Mateus, seu companheiro, não retornou. Partindo para a área externa da</p>

rodoviária, os sons ambientes ainda preenchem o espaço, estando o estridular do grilo mais alto que os demais, tendo em vista o terreno mais arenoso e natural do que a parte interna. A música instrumental não-diegética inicia-se e acompanha os planos seguintes de Hermila voltando para casa. A ambiência se mantém, mas a música preenche hierarquicamente o plano sonoro, apenas vindo a cessar quando o personagem João (no roteiro, Luis) alcança Hermila pilotando sua moto.

Se em um primeiro momento o discurso romântico é apresentado de maneira plena, cativante e envolvente, esta composição passa a desenhar a solidão e o sentimento de não-pertencimento de Hermila, aprisionada no lugar em que não queria estar, esperando seu amor que a abandonou. O enunciado permeado por romantismo passa a ser contraposto pelo contexto da mulher solitária, deixada a criar seu filho, enquanto o homem jovem tem muito o que viver. Esta última frase é mais tarde dita a Hermila pela própria mãe de Mateus.

Figura 6: Frame do filme *O céu de Suely*.



Fonte: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0841175/>

Considerando o papel da música não-diegética, intitulada “somebody told me”, interpretada por Lawrence, embora o roteiro não tenha indicado explicitamente a introdução de um tema musical para esta sequência, a descrição do estado emocional de Hermila contribui para a compreensão de uma esfera melancólica. Nesse sentido, em se tratando da Teoria das Tópicas (OLIVEIRA, 2018), o uso de tons menores, instrumentação suave com o uso principalmente de piano, e ritmo e compasso lento correlacionam-se com os excertos que

indicam, por exemplo, a “rodoviária vazia”; “iluminada por luzes frias”; a circulação de poucas pessoas, além do fato de que Hermila está cabisbaixa. Todos esses, elementos que compõem um contexto de tristeza e frustração que podem ter indicado, neste caso, ao produtor musical o tema que melhor se adequa à cena.

Em contraste à melancolia, há outros momentos que musicalmente se destacam na obra. Em meio à pequena cidade sertaneja de Iguatu, que é apresentada como estática, quente e de aspecto desolador, os forrós eletrônicos e as versões das canções em inglês desafiam o isolamento do local. Sem precisar expressar verbalmente, o filme nos revela que aquela cidade pertence a um mundo em transformação, mesmo que seu cotidiano pareça melancólico, assim como soa o estado emocional de Hermila.

É através desse viés que a música, sobretudo os forrós eletrônicos assumem o papel de apontar a estranheza de Hermila naquele lugar que ela parece não pertencer. Nos momentos de alegria que podemos observar a personagem em euforia enquanto dança, temos o forró tocando. É através da música que Hermila encontra sua fuga, mesmo que momentânea. Através dos Quadros 14 e 15 pode-se verificar como o roteiro utiliza-se da música para constituir não apenas a atmosfera do local, mas as contradições subjetivas da protagonista.

Quadro 14: Trecho da cena 56 de *O céu de Sueley*

Trecho do Roteiro
56 – int./ ext. la barranca – noite
Música alta.
É um clube de forró. Muvuca.
Homens e mulheres dançam colados, sozinhos e em grupos. Pessoas bem arrumadas, jovens malvestidos, prostitutas e adolescentes. Ao fundo, um grupo de forró toca música ao vivo.
No meio da multidão. Ivonete dança próxima a Tânia. Jéssica está conversando com um homem no fundo do salão. Luciene dança agarrada com seu Namorado, olha para Sueley com um sorriso.

Suely bebe um copo de cerveja. Os olhos da menina passeiam pelo salão. **Tranquilos.**

Descrição da Cena

Minutagem: 00:39:15 - 00:41:18

O plano inicia-se com Hermila dançando em meio a muita gente. O som de vozes misturadas e ininteligíveis compõe o plano sonoro. O enquadramento da cena é um plano fechado em seu rosto, o que enfatiza a quantidade de pessoas. A música diegética, um forró eletrônico, interpretado pela banda Aviões do Forró, preenche o ambiente com amplitude e intensidade. Hermila dança alegremente durante toda a cena, dando gritos de empolgação que soam abafados pela altura da música que toca na festa.

Em determinado momento, Georgina junta-se à amiga, dançando juntas com plano ainda fechado sobre seus rostos. Posteriormente, um homem surge no quadro e passa a dançar colado com Hermila. Em nenhum momento a câmera permanece estática, mas se movimenta junto com as personagens, enquanto a música dura todo o ato, finalizando e iniciando outra logo em sequência, como uma transição contínua ou um *medley* ao vivo.

Após, com o foco na dança de Hermila e o homem, a inserção de cortes do mesmo contexto mas perspectivas diferentes com planos diferentes, aproximando cada vez mais do seus rostos, até alcançar quase que um plano detalhe do beijo. A música permanece ininterrupta, ligando os momentos, apesar dos rápidos cortes.

Quadro 15: Trecho da cena 14 de *O céu de Suely*

Trecho do Roteiro

14 – Ext. trailer / bar / posto veneza – noite

Música estilo techno-funk tocando alto. Num trailer ao lado do Posto Veneza, uma pick-up parada está com o som aos berros. As mesas estão cheias, umas 30 PESSOAS conversam embaladas pela música, ao fundo, uma TV mostra imagens desconexas de um show de rock.

