PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Jose Ramon Diaz Benitez

O silêncio no cinema contemporâneo:
diálogos entre Brasil e Colômbia

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio

Orientador: Prof. Gustavo Chataignier Gadelha da Costa

Rio de Janeiro
Abril de 2021

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Jose Ramon Diaz Benitez

O silêncio no cinema contemporâneo:
diálogos entre Brasil e Colômbia

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Gustavo Chataignier Gadelha da Costa
Orientador
Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof.ª Liliane Ruth Heynemann
Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Profª. Patricia Furtado Mendes Machado
Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof. Joao Damasceno Martins Ladeira
Universidade Federal do Paraná – UFPR

Prof. Fernando Morais da Costa
Universidade Federal Fluminense – UFF

Rio de Janeiro, 30 de abril de 2021

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Jose Ramon Diaz Benitez

Formado em engenharia de som pela universidad de san Buenaventura em Bogotá (Colômbia). Mestre na linha de estudos de cinema e audiovisual (2015) no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Doutor no Programa de comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Rio de Janeiro no ano de 2021. Dedicado ao campo do audiovisual desde 2014 no Brasil, realizando diversos trabalhos como editor, realizador, produtor e videomaker em produtos audiovisuais nacionais e internacionais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Ficha catalográfica

Benitez, Jose Ramon Diaz

O silêncio no cinema contemporâneo: diálogos entre Brasil e Colômbia / Jose Ramon Diaz Benitez; orientador: Gustavo Chataignier Gadelha da Costa. – 2021.
203 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2021.
Inclui bibliografia

1. Comunicação Social - Teses. 2. Silêncio. 3. som. 4. paisagem sonora. 5. mascaramento sonoro. 6. tecnologia digital. I. Costa, Gustavo Chataignier Gadelha da. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Agradecimentos

Em primeiro lugar, quero agradecer ao meu primeiro orientador, Miguel Pereira, por toda a ajuda que ele me brindou nos primeiros anos do meu doutorado. Miguel não esta mais conosco em um plano físico, mas continua nas lembranças e histórias de todos os que estivemos junto a ele.

Um agradecimento especial ao meu orientador Gustavo Chataignier. Apesar do pouco tempo que levamos desenvolvendo este projeto, a chegada do Gustavo significou um norte em um momento de total incerteza na minha vida acadêmica. O que lhe devo a Gustavo vai além de sua orientação para um projeto culminado.

Agradeço também à banca examinadora de nosso projeto. As leituras e colocações pertinentes são muito importantes para o desenvolvimento adequado deste projeto.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, pelo conhecimento, apoio institucional e por me aceitar dentro de seu programa de doutorado.

À CAPES[1] também agradeço pela bolsa de isenção, fundamental para o desenvolvimento de minha tese, e a continuação de meus estudos no Programa de Pós-graduação.

Aos funcionários do Programa pela assistência, amabilidade e ajuda a mim oferecidas.

Marise Lira de Sousa merece meu agradecimento especial por toda a ajuda que me brindou no tempo que estive dentro do programa. Desde o dia da inscrição para o processo de seleção até a finalização deste projeto, Marise é alguém essencial para a finalização de meu trabalho na PUC.

Agradeço também à Coordenação do Programa pela enorme ajuda recebida, e a todos os professores com os que tive oportunidade de cursar suas matérias, pelo enriquecimento intelectual que brindavam em suas aulas: Arthur Ituassu, Vera Magalhães, Tatiana Oliveira, Andrea França, José Carlos Souza, Claudia Pereira, Fernando Morais de Costa.

Aos meus colegas de apartamento, Lucia e Carlos, pelo apoio moral e alimentício para me manter constante no desenvolvimento do meu projeto.

À minha avó, pelo amor entregado a todos em casa, amor que recebo de meus pais em todo momento

A Leticia Ribeiro por todo o amor, carinho e apoio que tem me brindado nesses anos de felicidade que levamos juntos.

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Por último, agradeço à minha família: meus pais, Ramón e Stella, por absolutamente todo o que vocês têm me entregado na minha vida, o amor de vocês é incondicional e meu amor a vocês é eterno. Minhas irmãs, Luz Stella, Maria Elvira e Monica, sempre me apoiando em todo sentido, sou muito grato pelas irmãs que tenho. Meus sobrinhos, Andrés, Gael e Camila, e meu cunhado Rafael por todo o amor, apoio e felicidade que vocês entregam. Sou uma pessoa feliz graças a todos vocês. Muito obrigado por existirem na minha vida.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Resumo

Benitez, Jose Ramon Diaz; Costa, Gustavo Chataignier Gadelha da. **O silêncio no cinema contemporâneo: diálogos entre Brasil e Colômbia**. Rio de Janeiro, 2021. 203 p. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O som e o silêncio, como elementos constitutivos do cinema, têm sido atravessados por diferentes mudanças tecnológicas no decorrer de sua história. Cada modificação alterou de certa forma os seus modos de realização e de escuta, transformando também as próprias estruturas da indústria cinematográfica. Atualmente, devido à passagem da tecnologia analógica para a digital, características como: o considerável aumento de faixas de áudio para captura e edição simultânea, maior facilidade na manipulação das ondas sonoras capturadas, o desenvolvimento eletroacústico das salas de cinema e sistemas de produção particular, entre outros, sugerem a impressão de um incremento sensitivo nas produções cinematográficas recentes, revelando uma notoriedade acentuada nos ruídos e, principalmente, no silêncio e em seu potencial efeito dramático. O objetivo desta pesquisa é, portanto, analisar as diferentes propriedades que pode presentar o silêncio como efeito sonoro dentro do cinema contemporâneo brasileiro e colombiano. O estudo deste fenômeno acústico, como elemento da linguagem cinematográfica, estará baseado em pesquisas anteriores sobre o som e o silêncio no audiovisual e em produções realizadas principalmente no século XXI, procurando reflexionar sobre o silêncio no cinema dentro da era digital.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Palavras-chave

Silêncio, som, paisagem sonora, mascaramento sonoro, ruído, tecnologia digital.

Abstract

Benitez, Jose Ramon Diaz; Costa, Gustavo Chataignier Gadelha da (Advisor). **Silence in contemporary cinema: dialogues between Brazil and Colombia**. Rio de Janeiro, 2021. 203 p. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Sound and silence, as constituent elements of cinema, have been crossed by diferent technological changes throughout its history. Each modification has altered its ways of realization and listening to some extent, also transforming the very structures of the film industry. Currently, due to the transition from analogue to digital technology, features such as: the considerable increase in audio tracks for simultaneous capture and editing, greater ease in handling captures sound waves, the electroacoustic development of movie theaters and private productions systems, among others, they suggest the impression of a sensory increase in recent cinematographic productions, revealing a marked notoriety in noise and, mainly, in silence and its potential dramatic effect. The objective of this research is, therefore, to analyze the different properties that silence can present as a sound effect within contemporary Brazilian and Colombian cinema. The study of this acoustic phenomenon, as an element of cinematographic language, will be based on previous research on sound and silence in audiovisual and on productions executed mainly in the 21st century, seeking to reflect on silence in cinema within the digital age.

Keywords

Silence, sound, soundscape, sound masking, noise, digital technology.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Sumário

Introdução 10

1. Breve histórico do som no cinema brasileiro e colombiano 26
  1.1. Desde os primórdios até o fim do *Cinema Mudo* 31
  1.2. Cinema sonoro: 1930-1960 39
  1.3. Anos 1960, 1970 e 1980 50
  1.4. Décadas de 1990 – 2000 71
  1.5. Digitalização do cinema 87

2. O silêncio no cinema 109
  2.1. Paisagem Sonora 127
  2.2. A representação do silêncio no universo audiovisual 138

3. Silêncio no cinema contemporâneo 144
  3.1. Análise Sonora 144
  3.2. Los Colores de la Montaña (2010)– Carlos César Arbeláez 144
  3.3. O Som ao Redor (2012) – Kleber Mendonça Filho 155
  3.4. La Sirga (2012) – William Vega Donneys 167
  3.5. A Febre– Maya Da Rin 174
  3.6. La Tierra y la Sombra (2015) – César Augusto Acevedo 179
  3.7. Los Silêncios (2019) – Beatriz Seigner 186

4. Considerações Finais 191

6. Referências bibliográficas 195

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Lista de figuras

Figura 1: Lançamento de Filmes brasileiros (quantidade x ano) 72
Figura 2: Representação do ciclo de uma onda sonora 110
Figura 3: Cena Inicial Los Colores de la Montaña 148
Figura 4: Cena final da casa Los Colores de la Montaña 149
Figura 5: Visão do Ernesto, cena da chegada dos homens na sua casa 152
Figura 6: Ernesto e Manuel escondidos pela chegada dos homens na sua casa 152
Figura 7: Plano inicial – La Sirga 169
Figura 8: Plano inicial – La Sirga 169
Figura 9: Plano Alicia e “Mirinchis” no mirante contemplando a lagoa ... 171
Figura 10: Plano Final Alicia continua seu caminho – La Sirga 173
..... 175
Figura 11: Plano 01 – Justino no Porto ouvindo sons de floresta A Febre 175
Figura 12: Cena – La tierra y la sombra 181
Figura 13: Quarto de Gerardo e Esperança – La tierra y la sombra 182
Figura 14: Diálogo sobre pássaros entre Alfonso e Manuel – La tierra y la sombra 183
Figura 15: Queimadas ao redor da casa e despedida do corpo do Gerardo – La tierra y la sombra 185
Figura 16: Reunião dos mortos – Los Silencios 188
Figura 17: Reunião dos mortos - Diálogo da Nuria – Los Silencios 189

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Introdução

O silêncio no cinema contemporâneo aparece como um elemento de expressão artística capaz de revelar diferentes significados e sensações para seus espectadores. Na atualidade, com a passagem tecnológica do analógico para o digital, tanto a imagem quanto o som sofreram certas transformações nos seus processos de produção e projeção. Focados aqui somente na parte sonora, características como o enorme aumento de faixas de áudio para captura e edição simultânea, a maior facilidade na manipulação das ondas sonoras gravadas, o desenvolvimento eletroacústico das salas de cinema e sistemas de produção particular, entre outros, sugerem a impressão de um incremento sensitivo nas produções cinematográficas recentes, revelando uma notoriedade acentuada nos ruídos, e principalmente, no silêncio e em seu potencial efeito dramático.