Motos e mototáxis, na frente do trailer. Algumas garotas arrumadas. Motoristas de caminhão circulam entre o pátio do posto e o trailer. Ivonete está perto da pick-up, dançando animada e enxugando o suor do suvaco com um paninho que carrega. Ao lado dela, uma amiga, Tânia. As duas dançam juntas, meio abraçadas. Suely, míni-saia, camiseta, brinco e sapato alto, observa tudo, com uma lata de cerveja na mão, balançadinho. Ela dá um gole duplo.

Um grande caminhão, estilo americano, colorido e futurista, pára no pátio do posto, atrás de Suely. Do lado do passageiro, desce Jéssica. A maquiagem é bem feita, apesar de um pouco suada. O corpo é delineado pelas roupas justas e coloridas. Como se já conhecesse Suely, chega por trás dela e pára a seu lado.

(...)

Jéssica dá dois beijos em Suely. Suely sorri para Jéssica. Bebe a cerveja gelada que a tia lhe trouxe. Ao fundo uma nova música: um som mais pop.

IVONETE

Vou dançar.

Ivonete e Tânia vão dançar. Jéssica observa as duas de perto, rindo e bebendo a cerveja que ganhou de Suely – começa a dançar também, meio debochada.

Ivonete volta e puxa Suely pela mão e elas vão andando. Mas de repente, Suely empaca; viu alguma coisa ao longe. Solta-se da tia...

Descrição da Cena

Minutagem: 00:11:55 - 00:14:04

O plano inicia-se com Hermila dançando em uma área que parece ser um bar próximo a um posto de gasolina. O som de vozes misturadas e ininteligíveis compõem o plano sonoro. O

enquadramento da cena é um plano fechado em seu rosto, e a música diegética é a versão em forró eletrônico da música estrangeira “Torn”, interpretada pela cantora britânico-australiana Natalie Imbruglia.

A música preenche o ambiente com amplitude e intensidade. Hermila dança alegremente durante toda a cena, enquanto há pessoas bebendo e se divertindo ao redor. Há uma sequência de planos mais abertos que apresentam outros espaços do mesmo local em que a ação principal se passa. Há pessoas em cadeiras plásticas conversando e bebendo e há um caminhão estacionado próximo, de onde desce Georgina. A música permanece durante toda a montagem de modo contínuo.

Verifica-se no roteiro que as canções estabelecem a ambência do local. Não é à toa a determinação da música e sua intensidade aparecem em ambos trechos logo após o cabeçalho da cena, o qual convencionalmente define o turno e lugar em que a ação se passa. Outrossim, no filme a introdução das cenas correspondentes ao trecho inicia-se abruptamente com a elevada amplitude e intensidade da canção, pontuando de imediato o clima do local e das pessoas que ali se divertem.

Sobre esse aspecto, é interessante observar que a forma com que a protagonista parece ir além daquele lugar, mesmo que geograficamente ainda esteja, também reflete no modo como as canções sacodem o tédio de Iguatu, trazendo para Hermila um pouco do que ela deixou de seus sonhos em São Paulo. O roteiro, apesar de apresentar algumas diferenças das cenas produzidas, intercala momentos em que o *pop*, *techno funk* e o forró, enquanto estilos musicais aparecem nos períodos de diversão e fuga de Hermila.

No filme, essa pluralidade de músicas foi substituída pelo forró estilizado, que incorpora as bases de gêneros musicais distintos e reflete um elemento cultural bastante comum do período e da região. No trecho analisado no Quadro 15, por exemplo, a música atua garantindo um sentido entre planos que isoladamente poderiam não se relacionar diretamente. Enquanto componente da diegese, ela estabelece que os distintos planos estejam conectados no mesmo contexto espacial.

Para além da função narrativa, a música nesse ponto exerce um papel não apenas ao destrinchar uma emoção, mas também configurar no sujeito suas motivações, provocadas por um estado ideológico a nível social e econômico. Se Hermila anseia em um primeiro momento seguir pelo discurso do ideal romântico, seu trajeto é conduzido pela narrativa até

conjunturas que apontam em oposição ao idealismo, um realismo de uma sociedade de escassas oportunidades.

4.2 A Voz de Hermila

Explica-se melhor adiante. Por ora, passa-se a analisar um dos textos proferidos pela personagem Hermila, ainda no início da trama.

Recém-chegada em sua cidade natal, Hermila é recebida na casa de sua avó e tia de forma acolhedora. Em sua primeira noite, seu pensamento longe se revela através de um plano fechado em seu corpo deitado na parte exterior da casa. Enquanto fuma um cigarro, a quietude de Hermila é rompida pelo choro de seu filho dentro da casa, apenas ouvido, não visto. Sua tia Maria se aproxima e pergunta se o bebê sempre chora tanto assim antes de dormir. Hermila responde com um sorriso que sim, e logo acrescenta:

HERMILA³

Ai, às vezes dá vontade de deixar ele no mato e sair correndo.

MARIA

E tua vida em São Paulo? Como era, hein?

HERMILA

Era boa. Mas lá é tudo caro. Não dava pra ficar mais lá não. Aí a gente decidiu voltar.

MARIA

E esse cabelinho, é moda lá, é?

HERMILA

[rindo] Minha franja.

Não passa despercebido a essa altura que a personagem é uma mulher jovem, aos 21 anos, mãe, com desejo de sair do local onde nasceu e que foi necessário retornar para ali sozinha. A espera do retorno do companheiro é a única esperança de refazer juntos uma vida melhor, mas a incerteza e o sintoma de não-pertencimento persegue o semblante de Hermila

³ O formato de diálogo como texto de roteiro foi optado, a fim de preservar a forma como se constitui a linguagem para o meio audiovisual. O texto está disposto no modo como é falado pelas personagens em tela, não tendo sido extraído do roteiro original.

através da direção e performance. A personagem, nesse momento da história, não sabe ainda, mas o pai de seu filho não irá aparecer.

Há de se observar primeiramente em se tratando de performance vocal, o tom ameno em que a frase sobre deixar o filho, e sair correndo é dita. É sinalizado ao interlocutor não haver um desprezo ou sintoma de fardo da mãe em relação ao filho. O sorriso fraco e a pouca ação gestual também acompanham a fala. Sobre isso, a pesquisadora Débora Opolski adianta que:

Tomando a sonoridade da palavra no aspecto material corporificado como essencial para a análise estética do diálogo, a fala do personagem é denominada de performance vocal. (...) Quando a noção de performance é utilizada, ela é geralmente associada com a voz e o gesto. Esse tipo é chamado de performance completa. Por outro lado, também existe a performance quase completa, quando falta um elemento de mediação, restringindo-a ao som ou à imagem (OPOLSKI, 2021, pg. 39-40).

A honestidade do diálogo, compreendido por falas e gestos, enfatiza em Hermila o sentimento contraditório de desconforto, insatisfação do seu retorno, com o sentimento de não ter dado certo. A solidão e responsabilidade da maternidade é evocada por um desejo interno de fuga, da necessidade de outra possibilidade. Sair da condição que lhe foi imposta, quando ao homem foi dada outra alternativa.

Somado a isso, o choro de Matheusinho, o filho de Hermila, apresenta-se como o próprio descontentamento e ânsia de correr que permeia a mãe. A escolha por ouvir o bebê espernear em vez devê-lo, no momento em que é a motivação da mulher que é verbalmente apresentada, põe ela em protagonismo, fazendo com que o choro dele, seja o choro silente dela. A informação é asseverada implicitamente conforme a resposta seguinte da tia a apontar para o desejo profundo da sobrinha ao questionar como era sua vida em São Paulo e mencionar o pedaço estrangeiro que simbolicamente Hermila carrega em seu cabelo colorido.

Nesse sentido, vale dizer que o diálogo em sua constituição sonora, em conjunto com outros elementos de cena mobilizam o discurso. A condução da cena mostra o papel sonoro a compor-se como enunciado que dá acesso a um discurso de resistência e em conflito ao discurso de uma maternidade docilizada. As informações apreendidas nesse momento compõem um contexto histórico-cultural que diz sobre o local que a figura materna ocupa na sociedade.

Como Chion (2011) coloca, o cinema é *vococêntrico* e *verbocêntrico*. A voz é favorecida em tela em detrimento de outros sons, mas não os anula. De forma convergente, o trabalho de som nessa cena ressoa a favor da estruturação da imagem e do enunciado, através

do diálogo, da performance vocal, além de estar atrelado às demais vocalizações - principalmente, nesta leitura, o choro do bebê - que compõem o todo.

Em *O céu de Sueley* a banda sonora em diversos momentos traduz não apenas os sentimentos da personagem, mas os atravessamentos que sua representação carrega. Se em certos momentos é o diálogo que enuncia o acontecimento, em outros a música, em sendo parte da linguagem cinematográfica, ajuda a compor os enunciados, levando-nos em direção aos discursos que ecoam através da obra.

Asseverando o que foi concluído através da análise é curioso verificar que ainda em fase de desenvolvimento do roteiro, o autor Karim Aïnouz entrevistou meninos e meninas, perguntando a todos o que era ser jovem àquela época e quais desejos e sonhos possuíam⁴. O resultado das entrevistas acabou se tornando material base do roteiro.

Quadro 16: Trecho da cena 52 de *O céu de Sueley*

Trecho do Roteiro
Ext. Esquina de rosário – noite
Silêncio.
Suely e Ivonete estão sentadas na calçada de casa, na esquina. Bebem a garrafa de uísque vagabundo no gargalo, engasgam às vezes, bebem mais. Bem aos pouquinhos.
Ivonete está com os olhos tranqüilos. Suely com o olhar no vazio – denso. Atrás delas, uma vendinha vazia.
IVONETE Te contei de Tânia?... (sorri – pausa) Comprei um biquíni pra ela.
SUELY Que bom, tia. (sorriso) E cadê ela?
IVONETE Tá dormindo. Vira a noite naquele motel, trocando fita de sacanagem. (riso leve – tempo) Tô querendo levar ela pra praia em Fortaleza... Ver ela de biquíni. No sol... Ivonete sorri. Suely sorri também. Novo silêncio. Tempo.
SUELY (olhar no vazio) Tia...