Levando em consideração o mencionado anteriormente, esta tese pretende analisar as diferentes características e representações que o silêncio como efeito sonoro pode apresentar nos cinemas contemporâneos brasileiro e colombiano. O estudo deste fenômeno acústico, como elemento da linguagem cinematográfica, estará baseado em produções realizadas principalmente desde os anos 2000 até o presente, procurando refletir sobre o silêncio no cinema na era digital.

O interesse específico pela produção filmográfica da Colômbia e do Brasil está ligado à minha relação direta com esses dois países e com o desejo de me aprofundar naquilo que o silêncio e o som podem representar nesses lugares. Mas também existe uma curiosidade pessoal pelas diversas diferenças e similitudes entre os cinemas de dois países que dividem limites geográficos, pertencem à América Latina, mas possuem culturas e línguas diferentes. Além disso, ainda que sejam influenciados principalmente por outro tipo de cinema como é o da Europa e de Hollywood, em alguns momentos da sua história, as suas cinematografias coincidem e conseguem dialogar entre si.

Baseado nessas primeiras incógnitas, acredito então que duas questões centrais para o desenvolvimento desta pesquisa são as seguintes: sendo duas indústrias separadas e independentes uma da outra, que relações e que diferenças, especificamente no trabalho sonoro e no silêncio, possuem estes dois países em sua

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

produção filmográfica? Que características sonoras podem ser autônomas de cada lugar, e quais são as semelhanças?

O desejo de pensar sobre o som e o silêncio a partir dessas questões surge a partir de uma primeira visão superficial sobre as diferenças mais notórias entre esses dois cinemas. O Brasil, comparado com a Colômbia, possui uma maior tradição no desenvolvimento industrial da sua produção cinematográfica. As *Chanchadas* realizadas desde a década de 1930 e as *Pornochanchadas* dos anos 1970, são dois momentos que marcaram e fixaram uma época dentro da história do cinema brasileiro.[2] Segundo a pesquisa feita por Fábio Sá Earp e Helena Sroulevich no texto *O Mercado do Cinema no Brasil (2009),*[3] um dos momentos mais prolíficos no lançamento de filmes nacionais foi o período compreendido entre finais da década de 1970 e meados dos anos 1980, chegando a cifras de quase 40% de percentagem de quota de mercado, ou *market share*, entre os anos 1981 e 1983, com uma média de 85 filmes lançados por ano, aproximadamente. Enquanto isso, na Colômbia foi criada a *Compañia de Fomento Cinematográfico (Focine)* dentro do Ministério de Comunicações em 1978, entidade que desempenhou um papel importante para o aumento na realização de filmes nesse país. Segundo o Ministério da Cultura na *Cartilla de Historia de Cine Colombiano (2015)*, a *Focine* colaborou na realização de aproximadamente 29 longa-metragens dentro de um período de, mais ou menos, 10 anos.

Se compararmos esses dados, a diferença na quantidade de filmes produzidos entre o Brasil e a Colômbia é bastante considerável. A indústria filmográfica brasileira aparece sempre como mais produtiva e melhor constituída em relação ao cinema colombiano. No entanto, existem períodos históricos similares que acontecem quase que de forma simultânea entre os dois países e que os aproxima ao curso histórico tomado por vários dos países da América do Sul. Desde a década de 1960 as temáticas de cunho social se tornaram de grande importância nos filmes desses dois lugares. *O Cinema Novo*[4] do Brasil e o manifesto

[2] Sobre ambos os gêneros falarei mais detidamente no primeiro capítulo desta tese.
[3] Este texto faz parte de *Políticas Culturais: Reflexões e Ações* do Observatório Itaú Cultural do ano 2009. A fonte dos dados analisados pelos pesquisadores foi extraída do *Filme B*, a Revista.
[4] Movimento cinematográfico brasileiro de grande impacto na história do cinema da América Latina. Estes filmes, realizados com menor orçamento e uma produção mais barata, sobretudo na sua fase inicial, estavam mais focados na situação social nacional desse período, ligado, principalmente, ao subdesenvolvimento do país. Seus mais famosos expositores - Glauber Rocha, Ruy Guerra, Cacá

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

da *estética da fome*[5] de Glauber Rocha conseguem dialogar de forma quase direta com a jovem geração de cineastas colombianos que surgiu nessa mesma época, em meio aum contexto de efervescência sócio-política que se refletia nos diversos movimentos de luta social e rural que ganharam maior notoriedade a partir dos anos 1960, e de embate destes com os diversos regimes militares que afetaram a democracia de vários países da América Latina.

Além disso, a queda na produção de filmes nos cinemas colombiano e brasileiro aconteceu também em épocas similares: final da década de 1980 e começo de 1990, em meio à extinção das instituições governamentais de fomento ao cinema – a *Focine* na Colômbia e a *Embrafilme* no Brasil. A retomada desses dois cinemas acontece aproximadamente na virada para o século XXI, quando são criadas novas leis de incentivo e, finalmente, a tecnologia digital começou a evoluir a grandes passos para influir em todos os níveis de produção e reprodução do cinema mundial.

Em meio ao processo de globalização e de otimização das tecnologias e redes de comunicação, acredito que o diálogo cinematográfico entre a Colômbia e o Brasil pode ser potencialmente incrementado, constituindo uma conversa maior entre os dois cinemas, mas ao mesmo tempo, conservando as diferentes especificidades que cada lugar possui. Se o cinema e as artes em geral sempre foram um reflexo do seu próprio contexto, as produções atuais poderiam representar o nosso contemporâneo, a partir de todos os elementos que conformam a imagem e, especificamente para esta pesquisa, o som, e o silêncio.

Por outro lado, a decisão do recorte temporal dos filmes selecionados para análise nesta pesquisa foi tomada por duas razões. A primeira, pela facilidade existente para a busca e coleta do material audiovisual que compõe o nosso objeto de estudo, sobretudo de filmes colombianos. E a segunda, devido ao aumento na

---

Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, entre outros - queriam fazer outro cinema, diferente das anteriores produções de grande orçamento realizadas pela companhia cinematográfica *Vera Cruz (1949 - 1954).* Para um melhor entendimento sobre o Cinema Novo, ler: Por Dentro do Cinema Novo, de Paulo Cesar Saraceni, Nova Fronteira; e História do Cinema Brasileiro, organizado por Fernão Ramos.

[5] Lançado por Glauber Rocha em 1965, já com um certo reconhecimento internacional sobre o *Cinema Novo* a estética da fome é um manifesto que fala sobre a definição dos principais compromissos e objetivos do cinema dos países de terceiro mundo, usando a violência do oprimido como forma de resistência. O texto encontra-se aqui: https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

realização de produções audiovisuais desde finais da década de 1990 até o presente, influenciada por vários motivos, dentre os quais as novas leis de incentivo, profissionalização de vários dos envolvidos no meio cinematográfico, e também, o advento da era digital nas indústrias aqui analisadas.

Vale a pena esclarecer que escolher filmes do cinema contemporâneo como amostra para o estudo e para o desenvolvimento desta pesquisa é uma tentativa de pensar sobre o silêncio dentro das produções atuais que estão inseridas em novas tecnologias de produção e reprodução. No entanto, não se está desconhecendo ou descartando o trabalho sonoro realizado ao longo da história nessas duas cinematografias, pois sabemos que elementos como o silêncio existem desde a criação mesma do cinema. De fato, para poder pensar sobre o som no cinema contemporâneo e os distintos usos do silêncio nos filmes realizados na Colômbia e no Brasil, foi necessário efetuar uma revisão histórica sobre a importância e a evolução do som como elemento narrativo nas produções anteriores. A história da filmografia desses dois países é bastante extensa e heterogênea, razão pela qual é necessário escolher um momento e um tópico para poder aprofundar no estudo do tema analisado aqui. Mas o conhecimento de filmes realizados em épocas anteriores à era digital é de vital importância para poder pensar o desenvolvimento do uso do silêncio como elemento narrativo nessas duas cinematografias.

Levando em consideração o dito anteriormente, alguns filmes realizados em épocas anteriores ao nosso marco temporal de pesquisa aparecerão para reforçar o trabalho de contextualização sobre o objeto de estudo. No entanto, os filmes que iremos analisar aqui de forma mais profunda e que conformam o nosso objeto de pesquisa são os seguintes:

No Brasil, acredito que *O Som ao Redor (2012)* de Kleber Mendonça Filho é obrigatório para falar de análise sonora de filmes brasileiros da última década. O magistral desenho sonoro realizado nessa produção é indicado para poder ponderar o que percebemos como silêncios e como ruídos e como isso se configura dentro do próprio filme. Há vários textos sobre essa produção, dentre os quais a pesquisa realizada por Adriano Medeiros da Rocha (2013), intitulada *A busca de sons ao redor: uma análise fílmica auditiva,* que trabalha com conceitos como ruído e paisagem sonora, de grande importância para o nosso estudo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

O segundo filme brasileiro é A *Febre (2019)* de Maya Da-Rin. A história ocorre em Manaus, entre uma zona portuária industrial e a periferia da cidade onde o protagonista mora, depois de ter partido de sua aldeia há anos atrás. Os contrastes sonoros entre os distintos espaços, e a noção de mundo que o protagonista tem com seus ambientes é ótimo para realizar um estudo aprofundado sobre a trilha sonora do filme. O primeiro texto que utilizei para o estudo dessa produção foi realizado pela antropóloga argentina Delfina Magnoni para a revista *Cinetosis* em 2020. *A Fevre de Maya Da-Rin y la posibilidad de escuchar más allá de la frontera* (2020) é uma análise fílmica que a autora realiza com um viés antropológico, e que que se baseia principalmente na trilha sonora para a sua reflexão final sobre o outro e a representação que precisamente esse outro possui dentro do filme.

O último filme do Brasil a analisar é *Los Silêncios* (2019) de Beatriz Seigner. Acredito que, assim como *O Som ao Redor*, este filme deve ser necessário sempre que se discuta sobre o som no cinema brasileiro. A história acontece na tríplice fronteira entre Brasil, Peru e Colômbia, e trata sobre o conflito armado que vem acontecendo desde há mais de meio século em território colombiano e uma família que tenta escapar dessa violência passando ao lado brasileiro da fronteira para tentar recomeçar suas vidas. O silêncio é primordial para este filme porque aparece em todos os aspectos da história, entregando sempre pistas sobre os personagens principais da trama e sobre as comunidades que aparecem aqui, apresentando todo um contexto histórico que está relacionado diretamente com o silenciar de suas vítimas.

O primeiro dos filmes colombianos é *Los colores de la montaña* (2010) dirigido por Carlos César Arbeláez. O filme trata sobre a vida de crianças em uma zona rural de uma pequena cidade chamada *La Pradera*. Manuel, o protagonista da história, é um menino de nove anos que tem o sonho de se tornar goleiro de futebol. Infelizmente, Manuel e seus amigos perdem a bola com a qual eles jogavam, que cai dentro de um campo minado. Manuel convence dois de seus amigos a ir atrás da bola e conseguir recuperá-la. O conflito armado que a Colômbia vive há décadas é um tema recorrente em alguns dos filmes de Arbeláez, e aqui essa situação social aparece através do olhar das crianças daquele lugar, em meio a jogos e brincadeiras infantis.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

La Sirga (2012) de William Vega Donneys foi realizado no estado de *Nariño*, localizado ao sul-ocidente da Colômbia. Acontece em um hotel à beira da lagoa de *La Cocha*, onde Alicia, personagem principal do filme, chega depois de ter que escapar da guerra na sua cidade. Ela pede ao seu tio – dono do lugar – moradia no hotel em troca de trabalho já que estão próximos à chegada da época turística, mas infelizmente tudo muda com o anúncio da aproximação de grupos à margem da lei nessa zona. De todos os filmes colombianos analisados aqui, acredito que *La Sirga* é um dos mais interessantes, no sentido do trabalho sonoro a partir do silêncio que conseguiram criar, artifício que é usado em todo o filme para gerar uma tensão constante de aviso sobre algo prestes a acontecer.

Finalmente, *La tierra y la sombra* (2015), escrito e dirigido por César Augusto Acevedo, conta a história de Alfonso, um velho camponês que volta à casa da família que ele abandonou depois de quase duas décadas, para cuidar de seu filho que está com uma doença grave. A história acontece na antiga casa onde ele morava, rodeada de plantações de cana no estado do *Valle del Cauca*, localizado no ocidente colombiano. A zona está próxima a desaparecer em meio ao monopólio das empresas de plantação de cana de açúcar, e esta família que revive seus traumas de abandono e frente a um iminente despejo, tenta se reconciliar para recomeçar suas vidas em outro lugar. Trata-se de um filme de poucos diálogos e descrito como lento, refletindo o peso que a atmosfera do espaço traz. Segundo seu diretor, a história tem elementos autobiográficos e apresenta alguns aspectos de sua própria memória que aparecem em meio à temática da desaparição, da ausência e da separação da família no filme.

Além da análise fílmica, esta pesquisa se baseia na análise de referencial bibliográfico conformado por trabalhos acadêmicos dedicados ao estudo do cinema e audiovisual, procurando uma ênfase maior nos textos dedicados à parte sonora dentro do universo cinematográfico e, especificamente, ao silêncio, seu uso e seu significado no cinema.

Dentre tais referências, destaco principalmente os estudos sobre o som no cinema realizados no Brasil, decorrentes de diversas pesquisas realizadas por acadêmicos, como Fernando Morais da Costa, professor do Programa de Pós-Graduação em Cinema (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense, e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

referência nacional sobre o estudo do som no cinema e no audiovisual. Tanto sua dissertação de mestrado *Som no Cinema, silêncio nos filmes: o inexplorado e o inaudito* (2003), quanto sua tese de doutorado *O som no cinema brasileiro: revisão de uma importância indeferida* (2006) – que deu origem ao livro *O som no cinema brasileiro* (2008) –, são de extrema importância para o desenvolvimento desta pesquisa. A dissertação realizada por Bernardo Marquez Alves na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de são Paulo, intitulada *Os Estudos do som no cinema* (2013), é um mapeamento importante de artigos acadêmicos, livros, teses e dissertações que contemplam o estudo de todo o concernente ao mundo sonoro no cinema entre os anos de 2001 e 2011. Essa revisão sistemática de publicações foi de grande relevância para a busca e coleta das pesquisas que conformam esta tese e para pensar também nas tendências temáticas que existem no estudo do som no cinema e no audiovisual no Brasil.

O professor Rafael de Luna Freire, também do PPGCine da Universidade Federal Fluminense, tem escrito diversos textos sobre a história do cinema brasileiro, tratando em algumas de suas pesquisas o trabalho sonoro. Dentre seus trabalhos destaco *A segunda fase da conversão para o cinema sonoro do Rio de Janeiro (1929-1930)*, publicado em 2016; *Cinephon: Sobre como o cinema sonoro impulsionou a fabricação de projetores cinematográficos no Brasil*, lançado em 2018 pela revista portuguesa *Aniki;* e o texto *Dublar ou não dublar: a questão da obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros na televisão e no cinema estrangeiros* (2014).

A percepção sonora no cinema: ver com os ouvidos, ouvir com outros sentidos (2009), de Andreson Carvalho, aprofunda a noção de percepção sonora para pensar o uso do som na construção narrativa de um produto audiovisual, a partir da análise da trilha sonora do filme *A Ostra e o Vento* (1997) de Walter Lima. Além dessa pesquisa, a tese escrita pelo mesmo autor, intitulada *O duplo do som no cinema: relações entre a técnica e a estética no audiovisual*, defendida em 2016, discute se o refinamento no trabalho técnico e o avanço tecnológico dos aparelhos de captura, edição e reprodução de áudio são as causas reais de uma evolução estética nos trabalhos audiovisuais de nosso contemporâneo, ou se é necessário um trabalho artístico que vá além dessa evolução dos dispositivos. Para isso, realiza uma análise sonora comparativa entre filmes realizados em épocas anteriores e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

produtos atuais. Essa pesquisa é importante para poder pensar o som e o silêncio a partir do uso das novas tecnologias do cinema contemporâneo.

O livro *Som direto no cinema brasileiro: fragmentos de uma história* (2016), de Márcio Câmara, é um marco importante para o estudo sobre o som direto no Brasil. A originalidade do texto se encontra refletida no trabalho de reconstrução histórica que o autor realiza no livro, a partir de depoimentos de trabalhadores desse campo laboral, e de depoimentos próprios, já que Márcio Câmara possui décadas de experiência como técnico de som a nível nacional e internacional em filmes como *A Ostra e o Vento (1997), Lavoura Arcaica (2001), Cinema, Aspirina e Urubus (2005), Mutum (2007),* entre outros. Este livro também mostra as inquietações do autor sobre o papel criativo que o técnico de som pode ter na concepção e realização de um filme e no papel que as novas tecnologias possuem no cinema contemporâneo brasileiro.

Outras pesquisas e autores brasileiros integram a base bibliográfica desta tese. Leandro José Luz Riodades de Mendonça levanta questões sobre o conceito do cinema nacional e suas formas de existência e resistência em seu texto *Os cinemas que falam português: o conceito de cinema nacional, identidade e resistência* (2015). Da Universidade Federal do Pará, Yasmin Pires e André Villa publicam na *Revista Visualidades* o seu texto *A representação do silêncio no cinema sonoro* (2019). Da universidade Federal do Paraná, *A comunicação no cinema dos sentidos: Abordando a Imersão sobre a perspectiva do som* (2015), escrito por Débora Regina Opolski. *Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema* (2016), de Luiza Alvim e Rodrigo Carreiro, autores de outros textos importantes para esta pesquisa. *O silêncio e o hiper-realismo em uma narrativa cinematográfica* (2017), de Denner Sardanha Garcia e Geórgia Cynara Coelho de Souza, entre outras referências que aparecerão ao longo desta pesquisa.

Apesar do curto tempo de vida que os estudos do som no cinema brasileiro têm se comparados com os trabalhos relativos à análise imagética, vale a pena assinalar que o interesse pelo sonoro no audiovisual parece haver aumentado devido ao esforço de pesquisadores e realizadores por ir atrás de um estudo mais aprofundado e especializado sobre o som e o poder dramático que este pode ter.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Já na Colômbia, infelizmente a quantidade de pesquisas realizadas sobre o som do cinema nacional é bastante mais reduzida, o qual gera uma limitação ao tentar aprofundar na história do cinema colombiano. No entanto, existem textos e pesquisas suficientes para poder realizar uma análise sobre o que representa o som e o silêncio no cinema colombiano. Estudos que, acredito, estão em aumento, devido ao incremento na produção filmográfica nacional e ao crescente interesse acadêmico que surge dos novos programas de graduação e pós-graduação de cinema e audiovisual nesse país. A principal referência sobre som no cinema colombiano é *Cuadernos de cine colombiano número 29* (2019) publicado pelo *Instituto Distrital de las Artes* de Bogotá, dedicado totalmente ao som. O *Cuadernos* inclui textos de pesquisadores e, principalmente, técnicos e editores de som que fazem parte da história e da atualidade da indústria do cinema colombiano: Isabel Torres, Yesid Vasquez, Edson Velandia, Mauricio Durán, Ricardo Escallón, Armando Russi, Daniel Giraldo, entre outros. Entrevistas, depoimentos, histórias e análises, aparecem aqui como uma forma de dar uma maior visibilidade ao que significa o som no cinema colombiano. Também aparecerá aqui a edição *Cuadernos de cine colombiano número 26* (2017), que fala sobre os instrumentos do governo para o fomento do cinema nacional e explica como isso ajudou para a retomada da produção de filmes na Colômbia desde a virada para o século XXI até o presente.