⁴ Em entrevista à Folha de São Paulo em 17 de novembro de 2006, Ainouz menciona como parte de sua pesquisa para desenvolvimento do roteiro a realização de entrevistas com jovens sobre a possibilidade da utopia nas vidas das novas gerações à época. A entrevista na íntegra pode ser acessada em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1711200607.htm>

Ivonete não responde. Olhar no vazio, bebe mais uísque.

SUELY

Tia...

IVONETE

Fala.

SUELY

Vou me rifar, tia.

IVONETE

(sem entender) O que é?

Suely está séria.

IVONETE

(riso confuso) Você vai fazer o quê?!...

SUELY

Vou rifar minha buceta e ficar rica...comprar uma casa pra morar com meu filho.

Ivonete olha para Suely, incrédula. Suely desvia o olhar para o vazio. Pensa.

SUELY

Perdi a paciência, tia. Quero dinheiro, e agora.

IVONETE

(preocupada) Isso é idéia de puta, Suely...

SUELY

(calma – seca) Quero ser puta não, tia. Quero ser porra nenhuma...

Suely fica olhando fixo para o céu. A vizinhança vazia.

Ivonete séria – olha a sobrinha. Suely vira a garrafa de uísque.

Descrição da Cena

Minutagem: 00:43:00 - 00:44:24

O diálogo segue de modo semelhante ao descrito em roteiro, incluindo as pausas e silêncios durante as frases.

Assim como compreendido em outras análises pretéritas, o diálogo estabelece a dinâmica das performances completas (voz/som, gestos/imagem), e neste caso, determinada pela mudança de comportamento da personagem diante dos diferentes tópicos abordados na conversa. No primeiro momento, enquanto introspectiva, o roteiro pontua haver silêncio e olhar vazio vindos de Hermila. Em contraste, sua tia tem o “riso leve” ao declarar sua intenção em comprar um biquíni para seu interesse amoroso e convidá-la para viajar.

Ocorre que no momento em que Hermila decide confessar seu plano, isto é, rifar seu próprio corpo como forma de ganhar dinheiro, há uma inversão nas reações marcadas pela fala. Conforme se observa, o “riso leve” da tia transforma-se em preocupação, enquanto Hermila carrega seriedade e tem sua fala caracterizada como “seca” e “calma”.

Hermila tem como saída rifar o próprio corpo. E mesmo quando moralmente questionada, enuncia: “Não quero ser puta. Quero ser porra nenhuma”, pois a todo momento quando lhe foi imposto lugares e papéis sociais, ela negou a imposição. Em cena, toda a carga dramática reside na emissão vocálica da personagem.

Importa salientar o aspecto propriamente humano que permeia a voz em distinção do que envolve todos os demais sons. A vocalização proferida por alguém contempla parte de sua identidade como expressão, ao colocá-la na forma de diálogo com o mundo que a cerca. Conforme aduz Adriana Cavarero (2011, pg. 30), “dito de outra maneira, o próprio da voz não está no puro som; está mais na unicidade relacional de uma emissão fônica que, longe de contradizê-lo, anuncia e leva a seu destino o fato especificamente humano da palavra.”

Examinando a cena, não foi possível identificar com precisão técnica e numérica eventual mudança na frequência ou amplitude da voz da personagem Hermila. No entanto, é perceptível compreender pela mera escuta alterações na forma pela qual a voz é performada nos dois momentos que constituem a cena, sobretudo diante do aspecto verbal.

Na primeira situação, Hermila mantém durante toda a frase a mesma entonação ao simplesmente comentar sobre os planos da tia. Todavia, ao afirmar “Não quero ser puta. Quero ser porra nenhuma” em reação à forma pela qual foi julgada, nota-se que há uma ênfase na intensidade na qual as duas últimas palavras foram proferidas, o que pode asseverar sua irritação.

Diferente, no entanto, de outros exemplos e análises, o texto proferido por Hermila, neste cenário, assegura ao caráter verbal da voz o impacto do significado contido nas próprias palavras enunciadas. Para que isso pudesse ocorrer, verificou-se o estabelecimento de um contexto sonoro com ausência de outros elementos que pudessem vir a competir com a fala:

as ruas estão vazias, é noite e não há música, nem vida noturna portanto não há muitas outras fontes sonoras externas. O olhar vazio e o modo seco de Hermila reflete, portanto, no espaço sonoro que a cerca, colocando em evidência sua fala.

Considerações finais

Esta pesquisa buscou compreender como o som de um filme pode ser pensado desde a criação do roteiro. A partir da análise de três filmes nacionais e seus respectivos roteiros, debruçou-se primordialmente sobre os elementos sonoros voz e música, haja vista compartilharem as obras de semelhanças quanto à relevância e contexto em que o som foi aplicado narrativamente.

Diante do que foi analisado, é importante destacar que notadamente os roteiros dos filmes correspondem ao que Jerônimo Labrada (2009) chama de roteiros sonoros. Verificou-se que os elementos de som que compõem o texto escrito, associado ao trabalho de som resultante dos filmes constituem-se como primordiais para o desenvolvimento da narrativa, como se detalha abaixo.

Foi possível observar que em todas as três obras analisadas a presença da música como articulador das emoções, atuando tanto na diegese quanto fora dela. Observou-se ainda, uma implicação na relação direta entre a música e as transformações do ambiente em que as personagens vivem. Com fundamento nos princípios narrativos propostos por Cláudia Gorbman (BUHLER, 2019), observou-se a função da música a serviço da narrativa, servindo ora como fundamento para fixação do período em que história se passa; ora como fonte de significados para a emoção proposta; ora como valor simbólico.

De igual maneira, verificou-se nos roteiros analisados haver na utilização da voz usos criativos que possibilitam a expansão da dinâmica sensorial, a exemplo do uso de *voz off* e *voz over*, ampliando o caráter imersivo do cinema. Outrossim, através das características constituintes da voz notou-se a criação de espaços sonoros adequados a dar ênfase nos sentidos buscados, a fim de exprimir as emoções e sensações consonantes com o desenvolvimento da narrativa e subjetividade dos personagens.

Em *Aquarius*, a existência de músicas preexistentes, e que em grande parte já aparecem indicadas no roteiro, funcionam como marcadoras do período em que a história acontece, ao mesmo tempo em que em decorrência dos artifícios criativos de edição, servem como uma espécie de enunciados acerca do discurso da memória e o transcurso do tempo.

Exemplo dessa constatação está na cena analisada no Quadro 04, em que a música “Toda menina baiana”, interpretada por Gilberto Gil é tocada em um plano em 1980 e remanesce de modo contínuo na transição para outro plano no ano de 2015. A música e sua continuidade de um plano a outro, serve como ferramenta para evidenciar a passagem da

celebração de uma família em uma casa repleta de alegria, para uma sala agora vazia, sendo o único elemento que permanece, como um artifício de memória, a música.

Em *Amor, plástico e barulho*, a música por diversas vezes relaciona-se e expressa diretamente os sentimentos de suas personagens. Por se tratar de um filme com a existência de números musicais, as propriedades da música são articuladas em conjunto com a performance vocal das personagens. A cena analisada no Quadro 09 assevera tal conclusão, na medida em que em consonância com os gestos os aspectos da voz, como timbre, intensidade, duração constroem uma relação intersubjetiva entre a personagem e a audiência.

Já na conjuntura de *O Céu de Suely*, verificou-se que é imperativa a existência das discursividades relacionadas ao gênero, sexualidade e maternidade, e o papel sonoro foi essencial para costurar as subjetivações da personagem, não a despindo dos quesitos ideológicos, mas ao contrário, assujeitando-a como parte da dinâmica histórica e social. Sob esse aspecto é interessante verificar que a obra guarda em sua semente o contexto histórico-cultural de vivências atravessadas por discursos e operações ideológicas constituintes da sociedade. Como forma de evocar essas, a linguagem cinematográfica por meio da condução de seus elementos sonoros é capaz de circular em meio a estética, os discursos que se prolongam pelo tempo.

Conclui-se finalmente, considerando as particularidades no modo de escrita e processo criativo de cada um dos autores e realizadores, cujos filmes foram aqui analisados, que é possível pensar o som de um filme a partir do roteiro. Com base nos materiais analisados, observou-se a constituição do campo sonoro em função da narrativa, atuando como mecanismo de criação de sentido, bem como desencadeador de ações e composição de personagens.

Ao mesmo tempo, também ficou evidente que não há uma fórmula única de tratar os elementos sonoros em um roteiro. Na verdade, não há uma forma única de escrever um roteiro. No entanto, ainda que haja singularidades, é necessário que o roteirista detenha também de conhecimentos técnicos quanto ao uso do som, como parte de um fazer cinema integrado.

Conforme salientado durante os capítulos, Jerônimo Labrada ao questionar “como descrever um som em um roteiro”, alerta para a necessidade de se construir histórias em que os roteiros observem de modo integrado os elementos visuais e sonoros. Ao contrário de ideias que recomendam um processo criativo de estrutura de duas colunas, em que são descritas em uma coluna os diálogos e as ações, enquanto na outra os sons, o autor defende

que esse formato, aplicado primordialmente em roteiros de televisão e rádio, não contribui para o fundamento dos roteiros sonoros (LABRADA, 2009, pg. 60).

Michel Chion é um dos autores que traz à tona essa possibilidade, embora reconheça a prescindibilidade de tal prática. (CHION, 1986, pg. 182). O que importa no modo em que se escreve o roteiro é primordialmente a descrição da ação de forma a anteceder a decupagem. Com base no que aponta Saitta, o texto deve levar em conta que a história será contada por imagens, movimentos de câmera, gestos, objetos, sujeitos e sons, de modo que um texto literário transforma-se em um texto cinematográfico; que se transforma em um roteiro técnico, a traduzir as circunstâncias em que se deve ser desenvolvida a narrativa, por meio da iluminação, enquadramento, desenho sonoro, etc. (SAITTA, 2002, pg. 40).