Cine colombiano: Estética, modernidade y cultura (2013), de Guillermo Pérez La Rotta, analisa, discute e classifica as diferentes temáticas dos filmes colombianos realizados, principalmente, nas últimas duas décadas do século XX. Através da análise fílmica, o autor tenta ir atrás da relação entre esses filmes e a sociedade nacional como um todo, dando pistas do que poderia ser o cinema colombiano no futuro. Além disso, *A view of colombian cinema: uma mirada panorámica al cine colombiano* (2015), escrito pela professora e pesquisadora Sonia Natalia Cogollo Ospina, realiza um balanço sobre o que tem significado a produção de cinema na Colômbia desde seus primórdios até a criação de *La Ley del cine* e *Proimágenes em movimento.*[6]

[6] *A lei 814 de 2003*, conhecida como *La Ley del cine*, foi criada para facilitar a produção de filmes na Colômbia e contribuir para tornar o cinema nacional uma indústria autossuficiente. *Proimagenes* é uma entidade público-privada sem fins lucrativos que fomenta o desenvolvimento das políticas públicas relacionadas à indústria cinematográfica nacional. Uma ponte entre instituições públicas e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Outros textos que entram na pesquisa do cinema colombiano são: *¡Acción! Cine en Colombia* (2007), lançado pelo Museu Nacional da Colômbia; *Historia del cine Colombiano*, lançado pela Fundação de Patrimônio Fílmico colombiano em 2011; *Revista Ojo al Cine. Una mirada treinta años después* (2006) de Ramiro Arbeláez; *La industria del cine en Colombia. Entre el optimismo ingenuo y el pesimismo crónico* (2015) de Guillermo Alejandro D'abraccio Krentzer; *Cine de arte y ensayo en Colombia: Los viajes del viento* (2009), *El vuelco del cangrejo* (2010), *La sirga* (2012), *Porfírio* (2012), *La Playa D.C.* (2012), escrito por Eylin Rojas Hernandez em 2015, entre outros.

Além das pesquisas realizadas no Brasil e na Colômbia, existem livros e artigos internacionais de pesquisadores que trabalham o som dentro e fora do cinema. Autores como John Cage e Carolyn Birdsall entram nessa categoria para discutir conceitos como o silêncio na música e o estudo sobre o que significa paisagem sonora. Além disso, ao falar de som no cinema, é obrigatório utilizar os conceitos criados por grandes referências como Michel Chion, Rick Altman, Claudia Gorbman e Murray Schafer, marcos importantes dentro desses estudos.

Para poder realizar uma análise sonora de filmes contemporâneos do Brasil e da Colômbia, acredito necessário um estudo sobre o passado cinematográfico desses países e é por isso que vários dos textos anteriormente nomeados estão relacionados com a história do cinema colombiano e brasileiro. Os estudos sobre o som dessas filmografias mostram uma complexidade no trabalho sonoro, quase desde o nascimento mesmo da indústria cinematográfica nesses lugares.

Precisamente, desde os primórdios do cinema, o som já possuía um papel importante como elemento narrativo nas produções. E ainda que desde os primeiros experimentos com a fotografia até o nascimento do cinematógrafo dos irmãos Lumière, o cinema estivesse sempre relacionado à ilusão do movimento que se podia criar através da imagem, a preocupação pela ausência de som levou a uma busca por uma reprodução sonora capaz de acompanhar os fotogramas projetados na tela, revelando a necessidade de complementar essas duas unidades – imagem e som – para reforçar o poder dramático e expressivo desses filmes. No texto *Sound*

privadas para fortalecer o desenvolvimento no campo do cinema e audiovisual colombiano, através de regras para a produção, distribuição, projeção e participação dos filmes realizados na Colômbia a nível nacional e internacional.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

in Films, Cavalcanti argumenta que o surgimento do som no cinema ocorre desde seu início, existindo indícios e registros históricos de trabalhos sonoros no período conhecido como *Cinema Mudo*:

> A história do som no cinema não teve início, como vários historiadores têm presumido, com a introdução do filme sonoro, mas com a própria invenção do cinema. Em nenhum período da história do cinema foi habitual que ele fosse exibido publicamente sem algum tipo de acompanhamento sonoro. Em outras palavras, o cinema silencioso nunca existiu (Cavalcanti, 1985: 98).

Embora o autor argumente que com a chegada do som sincrônico, em finais da década de 1920, os diferentes elementos pertencentes à trilha sonora de um filme (diálogos, música, ambiente e efeitos sonoros) passaram por uma transformação na sua realização, até que posteriormente se distribuíram de uma forma mais apropriada para o desenvolvimento da construção narrativa de um filme, Cavalcanti reconhece que o assincronismo das produções do *Cinema Mudo* levou seus realizadores a procurar formas alternativas para poder reproduzir som simultaneamente com a imagem projetada na tela. O silêncio intrínseco nos filmes realizados nessa época parecia ser incômodo no momento da projeção, e o uso de músicas, vozes e efeitos por trás da tela eram usados para combater esse silêncio.

No texto *O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia (2011)*, Inês Gil discute sobre as diferentes representações e significações que o silêncio pode ter na fotografia e no cinema. Para a autora, a grande diferença entre essas duas artes é o movimento. Por um lado, está a fotografia, pensada como a captura de um instante no tempo, um deslocamento para um momento específico da realidade, é uma imagem fixa e silenciosa por natureza. Segundo Gil, a força de significação da fotografia surge a partir da união entre as características próprias da imagem e o silêncio pertencente a elas, que evocam e induzem momentos, lembranças, ou realidades recriadas pelo espectador, “o som da imagem só pode ser imaginado, fantasmado ou desejado” (Gil, 2011: 184). Por outro lado, o cinema, consolidado no movimento das imagens, parece exigir a presença do som para concretizar uma conexão maior com a realidade. De acordo com este texto, à diferença da fotografia, a representação do cinema sobre o real está diretamente ligada à capacidade expressiva que pode se conseguir a partir de seus elementos imagéticos e sonoros. “No cinema, é a falta de som que provoca a artificialidade da imagem. Através do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

silêncio, a imagem do cinema é claramente 'só uma imagem' porque se afasta do espelho fílmico da realidade" (Ibid., 184). O silêncio, então, quando utilizado, seria uma escolha consciente capaz de produzir significações novas dentro da linguagem artística de cada produção cinematográfica.

Nesse caso, o potencial dramático e narrativo do silêncio pode ter se intensificado a partir da chegada do som sincrônico na indústria cinematográfica. Comparado à época anterior, o uso deste fenômeno sonoro poderia ser pensado como uma eleição do realizador para produzir um efeito artístico dentro da linguagem de seu filme. Visto dessa maneira, o silêncio deixaria de ser uma preocupação contornada com a utilização de música e efeitos sonoros dentro das salas de projeção para acompanhar a imagem e prender a atenção dos espectadores (no contexto pós-invenção do cinema), para (logo após o nascimento do *Cinema Sonoro)* tornar-se uma peça fundamental na criação do desenho sonoro das produções cinematográficas do início da década de 1930. Porém, apesar da mudança tecnológica que se teve com a chegada do som sincrônico, existia ainda a dificuldade de poder utilizar o silêncio como elemento narrativo. A partir do advento do *Vitaphone* e do *Movietone*, a indústria cinematográfica teve que se reestruturar para basear suas realizações não somente na imagem, mas também no som.

A chegada de uma nova tecnologia capaz de sincronizar o som com a imagem significou uma notória transformação na indústria cinematográfica, desde o seu modo de realização até a sua reprodução nas salas de cinema. A otimização na produção de filmes com som sincrônico realmente demorou anos para poder se estabelecer dentro da indústria do cinema. Para isso, além do desenvolvimento tecnológico dos dispositivos encarregados da sincronização de áudio com imagem, foi necessário realizar diferentes mudanças dentro da própria dinâmica de realização dos filmes. Anteriormente, na etapa do *Cinema Mudo*, a preocupação na filmagem era somente com a parte visual, então o cuidado no set estava dedicado exclusivamente ao concernente à imagem: iluminação, personagens, objetos em cena, etc. O ruído não era um empecilho para as produções daquela época. Tudo isso mudou na chegada do *Cinema Sonoro*. O silêncio agora é necessário durante as filmagens. Todas as pessoas envolvidas na produção do filme não podiam gerar nenhum tipo de ruído para que os microfones capturassem os diálogos dos atores

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

da melhor forma possível sem a interferência de ruídos externos à narrativa da história. Além da limitação no movimento das pessoas que integravam o set de filmagem para se cuidar do silêncio, um dos maiores problemas foi o ruído que era produzido pelos aparelhos elétricos, pois as lâmpadas e as enormes câmeras de filmagem da época emitiam um som suficientemente perceptível para os microfones, sendo necessário recorrer a soluções práticas, e posteriormente tecnológicas, para conseguir o silêncio necessário para as filmagens.

O silêncio, nessa primeira etapa do *cinema sonoro*, aparece então nos sets de filmagem, revolucionando toda a indústria cinematográfica. Parece um paradoxo pensar que para que o som sincrônico fosse às telas era necessário o silêncio de toda a equipe e do equipamento de filmagem no momento de sua realização. Andreson Carvalho – a partir dos dados que Luiz Manzano apresenta no seu livro *Som-imagem no cinema (2003)* – enumera em sua tese, *O duplo do cinema (2016)*, as diferentes mudanças que o advento do *cinema sonoro* trouxe para a indústria filmográfica. Além do ruído gerado pelas câmeras e a necessidade de criar um isolamento para estas – que por sua vez restringiam o seu movimento –, o tamanho dos primeiros microfones também se tornou uma limitação para a realização dos filmes, pois devido a seu peso, esses microfones deviam permanecer fixos, e como consequência disso o movimento e o posicionamento dos atores em cena tinha que ser delimitado em função da câmera e do som para dar prioridade à captura dos diálogos e das vozes. Além disso, a transformação do cinema para o som sincrônico significou o final da carreira de vários astros do cinema mudo que não conseguiram se adaptar à mudança que lhes obrigava a falar em frente à câmera. Alguns atores eram estrangeiros e o sotaque já não era chamativo para o público, outros tinham vozes que não eram atrativas para a audiência, ou simplesmente, não conseguiam acompanhar a mudança de uma performance sem vozes para uma atuação onde o diálogo era central. Frente a essa transformação, Carvalho (2016:15) argumenta o seguinte:

> Estas mudanças, relativas à sonorização, acabaram por interferir também na captação das imagens e de sua montagem, para os estúdios e realizadores que não enxergavam outra forma de se fazer um filme sonoro que não fosse *all talking*. Seus planos voltaram a ser fixos e em sua maioria distantes, graças à necessidade de isolar a câmera do microfone. A ordem dos planos durante a montagem se tornou mais amarrada, precisando

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

> respeitar a ordem estabelecida pelos diálogos, mantendo seu sentido e perdendo a liberdade de escolha durante a montagem. As escolhas que antes cabiam principalmente à montagem, são transferidas para o roteiro, que passa a ter uma importância maior e uma participação mais efetiva durante todo o processo de criação. Tudo isso contribui para uma montagem de imagem mais amarrada e sem ritmo, porém, como nos mostra Arthur Knight, em *The Movies Learn to Talk*, alguns diretores como Ernst Lubitsch, René Clair e Rouben Mamoulian, descobriram formas criativas de trabalhar o som em seus filmes, mantendo, na realização de seus filmes, todos os avanços linguísticos obtidos até então.

A chegada do *cinema sonoro* trouxe consigo uma mudança em todos os níveis da indústria cinematográfica, e isso também se refletiu nas diferentes discussões que surgiram sobre o som sincrônico, seu potencial e seu modo de uso nos filmes. Em meio ainda à resistência de alguns produtores à transformação sonora da época, e à consequente primazia do cinema sonoro no mercado cinematográfico, alguns cineastas procuraram novas formas de usar o som de maneiras criativas, diferentes dos filmes falados de Hollywood, chamados também de *talking pictures*, ou *talkies.* Os russos Sergei Eisenstein e Vsévolod Pudovkin seriam dos cineastas mais representativos na construção sonora de filmes artísticos que se livraram da sincronia labial como único artefato de representação. Para eles, a montagem seria a principal responsável pelo trabalho artístico e expressivo do cinema. A partir de diversas experimentações nos seus filmes, esses cineastas conseguiram inovar e se diferenciar como realizadores, marcando um pioneirismo na linguagem e teorias da estética cinematográfica, junto com outros realizadores como Dziga Vertov, Lev Kulechov, entre outros.

As diferentes transformações que o som trouxe consigo no *cinema falado* é um sinal do que significam as diferentes mudanças tecnológicas na história da indústria cinematográfica, criando diversos embates, não só na aceitação de seu uso, mas também na forma como deve ser utilizada. Mais adiante aprofundaremos esse tema, o importante por enquanto é perceber as diferentes vertentes técnicas e estéticas que poderiam se produzir a partir de qualquer avanço tecnológico ou qualquer transformação em algum nível de sua própria indústria.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Organização dos capítulos

O primeiro capítulo, intitulado *Breve histórico do som no cinema brasileiro e colombiano,* é uma revisão sobre o som e o seu desenvolvimento na história do cinema dos países aqui analisados. A partir da biografia dessas duas indústrias, a ideia principal desse capítulo é encontrar características que permitam determinar o percurso tomado pelo som e o silêncio ao longo de sua história, sublinhando as marcas encontradas nela, desde o advento do cinema, até a chegada da tecnologia digital.

A divisão cronológica para este histórico constará de quatro períodos. O primeiro é sobre o *Cinema Mudo* e o trabalho sonoro feito por seus realizadores para complementar as imagens projetadas na tela. Descreve como o som era produzido nessa época e como as diferentes tentativas para captura e reprodução de som culminaram nos primeiros dispositivos de *som sincrônico*, dando fim a essa primeira etapa do cinema. A segunda parte é compreendida pelas três décadas seguintes ao nascimento do *cinema sonoro*, desde a década de 1930, com o surgimento dos *talkies* de Hollywood, a aceitação do público por esse novo cinema, as diferentes vertentes artísticas da época e a transformação que sofre a indústria ao longo desses anos, até a chegada da década de 1960 quando novas temáticas e novas estéticas surgem para desafiar o cinema tradicional.

O terceiro período começa com o surgimento do cinema novo no Brasil e os documentários de denúncia colombianos das décadas de 1960 e 1970, que conversam com o contexto sócio-político desses países, até a queda das duas indústrias no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990. O último período fala sobre a retomada dos dois cinemas na virada para os anos 2000, a otimização das tecnologias digitais para o cinema, e finalmente, com as produções do contemporâneo, se discute sobre o advento do digital no cinema e sua influência no uso do silêncio. Descreve como é retratado nos filmes e como é trabalhado nas produções realizadas na Colômbia e no Brasil, além de pensar nas tecnologias de captura de áudio, de edição sonora e de projeção, que procuram cada vez mais um desenvolvimento maior na reprodução de um *som envolvente*.

O segundo capítulo é uma discussão sobre o que é pensado como silêncio dentro do cinema. Parte dos conceitos de paisagem sonora, com teóricos como

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Murray Schafer, e sua influência no que pensamos como silencioso. A conceituação sobre o silêncio no cinema contemporâneo estará baseada aqui também pelos experimentos musicais realizados por John Cage e pela importância que esse compositor teve para o uso do som como elemento de expressão, revelando diferentes sentidos para um fenômeno que é comumente relacionado à ausência dos sentidos. Para isso, iremos atrás do que se constitui como a construção cultural do silêncio nas sociedades ocidentais, tentando revelar a diversidade de significados que esse objeto sonoro pode obter na nossa cultura, e consequentemente, no cinema. Para complementar esse conceito, existe também o termo *mascaramento sonoro*, utilizado na engenharia acústica para falar sobre a sobreposição de um ruído sobre outro, procurando realizar conexões entre os diferentes temas discutidos aqui. Outros autores aparecem aqui para completar esses conceitos centrais, como por exemplo, Bela Bálazs, Giuliano Obici, Susan Sontag, Eni Orlandi, Leo Beranek, Cyril Harris – os últimos dois ligados à engenharia acústica para os termos ligados a esses estudos -, entre outros. Baseados nisso, a ideia é pensar os diferentes tipos de silêncio que podem ser encontrados dentro dos elementos que conformam uma trilha sonora, como isso pode ser representado a partir da ausência dos diálogos, a música, os ruídos e os efeitos sonoros, e, finalmente, no som ambiente.

No terceiro e último capítulo desta tese, estudaremos, exclusivamente, os silêncios a partir da análise fílmica dos filmes apresentados no início deste texto. Busca-se encontrar marcas e características que entreguem evidências sobre a representatividade do som nos cinemas colombiano e brasileiro, e refletir sobre como essas produções conseguem dialogar entre si para pensar no que podem ser consideradas como sonoridades latino-americanas em nosso cinema. Finalmente, reflete-se sobre o que pode chegar a significar o silêncio em cada um dessas duas cinematografias, e se, em meio ao fenômeno da globalização, pode ainda existir uma estética própria de cada região ou, simplesmente, a mistura de diversas influências artísticas e internacionais fazem com que os limites do nacional se apaguem dentro da heterogeneidade das novas redes de comunicação e de nossos atuais trânsitos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

1. Breve histórico do som no cinema brasileiro e colombiano

> 28 de dezembro de 1895. Agora sim nasceu o cinema! Falta unicamente que o grande público, que o iletrado, o ingênuo, o irremediável, lhe concedam sua consagração.
> A confirmação tem efeito em um lugar bem humilde. É este o chamado *Salon Indien* no porão do "Grand Café" do Boulevard dos Capuchinos, de Paris. A entrada só custa um franco. As pessoas que passam se detêm um momento à frente de um dos cartazes que chama ao público assistir "O Cinematógrafo Lumière". O "cinematógrafo?... O que seria isso?... Alguns entram... saem um pouco aturdidos, porque o que importa nesse momento não é o assistido no espetáculo, mas a maravilha do invento em si. Não conseguem entender exatamente o que testemunharam... e voltam, trazendo consigo parentes e amigos, para desfrutar do espetáculo sem igual (Morales, 1950: 50).[7]

A citação anterior pertence ao livro *El Cine: historia ilustrada del séptimo arte (Tomo I) Su Iniciación (1950),* da jornalista e escritora espanhola Maria Luz Morales. Através de textos e ilustrações, a autora fala sobre a criação do cinema, desde sua pré-história até o surgimento das primeiras tentativas de indústria cinematográfica na Europa (França, Itália), e nos Estados Unidos (Hollywood), afirmando o dia 28 de dezembro de 1895 como o grande marco do nascimento do cinema como espetáculo.

Apesar da existência de artefatos que visavam a captação e reprodução de imagens em movimento desde antes do advento do *cinematógrafo*, acredito que aos irmãos Lumière é atribuída a "paternidade cinematográfica" por terem criado um aparelho com características tecnológicas mais avançadas que as de seus antecessores e concorrentes, principalmente devido à capacidade de projetar suas imagens para um amplo grupo de pessoas, tornando-se uma atração massiva com um grande potencial lucrativo.

Porém, o *cinematógrafo* de Louis e Auguste Lumière somente conseguia capturar e projetar imagens em movimento. A gravação e reprodução de sons

[7] Tradução própria. Texto original: 28 de diciembre de 1895. ¡ahora sí que ha nacido el cine! Falta únicamente que el gran público, el indocto, el ingenuo, el inapelable, le otorgue su consagración
El espaldarazo tiene efecto en un lugar bien humilde. Es éste el llamado *Salon Indien* en el sótano del "Grand Café" del Boulevard de los Capuchinos, de Paris. La entrada cuesta un franco. La gente que pasa se detiene un momento ante unos carteles que llaman al público a ver "El Cinematógrafo Lumière". ¿El "cinematógrafo"?... ¿Qué será eso?... Algunos entran... Salen poco aturdidos, porque lo que importa en tal momento no es lo visto en el espectáculo, sino la maravilla del invento en sí. No se dan cuenta exacta de lo que han presenciado... y vuelven, trayendo consigo a parientes y amigos, para gozar del espectáculo sin igual.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

sincrônicos apenas chegou um pouco mais de 30 anos depois do nascimento do cinema, momento que é conhecido comumente como a chegada do *cinema sonoro,* com a consagração do filme estadunidense *The Jazz Singer (1927),* dirigido por Alan Crosland. Foram necessárias 3 décadas para conseguir sincronizar o som à imagem. A primazia da visão parece ter acontecido desde o momento que o cinematógrafo, artefato silente, foi criado e popularizado. Mas acredito válido lembrar que, a princípio, as iniciativas anteriores ao aparelho dos irmãos Lumière, com propósitos científicos e não comerciais e de espetáculo, estavam baseadas especificamente no registro imagético. Um bom exemplo disso é o *zoopraxinoscópio,*[8] inventado por Eadweard Muybridge, inicialmente, para registrar o trote de cavalos, além de outros aparelhos como o *revólver fotográfico,*[9] para estudar o movimento de outros animais. A maioria dos cientistas que patentearam seus inventos naquela época prévia ao cinematógrafo tinham interesses relacionados com o movimento e a fotografia, já que muitos deles queriam trabalhar o movimento a partir da *cronofotografia*[10] – Étienne Jules-Marey, Eadweard Muybridge, Georges Demeny, etc.