Embora não haja uma fórmula específica para a constituição de um roteiro sonoro que considere os elementos de modo harmônico e integrado, foi possível observar características que apontam para essa classificação, independente da singularidade da escrita, da forma e estilo. Não se tratam de aspectos universais, mas que contribuem para a ampliação do debate proposto por meio da presente pesquisa. Com base nas obras analisadas, foram observados pontos que podem ser caracterizados como quesitos a serem atendidos na constituição de um roteiro sonoro, a saber:

a. A narrativa deve ser compreendida em seu todo

O desenvolvimento da narrativa a partir do desencadeamento de ações demanda observar as sequências de eventos não como algo independente, mas parte de um conjunto de elementos interligados. Nesse sentido, a criação do universo sonoro na escrita deve se dar a partir do entendimento das motivações dos personagens, do espaço em que se passa a ação, dos dilemas, dos conflitos, do enredo e do arco global.

Ao elaborar um roteiro, o autor com a compreensão de como se dará os atos, os possíveis pontos de viradas, desenvolvimento e desfecho, detém da capacidade de articular os eventos também por meio dos elementos sonoros. Assim, a estruturação do campo sonoro da narrativa não se opera de modo aleatório ou meramente expositivo, mas imbuído de contextos que se conectam ao longo da história com os demais artifícios estilísticos e formais.

Em *Aquarius*, por exemplo, a consciência do todo na constituição sonora da narrativa fica evidente no modo como a música está presente em diversas situações da vida da personagem como forma de desenvolver o conflito principal do filme. Não é apenas através dos embates diretos com a construtora e seus funcionários que o longa explora a resistência da memória frente às mudanças de uma sociedade capitalista contemporânea, mas também por meio das sequências em que a música serve como artifício de proteção do universo próprio da

personagem, como na cena em que os vizinhos passam a incomodá-la com altos vozerios e sons intensos provenientes de festas durante a noite. Em contrapartida, é através do seu acervo musical que a personagem encontra canções a tocar em seu antigo aparelho gradiente de modo a sobrepor a balbúrdia da vizinhança.

Igualmente, em *Amor, plástico e barulho* e *O céu de Suely* a banda sonora é constituída para representar o mundo subjetivo de suas personagens e suas respectivas jornadas, do início ao fim. No primeiro, por exemplo, as mudanças produzidas na sociedade, com a construção de prédios modernos em substituição ao cenário da cidade em que vivem as personagens, denota a infeliz realidade do *show business*, com a rápida substituição de cantoras mulheres ao chegar a determinada idade. No roteiro não há uma menção explícita da correlação entre ambos os contextos, mas a presença constante de descrições acerca de demolições, construções e menções acerca das novas estruturas habitacionais e empresariais que rodeiam os sujeitos da narrativa, permitem relacioná-los, por meio do desencadeamento e paralelos escritos com o artifício de elementos sonoros;

b. Os sons devem fazer parte do universo dos personagens

O mundo dos personagens é um mundo em que sons existem do mesmo modo em que objetos, lugares e pessoas compõem visualmente a narrativa, sobretudo porque esses elementos também produzem sonoridades. De um carro é possível apreender o som da buzina, do motor, do atrito das rodas em determinado tipo de solo, por exemplo. Assim, em um roteiro sonoro é possível verificar em meio às ações elementos que caracterizam o ambiente sonoro que envolve os personagens.

Em *O Céu de Suely* foi possível compreender um sertão para além dos estereótipos por vezes ainda vinculados ao interior nordestino. A Iguatu de Hermila é uma cidade em que o cenário árido se mistura com os processos de urbanização que pode ser entendido a partir da existência de descrições acerca dos sons que cercam o ambiente, a exemplo dos tipos de veículos que circulam pelo lugar.

A intenção de abordar o desenvolvimento urbano com influências externas pode ser sintetizada na inclusão de detalhes como “um grande caminhão, estilo americano, colorido e futurista, parado no pátio do posto” (Quadro 15). É certo que qualquer outro caminhão poderia ser produzido para a cena a depender do desenvolvimento da produção, mas ao mesmo tempo, a especificidade do tipo de veículo elaborado em roteiro reforça o contexto social e as transformações que ambientam e influenciam a jornada da personagem.

Nesse sentido, é imperioso ressaltar que o detalhamento descrito não apenas identifica seus aspectos visuais, mas também sonoros. Desse modo, comprehende-se que a constituição

de um roteiro sonoro não torna imprescindível a descrição minuciosa de como soa determinado objeto, mas o suficiente para que se permita ao desenhista de som entender a intenção do autor e, com isso, desenvolver técnico e artisticamente meios para garantir a reprodução do elemento sonoro conforme pede a narrativa.;

c. As vozes não devem se limitar à literalidade dos diálogos

Os diálogos são úteis para que os personagens possam expor aspectos de sua subjetividade que por vezes não podem ser evidenciados por outros elementos da narrativa, sejam eles visuais, sejam eles sonoros. Foi possível concluir com as análises realizadas, que muito mais pode ser dito para além da literalidade do texto, quando há uma compreensão do autor sobre a intenção e motivação que se quer passar por meio das vozes das personagens.

Conforme se observou nos trechos analisados, descrições acerca do timbre ou intensidade da voz servem como componentes que guiam a performance vocal a ser construída pelos atores. Nesse sentido, os significados compreendidos no texto são gerados em conjunto com o trabalho de gestos e da vocalização dos personagens, permitindo que se adentre ao âmbito emocional de quem diz e de quem ouve.