No entanto, o desejo por unir a reprodução de imagens e sons surge a partir dos mesmos inventores desses artefatos imagéticos. Segundo a publicação *Amateurs Photographers,* de 14 de junho de 1988, do jornal *The Brooklyn Daily Eagle,* em uma reunião da *Academia de fotógrafos amadores do Brooklyn* realizada na residência do secretário George S. Wheeler, o próprio Eadweard Muybridge sugere a Thomas Alva Edison unir os seus dois inventos – zoopraxinoscópio e fonógrafo – com o objetivo de projetar imagens sonoras. O cientista acreditava que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

[8] Artefato criado em 1879 por Eadweard Muybridgre para projetar imagens sequenciais de um disco de cristal, gerando ilusão óptica de movimento. A partir do interesse de registrar o movimento do galope de um cavalo, Muybridge instala várias câmeras prontas para capturar as imagens do cavalo ao passar, e logo, a partir de seu *zoopraxinoscopio,* transfere as imagens ao disco que projeta, sobretudo, silhuetas e alguns detalhes do movimento do cavalo.

[9] Inventado pelo astrônomo francês Pierre Jules Jansser em 1874, foi o dispositivo que originou a *cronofotografia*. Inspirado no cilindro giratório do revólver criado por Samuel Colt, o *revólver fotográfico* utilizava dois discos, um deles giratório, e uma placa sensível que era onde as imagens ficavam registradas a partir do encontro entre o primeiro disco giratório e o segundo. A placa sensível gira para registrar outra imagem em uma parte vazia de sua superfície. Este dispositivo era capaz de tomar quarenta e oito imagens em setenta e dois segundos. Posteriormente, o cientista e cronofotógrafo francês Etienne-Jules Marey cria o fuzil fotográfico capaz de produzir 12 frames por segundo dentro de uma mesma imagem.

[10] Antiga técnica fotográfica baseada em capturar o movimento a partir de uma sequência de imagens. Originariamente criada para estudar o movimento das imagens em animais, planetas e pessoas. Considerada como predecessora da cinematografia.

eles poderiam capturar e fotografar os gestos de um palestrante, enquanto o fonógrafo grava o seu discurso, e depois, combinando os dois artefatos, o áudio desse discurso poderia se repetir ao mesmo tempo em que as ações do palestrante fossem reproduzidas na tela. Apesar deles não realizarem a ideia de Muybridge, posteriormente experimentos foram feitos para conseguir a união entre a imagem e o som, começando pelo próprio Edison. A ideia de sincronizar os meios visuais com os auditivos provém desde antes do nascimento do cinematógrafo, o que significaria que o lento desenvolvimento sonoro desse primeiro cinema não significou um desinteresse pelo uso do som, mas somente uma evolução tecnológica mais tardia.

Thomas Alva Edison procurou a união desses dois elementos com a criação de seu *kinetoscopio.* Danielle Crepaldi Carvalho (2017) aborda as primeiras tentativas de sonorização nos primórdios do cinema. No início de seu texto, a autora comenta a preocupação e o esforço de Edison para juntar a reprodução sonora ao seu dispositivo, a partir da descoberta de jornais cariocas que noticiavam o objetivo tecnológico que o inventor esperava conseguir com o seu *kinetoscopio.* Citado pela autora, o jornal *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*, em nota sobre o artefato do inventor norte-americano, declara o seguinte:

> Mr. Edison ainda não está contente com este prodígio do seu gênio, a que ele chama – simples brinquedo.
> Quer, primeiramente, aplicá-lo à projeção de figuras por meio da lanterna mágica, de modo a serem vistas por uma reunião de espectadores.
> Em segundo lugar, quer combinar o fonógrafo com o kinetoscópio de modo que as figuras falem e se movam ao mesmo tempo (O Kinetoscópio, 1894: 1).[11]

Baseados no texto de Tom Gunning *Doing For the Eye what the Phonograph does for the Ear (2001),* Danielle Carvalho (2017) e Randolph Jordan (2010) argumentam sobre o interesse pela sonorização do cinema devido a uma certa reação negativa sugerida por Tom Gunning, que teria se dado a partir da separação entre a visão e a audição ocorrida com o nascimento de novas tecnologias como o fonógrafo. A ideia de separar os sentidos, de vozes sem uma fonte natural

[11] Trecho do texto alterado. Texto original: Mr. Edison ainda não está contente com este prodígio do seu gênio, a que elle chama – simples brinquedo.
Quer, primeiramente, applica-lo á projecção de figuras por meio da lanterna magica, de modo a serem vistas por uma reunião de espectadores.
Em segundo lugar, quer combinar o phonographo com o kinetoscopio de modo que as figuras fallem e se movam ao mesmo tempo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

e sem corpo, parecia implicar uma ligação com o universo do sobrenatural, relacionado inclusive a espíritos ou demônios. Jordan explica que, ao que parece, a visão sobre as tecnologias de reprodução como algo sobre-humano se manteve de forma contínua por tempo considerável desde o "domínio da eletricidade". A ideia de unir o som e a imagem era, para Edison, segundo Gunning, uma tentativa de reconectar o que ele havia separado com o seu invento. Para o autor norte-americano o fonógrafo foi o dispositivo original da nascente linha de aparelhos de reprodução dessa época, capaz de transformar a noção que o humano tinha sobre seus sentidos ao atingir a habilidade de capturar precisamente esses sentidos em tempo real e, posteriormente, reproduzi-los.

É complicado dar uma razão definitiva sobre a busca pelo som nos primórdios do cinema. Refletindo sobre o interesse de Edison em unir o fonógrafo ao kinetoscópio a partir do que Gunning articulou no seu texto, poderia se dizer que o movimento das imagens apela à reprodução sonora para sua completude. Inês Gil (2011) fala precisamente sobre a necessidade do som na imagem cinematográfica e da relação que isso tem com a realidade. A sua forma de representação sobre o real está atrelada à união entre esses dois sentidos, a visão e a audição. Quiçá por isso a autora expressa a dificuldade que o cinema contemporâneo tem para poder representar o silêncio, argumentando que sempre que este fenômeno sonoro aparece, é breve devido à baixa tolerância da audiência em "se deixar levar pelo tempo da imagem... e pelo tempo do silêncio" (Gil, 2011: 177).

Preocupação que começou desde os processos de invenção do cinema. Apesar de não existir um dispositivo de som sincrônico nos seus primórdios, o som esteve presente dentro das salas de projeção. O período conhecido como *cinema mudo* nunca foi silencioso. Foram criadas diferentes alternativas para poder acompanhar as imagens com vários recursos sonoros, inclusive desde os primeiros filmes dos irmãos Lumière. No seu local em Paris, músicos foram contratados para acompanhar as sessões cinematográficas projetadas por eles, situação que se repetia nas salas de cinema nesse período silente. Além do acompanhamento musical, apareceram outros tipos de alternativas sonoras, como por exemplo a presença de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

um narrador para descrever as ações, ou até o uso de *bruiteurs*,[12] vozes ou objetos para criar efeitos sonoros que conservassem a atenção dos espectadores. Andreson Carvalho (2016) afirma que a fala já nesse primeiro período demonstra sua presença a partir do uso de atores que tentavam reproduzir alguns dos diálogos que apareciam na tela, tentando acompanhar a imagem em sincronia com as falas reproduzidas por eles.

O cinema de espetáculo e atrações encontrou nas salas de teatro o espaço físico apropriado para a projeção de seus filmes, sendo o lugar no qual essa arte instalou-se para o desenvolvimento de sua reprodução. Para autores como Rick Altman (2004), a ligação entre cinema e teatro não se deu somente a partir de uma questão espacial, mas também na formação dos enredos e na *mise en scène* dos filmes desse primeiro momento, que encontravam na música um importante artifício, ligado a vários dos gêneros cômicos e dramáticos do teatro de finais do século XIX que continham diversos números musicais na sua trama. No entanto, o autor, em seu texto *The silence of silences* (1996), argumenta, a partir de suas pesquisas sobre *cinema mudo* norte-americano, que a música como um acompanhamento sonoro para os filmes projetados em tela somente conseguiu ser concebida como parte intrínseca do som das produções desse período na década de 1920, momento em que o cinema silente vive sua era dourada e sua queda – como consequência do advento do *cinema sonoro*. Altman explica que a música era utilizada, em muitas das ocasiões, para atrair a audiência às salas, e também para manter os espectadores entretidos enquanto aconteciam os intervalos entre os diferentes filmes – a maioria eram curtas-metragens – que eram apresentados nas sessões.

Existem ainda muitas dúvidas e perguntas sobre o som na história do cinema. Os estudos sobre essa parte do cinema, comparados com os relacionados à imagem, possuem uma tradição menor, deixando algumas incógnitas devido à falta de registro e dados sobre alguns aspectos relacionados com essa parte sonora. Concentrados nos cinemas brasileiro e colombiano, os vazios históricos sobre o tema de interesse desta pesquisa tornam-se ainda mais notórios e mais difíceis para

[12] Termo francês para se referir às pessoas encarregadas de compor e realizar ambientes e efeitos sonoros para um filme ou para uma transmissão de rádio. Utilizados sobretudo no período do cinema mudo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

a utilização de afirmações ou confirmações definitivas. Não obstante, graças ao trabalho de muitos dos pesquisadores preocupados com o avanço do sonoro na cinematografia do Brasil e da Colômbia, é possível realizar um apanhado histórico de momentos que foram cruciais no desenvolvimento do som no cinema em ambos os países. A seguir, sem a pretensão de realizar um aprofundamento biográfico que leve esta pesquisa por um caminho diferente da análise do silêncio no cinema contemporâneo, serão apresentados, em um breve histórico, pontos importantes que marcam a evolução que teve o som, e o silêncio, nos cinemas colombiano e brasileiro, a partir da divisão de períodos que atravessam desde os primórdios dessas duas cinematografias até a sua incursão na tecnologia digital.