Assim, como forma de enriquecer os diálogos e as perspectivas dos personagens, é interessante que seja elaborado por meio da escrita não apenas os sentimentos dos sujeitos envolvidos na ação, mas a forma como eles expõem suas emoções. Algo que pode ser alcançado através não somente do que se fala, mas como se fala, em que circunstância.

d. É preciso entender que é possível escrever o som

Conforme se verificou a partir das obras analisadas, o som aparece de diversas maneiras no texto, seja por meio da música, seja no modo como os objetos soam em determinado ambiente, seja como são descritos os sons que permeiam os lugares onde ocorrem as ações. Nesse sentido, importa considerar que em se tratando de um roteiro sonoro, é preciso que se escreva o som sempre que possível.

Não se trata de elaborar um texto descritivo, visto que o roteiro não se trata de uma peça textual dissertativa. Trata-se de considerar o componente sonoro como atuante no desenvolvimento das ações como parte do fluxo narrativo, de forma a contribuir com um texto cinematográfico que cumpra sua função em nortear as etapas posteriores.

Os exemplos analisados evidenciam o papel importante do som na escrita na medida em que até mesmo nas cenas que resultaram distintamente do que se criou a princípio no roteiro, observou-se que a ideia e o contexto do uso do som permaneceram. Em *Amor, plástico e barulho* ficou claro em sequências ao longo do texto os processos de transformação na cidade a partir das obras e reformas que gradativamente mudam a fotografia da cidade.

Embora nem todas as cenas de construção tenham remanescido no corte final, o som cumpre seu papel ao indicar a existência dessas constantes mudanças nos arredores do bairro em que se passa a história.

Nenhuma parte do texto cinematográfico é imutável, mas enquanto primeira etapa que estrutura a narrativa e norteia os processos a vir depois, reconhece-se a importância de garantir para os profissionais dos demais departamentos as intenções que serão materializadas por meio dos processos técnicos e artísticos.

Uma vez que o trabalho de som comporta um caráter técnico e artístico próprios dos métodos de captação e dispositivos de difusão, é razoável que a busca do espaço do som no roteiro audiovisual se dê no reconhecimento e desenvolvimento das características sonoras e como elas são aplicadas. Nesse sentido, conclui-se que o debate acerca do espaço e papel do som no roteiro é também um debate em defesa da integração e harmonia da cadeia produtiva do audiovisual, tangenciando questões sobre a diversidade de funções e profissionais no âmbito do cinema diante da necessidade de reconhecimento dos trabalhos como um resultado coletivo.

Referências

- ALTMAN, Rick. *Sound theory/sound practice*. New York: Routledge, 1992.
- AQUINO, Fernanda. *A construção das personagens em “Amor, plástico e barulho”: uma análise a partir da teoria decolonial*. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação interdisciplinar da Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2021.
- ARANTES, Silvana. *Aïnouz defende a necessidade de sonhar*. São Paulo: Folha de São Paulo, 17 de novembro de 2006. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1711200607.htm>> Acesso em: 10/06/2024.
- ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- Associação Brasileira de Cinematografia. *[Semana ABC 2020] 02 - O som articulado no roteiro: Roteiro sonoro x Roteiro surdo*. Yotube, 17 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YIw_uSYDG1Y&t=3524s>. Acesso em: 14/03/2023.
- AUMONT, Jacques. *Le point de vue*. In *Comuunications* nº 38, Seuil, 1983.
- _____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.
- BARBOSA, Álvaro. *O Som em Ficção Cinematográfica: análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras cinematográficas / videográficas de ficção*. 2000. Acesso em: 09/04/2024. Disponível em: <https://www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf>
- BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. GREIMAS, A. J.; BREMOND, C.; ECO, Umberto; GRITTI, J; MORIN V;
- MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Tradução: Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- METZ, Christian. TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gerard. 7^a Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011,
- _____. *O Grão da Voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *A arte do Cinema - uma introdução*. tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Editora da USP, 2013.

- BUHLER, James. *Theories of Soundtrack*. New York: Oxford University Press, 2019.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de Televisão e Cinema: a arte de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- CARREIRO, Rodrigo. ALVIM, Luíza. *Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema*. MATRIZes, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 175-193, 2016. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v10i2p175-193. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrices/article/view/120018>. Acesso em: 07/05/2024.
- CARRIER, Jean-Claude. BONITZER, Pascal. *Prática do Roteiro Cinematográfico*. Tradução: Teresa de Almeida, São Paulo: JSN Editora, 1996.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução: Flávio T. Barbietas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- CHION, Michel. *A audiovisão – som e imagem no cinema*. Lisboa: Arman Colin, 2008.
- _____. *Como se escribe un guión*. Tradução Dolores Jimenez. Madri: Catedra, 2003. Tradução de Écrire un scenário, 198.
- _____. *O roteiro de cinema*. 1^a ed. Martins Fontes, 1989.
- _____. *The voice in cinema*. New York: Columbia University press, 1999.
- CHOW, Rey. *The writing voice in cinema: a preliminary discussion*. In: WHITTAKER, Tom. WRIGHT, Sarah. *Locating Voice in Cinema: critical approaches and global practices*. New York: Oxford University Press, 2017.
- CLAIR, René. The art of sound. In: BELTON, John; WEIS, Elizabeth (Orgs.). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985. p. 92-95
- COSTA, Fernando Moraes da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- _____. *Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?*. Logos (UERJ. Impresso), v. 32, p. 94-106, 2010.

- DOANE, Mary Ann. *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 457-475. 1983.
- DOLAR, Mladen. *The linguistics of the voice*. In: BUHLER, James. *Theories of the Soundtrack*. Oxford University Press, 2019.
- EISENSTEIN, Sergei; PUDOVKIN, Vsevolod; ALEXANDROV, Grigori. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. São Paulo: Jorge Zahar Editores, 2002.
- EWALD FILHO, Rubens (Cord). *O céu de Sueley*; argumento de Simone Lima, Karim Ainouz e Maurício Zacharias; Roteiro de Karim Ainouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- FARIAS, Chayenne. CHAVES, Daniel. *Hibridismos culturais, fronteiras estéticas e tecnobrega como fenômeno na História da Música Amazônica*. Boletim Historiar, n. 07, jan./fev. 2015, p. 03 - 24. Disponível em: <<https://periodicos.ufs.br/historiar/article/view/3474/3025>> Acesso em 10/01/2025.
- FILHO, Kléber Mendonça. *Três Roteiros - Som ao Redor, Aquarius, Bacurau com Juliano Dornelles*. Companhia das Letra, 2020.
- FLÔRES, Virgínia Osório. *O Cinema: uma arte sonora*. São Paulo: Annablume, 2013.
- _____. *A escuta filmica: uma atitude estética*. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/sonologia/sonolog_VOFlores.pdf>. Acesso em 26/08/2023.
- FONGARO, Keven. *Uma introdução aos fundamentos da narratologia*. 1ª Ed. Maringá: Viseu, 2023.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 2017.
- _____. *Nouveau Discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem Cinematográfica*. In: CANDIDO, Antonio...[et al.]. *A Personagem de Ficção - Debates*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: narrative film music*. Indiana: Indiana University Press, 1987.
- JOAQUIM, Luiz. *Vinte e cinco - escritos de cinema (1997 - 2002)*. Recife/PE: Cepe, 2024.
- JOST, François. GAUDREAU, André. *Narrativa Cinematográfica*. Brasília: UNB, 2019.
- KOZLOFF, Sarah. *Overhearing film dialogue*. Univ of California Press, 2000.
- LABRADA, Jerônimo. *El sentido del Sonido*. Barcelona: Alba Editorial, 2009.
- LASTRA, James. *Fidelity versus Intelligibility*. In: STERNE, Jonathan (org.). *The Sound Studies Reader*. New York, Routledge, 2012.
- _____. *Reading, Writing and Representing Sound*. In: ALTMAN, Rick. *Sound theory/sound practice*. New York: Routledge, 1992
- MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Friz Lang*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2014.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NEUMEYER, David. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. - with contributions by James Buhler. Indiana University Press, 2015.
- OBICI, Giuliano. *Condição da escuta – mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- OLIVEIRA, Juliano de. *A significação na música de cinema*. 1^a Edição. Jundiaí: Paco, 2018.
- OPOLSKI, Débora. SOUZA, João Baptista Godoy. CARREIRO, Rodrigo. *O som do filme: uma introdução*. Curitiba: Ed. UFPR; Ed. UFPE, 2018.
- OPOLSKI, Débora; CARREIRO, Rodrigo. *O espectro do som como ferramenta de análise filmica* PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36118>>
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- PARO, Iana Cossøy. *Escrever o som: busca pelo espaço do sonoro em roteiros audiovisuais*.

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes: São Paulo, 2016.

PINHEIRO, Renata; OLIVEIRA, Sérgio. *Amor, Plástico e Barulho*. Um roteiro de Renata Pinheiro, 2012.

PUDOVKIN, Vsevolod. Asynchronism as a principle of sound film. In: BELTON, John; WEIS, Elizabeth (Orgs.). *Film sound*. New York: Columbia University Press, 1985.

SAITTA, Carmelo. *El diseño de la banda sonora en los lenguajes audiovisuales*. Buenos Aires: Saitta Publicaciones Musicales, 2002.

SCHAFER, Murray. *Afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

STERNE, Jonathan (org.). *The Sound Studies Reader*. New York, Routledge, 2012.

THOM, Randy. *Designing a movie for sound*. 1990. Disponível em: <https://www.filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm>. Acesso em: 23 de julho de 2024.

_____. *Script Analysis for sound design, Raymond Chandler's "Playback", first set of scenes*, 2021. Disponível em: <<https://randythom.blog/2021/01/20/script-analysis-for-sound-design/>>. Acesso em: 25/08/2024.

_____. *Screenwriting for sound*. In: DEUTSCH, Stephen; POWER, Dominic; SIDER, Larry. *The new soundtrack*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 1939. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Les catégories du récit littéraire. Communications*. Paris, Seuil, n. 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 125-151.

WHITTAKER, Tom. WRIGHT, Sarah. *Locating Voice in Cinema: critical approaches and global practices*. New York: Oxford University Press, 2017.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papirus, 2012.