1.1. Desde os primórdios até o fim do *Cinema Mudo*

Revisando a história de nosso cinema nacional – Brasil e Colômbia –, descobri um certo tipo de preconceito com as tecnologias de outrora, percebendo que a minha noção sobre a velocidade do desenvolvimento tecnológico e da comunicação global da época era bastante limitada. Acredito que isso se relaciona com a minha relação com o cotidiano das tecnologias contemporâneas e com a rapidez com que as informações podem nos atingir, gerando um excesso de dados que se torna ainda difícil de acompanhar. A razão pela qual exponho isso é devido à surpresa de encontrar a prontidão com a qual os primeiros dispositivos de projeção de imagens em movimento chegaram tanto no Brasil quanto na Colômbia depois de sua criação. Apesar da existência de dispositivos anteriores ao cinematógrafo, considera-se o ano de 1895 como o marco principal do nascimento do cinema. E passaria somente um ano para que fosse realizada a primeira exibição em solo brasileiro, precisamente no dia 8 de julho de 1896. A primeira sessão cinematográfica ocorreu na Rua do Ouvidor 57, no Rio de Janeiro. Em seu texto *Raízes do cinema brasileiro (2007),* Carlos Roberto de Souza descreve algumas características dessa primeira projeção a partir da notícia sobre o acontecimento. O primeiro aspecto é sobre o *omniógrafo*, nome do artefato usado para aquela primeira sessão, e a ideia de que esse aparelho parece ser o mesmo do *cinematógrafo,*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

segundo o noticiado[13]. A outra particularidade estava relacionada com a qualidade das imagens, nas quais algumas delas se destacavam por sua nitidez e detalhada impressão da realidade, contrastando com outros fotogramas que trepidavam de forma confusa, talvez pela inexperiência do operador com o novo projetor e os problemas relacionados ao deficiente fornecimento de energia elétrica da época, não apenas no lugar de projeção, mas no país inteiro.

Acerca dos problemas com o fornecimento de energia, Paulo Emilio Salles Gomes argumenta que, apesar de terem realizado diferentes exibições cinematográficas nessa época, a finais do século XIX e começos do XX, o cinema na cidade realmente começou a se estabelecer como novo espetáculo a partir de 1907, quando a energia elétrica passa a ser produzida industrialmente (Gomes, 1996: 8-9). O autor afirma também que, depois das apresentações realizadas com o *omniógrafo*, por aproximadamente três semanas, o entusiasmo causado pela novidade do aparelho começou a diminuir para possivelmente reaparecer posteriormente com algum outro nome. É então que uma variedade de dispositivos surgiu em algumas cidades do Brasil com diferentes e curiosos nomes como animatographo[14], cineographo, vidamotographo, vistascópio[15] e biographo[16]. (Ibid, p. 19)

Já na Colômbia, o cinema chegaria quase um ano depois que no Brasil, no dia 13 de abril de 1897. Essa primeira sessão aconteceu no prédio *James & Coy* na

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

[13] Em artigo escrito por Paulo Roberto Ferreira para a edição 47 do periódico *Filme Cultura*, é discutida a origem do Omniógrapho no Brasil. Segundo a pesquisa realizada pelo autor, é possível que o empreendedor tcheco Frederico Figner – e um dos pioneiros da indústria cinematográfica na América Latina – seja o provável exibidor do omniógrafo no Brasil. O dispositivo poderia ter sido criado ou adaptado pelo próprio Figner, a partir de experimentos realizados com o Kinetorcopio de Edison, procurando mudar o seu mecanismo, de projeção individual para coletiva, baseado na ideia do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Para mais informações sobre esse aparelho ler: Ferreira, Paulo Roberto. *Do Kinetoscópio ao Omniógrapho*. Em periódico *Filme Cultura*, Ed. 47, Rio de Janeiro, 1986.

[14] Também chamado de Theatrograph, o animatógrapho foi um dispositivo de projeção cinematográfica criado pelo inglês Robert K. Paul e apresentado em 1896. Apesar de sua difusão internacional, o artefato não conseguiu o sucesso do cinematógrafo dos irmãos Lumière, mas ficou conhecido como o primeiro projetor cinematográfico a usar 35mm de filme na Inglaterra

[15] Criado por Thomas Alva Edison e Thomas Arat, o *Vitascópio* foi um artefato de projeção coletiva de imagens, diferente do *kinetoscópio* de Edison. O aparelho iria acompanhado de um *fonógrafo* com grandes buzinas para amplificar o som que acompanhava as imagens exibidas na tela.

[16] Aparelho de projeção coletiva criado por Herman Casler e William Kennedy Laurie Dickson, ex-empregados de Thomas Alva Edison. O dispositivo utilizava um filme de 68mm que oferecia uma maior área para a imagem, comparado ao filme de 35mm de Edison.

cidade de Colón, no Panamá,[17] anunciada no dia seguinte pelo jornal *The Colon Telegram*. Segundo a publicação, o aparelho utilizado foi o *vitascópio* de Edison, apresentado como um instrumento nunca visto na região, exibindo um conjunto de filmes organizados pela Companhia Universal de Variedades do empresário de espetáculos Balabrega, que incluía filmes como *Anabell Serpentine Dance,* curta-metragem que compunha um grupo de filmagens realizadas pelo próprio Edison entre 1894 e 1896. A apresentação do *vitascópio* fazia parte de um programa de espetáculos que incluía desde shows de magia, canários, tiro ao alvo e até a presença de Mademoiselle Elvira com sua dança da serpentina. Não se tem registro sobre uso de fonógrafo ou registro sonoro nessas primeiras sessões.

Dois meses depois, na cidade de Panamá, no dia 14 de junho de 1897, o francês Gabriel Veyre, também considerado como pioneiro do cinema colombiano, realiza a primeira exibição do *cinematógrafo* no país. O francês abandonou sua profissão de farmacologista para se tornar operário do aparelho dos irmãos Lumière e assim viajar por vários lugares da Colômbia promovendo o novo aparelho. No entanto, a partir de vários dos infortúnios que aconteceram na viagem do francês para Bogotá, Veyre decidiu voltar para a Europa e nunca mais voltar a território americano.

Nos anos seguintes, aparece no livro *¡Acción! Cine en Colombia (2007),* aparelhos de Edison como o *Vitascópio* e o *Projetoscópio,* que exibiam principalmente filmagens realizadas dentro de um estúdio, concorrendo contra o cinematógrafo dos Lumière, que era caracterizado pelo uso de, sobretudo, registro documental e ao ar livre, que incluía paisagens dos lugares onde o artefato era apresentado. Finalmente o artefato dos irmãos franceses ganhou um apelo maior por parte do público e dos próprios empresários interessados em investir no novo espetáculo.

Infelizmente, não foram encontrados aqui dados sobre o uso de algum tipo de recurso para reproduzir som nas primeiras projeções realizadas em Colón e Cidade do Panamá. Há indícios de o fonógrafo, aparelho inventado por Thomas

[17] Vale a pena lembrar que Panamá era parte da Colômbia até o ano de 1903. Por essa razão, a chegada do cinema na cidade de Colón em 1897 é considerada como o marco inicial da cinematografia colombiana. Para saber mais sobre a separação entre Panamá e Colômbia ler: Beluche, Olmedo. *La verdadera historia de la separación en 1903. Reflexiones em torno al centenario*. Panamá, Articsa. 2003.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Alva Edison, já ter chegado na Colômbia desde a virada da década 1880 para 1890, do mesmo modo que o *vitáscópio* utilizado por Balabrega naquela primeira sessão no país. Mas a maioria dos textos que falam sobre o uso de algum tipo de artefato sonoro no primeiro cinema colombiano estão focados desde aproximadamente o ano 1910 em diante, e os que descrevem a primeira sessão realizada com o *vitascópio* somente se referem à projeção das imagens em movimento, razão pela qual seria irresponsável realizar algum tipo de afirmação sobre o som no cinema de final de século XIX em terra colombiana.

No entanto, em nota de 16 de julho de 1899 publicada pelo jornal El *Ferrocarril* de Cali, são descritas as primeiras imagens filmadas no país, projetadas dentro do Teatro Botero. A sessão incluía imagens do trem expresso, a praça de touros, a igreja de São Francisco e outros lugares pertencentes à cidade de Cali. Nesse texto aparecem dois indícios sobre o uso, ou não, do som nas imagens exibidas naquele teatro. O primeiro se refere à naturalidade das imagens e sua semelhança com os lugares reais, filmados e reconhecidos pelo público da cidade - "quem não haja estado no Circo de Touros, por exemplo, pode assegurar que viu o que ali se vê (de melhor, é claro), ainda que não tenha ouvido o que ali se ouve".[18] O cinema chegou na Colômbia como uma representação da modernidade, em meio a uma época de inventos revolucionários como o telefone, o automóvel e a eletricidade. O acontecimento do dispositivo em si já era digno de espetáculo, precisamente pela proximidade que tinha com o real, imagens em movimento de lugares conhecidos e de pessoas retratadas na tela. Talvez a ausência de som era ainda permitida pela novidade do dispositivo. No entanto, na mesma nota do jornal, o autor realiza algumas observações para que os organizadores da sessão consigam melhorar o espetáculo. Além da melhora do foco elétrico para aperfeiçoar a opacidade de alguns fotogramas e o apagamento de algumas imagens da cidade que não foram tomadas com "bastante arte", o autor sugere a troca de narrador por alguém de "voz mais sonora", já que em espetáculos análogos anteriores eles contaram com reconhecidos narradores com performances muito melhores, o que demonstraria um certo uso alternativo de som para acompanhar as imagens silenciosas da tela. O narrador, segundo o autor da nota, era um artifício utilizado

[18] Tradução própria. Texto original: El que no haya estado en el Circo de toros, por ejemplo, puede asegurar que vió lo que allí se ve (de mejor, por supuesto), aunque no haya oído lo que allí se oye.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

em algumas outras sessões de cinema, explicando o que acontecia visualmente nos filmes, desempenhando um papel importante porque devia ter uma ótima performance. Baseados nesse pequeno recorte de jornal, o narrador então funcionava como um espetáculo capaz de acompanhar o assombro criado pelo próprio dispositivo do cinema.

Infelizmente, o cinema e outros tipos de espetáculos foram interrompidos pela Guerra dos Mil Dias (1899-1902), na qual a Colômbia perderia o território do Panamá. No entanto, Marco Alunno (2016) menciona que no ano de 1903 os irmãos Di Domenico, precursores do cinema colombiano – junto com os Acevedo e o italiano Florio Manco -, chegariam no Porto panamenho de Colón para depois se mudar para Bogotá em 1909. Além da exibição de filmes europeus, principalmente da Itália e da França, todos eles se dedicaram à produção dos primeiros filmes colombianos, sendo o documentário e a reconstrução de eventos históricos os gêneros majoritariamente realizados por eles – sobretudo pela família dos Acevedo.

No Brasil, a procura pela reprodução sonora no cinema parece ter ido um pouco além do uso de narradores. Fernando Morais da Costa (2006) descreve em sua tese as primeiras tentativas de sincronização mecânica entre projetores e fonógrafos para conseguir a união entre imagem e som. O autor recorre à trajetória de Frederico Figner, considerado como um dos precursores do cinema no Brasil. O empreendedor tcheco, a partir do sucesso dos fonógrafos e dos diferentes projetores criados por Edison, Dickson, Casler, etc., tentou realizar o que esses inventores queriam conseguir desde a criação de seus primeiros aparelhos de projeção de imagens em movimento: unir seus artefatos ao fonógrafo para conseguir a completude de sua criação cinematográfica. O sucesso da criação de som sincronizado somente veio se concretizar no final da década de 1920. Contudo, ao longo das duas primeiras décadas do século XX continuaram a ser realizadas diferentes tentativas mecânicas de acompanhamento sonoro a partir do uso de fonógrafos ou gramofones, que eram as tecnologias de reprodução de som dessa época. No começo dos anos 1900 surgiram os chamados *cinematógrafos falantes*.

Morais da Costa explica que a expressão *cinematógrafo falante* foi encontrada em alguns documentos dessa época “se referindo genericamente a diversas patentes que procuravam concretizar, a partir de 1902, a união das imagens

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

e dos sons, mediante exibição sincronizada, por meio de cabos de um projetor e de um gramofone" (Costa, 2006: 29). A partir de diversas publicações em jornais de algumas cidades do país, o autor nomeia uma série de aparelhos que contavam com as características principais do que é descrito como cinematógrafo falante: *Phono-cinematographo, Cinephone, Cinophon-falante, Syncrophne Pathé, Cinematógrafo Fontenelle, Cinematógrafo falante Gaumont*, etc. A busca pela sincronia entre som e imagem aparece nesses anúncios de jornal como um elemento de espetáculo. O cinema de atração não é publicitado somente pelas histórias dentro da tela, mas também pela novidade de seus aparelhos de projeção. Em meio às diversas tentativas de som sincrônico no cinema brasileiro, os *cinematógrafos falantes* se tornaram parte da própria atração. O desejo da união imagética e sonora não seria mais uma inquietação proveniente dos próprios inventores dos diferentes dispositivos criados até o momento, mas também do público movido pela novidade desses inventos que, posteriormente, após duas décadas, puderam testemunhar a criação do som sincrônico e a chegada do cinema sonoro.

Outro recurso utilizado, a partir da virada para a década de 1910, foi o uso de artistas e cantores que se escondiam atrás da tela e cantavam ou falavam dependendo dos acontecimentos que apareciam na tela, uma espécie de trilha sonora ao vivo. Esses filmes foram chamados de *filmes cantantes.* Segundo Carlos Roberto de Souza (2007), as primeiras produções eram de curta duração, mas com o sucesso do gênero os filmes foram se alongando a ponto de que em 1911 foi produzida uma adaptação fílmica de *O Guarani*, cantada por artistas de ópera provenientes principalmente da Argentina.

A ópera se tornaria então um elemento importante para o desenvolvimento dos *filmes cantantes* do começo da década de 1910, como uma composição dramática musical de texto cantado, musicalizado e encenado. A música e o diálogo são primordiais para o desenvolvimento desse gênero teatral. O cinema brasileiro, então, com o desenvolvimento de seus filmes cantados, ofereceu nesses filmes importância à voz de seus personagens. Diálogos e histórias são narradas através da fala e do canto dos performers por trás da tela, tornando o enredo do filme um acontecimento audiovisual. O vococentrismo e o verbocentrismo, definidos por Michel Chion (2004), tornam-se primordiais para esse gênero cinematográfico.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Além da importância do uso da voz como elemento de expressão e comunicação dentro dessas produções, os *filmes cantantes* utilizam a música, ademais, como peça fundamental para o desenvolvimento de suas histórias. A maneira como é utilizada a voz e a música nesses filmes cria uma ligação visível com a hipótese sobre a influência das artes espetaculares populares do século XIX para o uso da música desde os primórdios do cinema. Segundo Jose Marzal Felici (1995), a *ópera*, o *vaudeville*[19] e o *music-hall*[20] utilizavam a música como um recurso dramático para intensificar o estado de espetáculo das peças teatrais. A música seria desde seus inícios, portanto, parte fundamental para o desenvolvimento da linguagem narrativa cinematográfica. Vale a pena mencionar que, tanto no Brasil quanto na Colômbia, a ópera – e a zarzuela espanhola em terras colombianas – era uma forma de lazer reproduzida já no século XIX e aceita por um certo público já estabelecido nesses países. Por outro lado, o *vaudeville* e o *music-hall*, embora não popularizados com esses nomes dentro dos dois territórios, eram também reproduzidos como espetáculos de variedades, como por exemplo o mencionado anteriormente, quando se realizou a primeira função cinematográfica na Colômbia pela Companhia Universal de Variedades do empresário de espetáculos Balabrega, ou como outros tipos de espetáculo similares aos termos norte-americano e britânico, como foram os *Teatros de Revista*[21] realizados no Brasil.

Sobre o porquê do uso da música na projeção de filmes, existem outras hipóteses, além da apontada no parágrafo anterior. Uma delas foi exposta por Kurt London no seu texto *Film Music* (1970), no qual o autor argumenta que o uso da música no cinema se deu, no princípio, com o fim de mascarar o forte ruído gerado pelos primeiros projetores dentro dos teatros, já que o barulho dos artefatos mais

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

---

[19] O *Vaudeville* consistia em uma série de espetáculos apresentados, principalmente em palcos, que incluíam uma quantidade diversa de funções: músicos, dançarinos, acrobatas, circos de horror, comediantes, entre outros, sem relação narrativa entre eles. Foi um gênero de entretenimento muito popular, sobretudo, entre os Estados Unidos e Canadá.

[20] O *Music-Hall*, nascido na Grã-Bretanha, era associado a teatros, consistindo em um espetáculo que reunia comédia e música popular, além de apresentações diversas dentro de sua função.

[21] O Teatro de Revista é um gênero teatral de apelo popular de considerável importância no Brasil, e em Portugal, como meio de espetáculo. Esses shows eram caracterizados pelo uso frequente da comédia, da sátira social e política e da sensualidade feminina, através de números musicais e esquetes que continham danças. O gênero parece ter surgido na França desde o século XVIII, mas no Brasil, o gênero alcançou seu auge entre o século XIX até meados do XX, influenciando, não só os primórdios do cinema brasileiro, mas também uma de suas fases mais marcantes na chegada do som sincrônico: as comédias músicas ou chanchadas.

primitivos podia se tornar um motivo de distração, ou dispersão por parte dos espectadores na sala. Adorno e Eisler (1976) se referem ao uso da música como uma solução para acabar com a atmosfera fantasmagórica que poderia ser criada pela projeção de imagens em absoluto silêncio. Para os autores, a projeção de imagens bidimensionais dentro de uma sala escura e em silêncio geraria uma espécie de sofrimento psicológico, como se se tratasse de observar a interpretação de fantasmas na tela. No entanto, no seu livro *Unheard Melodies* (1987), Claudia Gorbman realizou uma análise mais extensa sobre o uso da música desde os inícios do cinema, tomando como uma das razões principais a influência da tradição do melodrama e seu uso da música para o desenvolvimento de seus espetáculos, como foi anunciado aqui anteriormente. Além disso, o acompanhamento musical na exibição dos filmes desse primeiro período, para Gorbman, intensificariam a impressão de realidade de cada história projetada na tela, originando uma certa profundidade às histórias apresentadas. Segundo Ney Carrasco (2005), baseado nesses argumentos, a música:

> Em primeiro lugar ela seria responsável pelo preenchimento do espaço vazio do filme, suprindo acusticamente o sentido de profundidade que visualmente o filme não possuía. Em segundo lugar, a música serviria para simular uma atmosfera de realidade para a ação, representada, na linha do melodrama ou da mímica, que eram formas de expressão às quais o público estava habituado. (Carrasco, 2005: 36)

A música no cinema é um dos elementos sonoros mais estudados dentro do campo que compõem os estudos sonoros dentro do audiovisual. Sobre este tema existe um material considerável de estudos. A ideia de introduzir um fragmento dessa discussão nesta pesquisa é para se entender não só a importância da música para o desenvolvimento da linguagem narrativa do cinema, mas também para se compreender a influência que possui a música em dois momentos apresentados neste capítulo. O primeiro, relacionado à ausência de silêncio desde os primórdios do cinema e à existência de som e de diferentes recursos sonoros – sobretudo a música, nesse período – como acompanhamento das imagens projetadas pelo cinematógrafo silencioso. E o segundo, referente à ligação que a música teve com o cinema brasileiro desde princípios da década de 1930, influenciado, também, pela comédia popular e a indústria discográfica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Os recorridos do som nessa primeira época entre as cinematografias colombiana e brasileira somente têm em comum a invasão dos filmes e das tecnologias de produção e projeção estrangeiros. O desenvolvimento do cinema colombiano foi consideravelmente mais lento, tendo no Brasil uma referência de indústria filmográfica latino-americana. *Em Crónicas del cine colombiano 1897-1950*, Hernando Salcedo (1982) argumenta que se o Estado tivesse se interessado pelo cinema e contribuído para seu desenvolvimento, a indústria cinematográfica colombiana estaria no mesmo patamar de outros cinemas, como o mexicano, o argentino e o brasileiro.

Posteriormente, na década de 1920, momento considerado como a era dourada do *cinema mudo*, a chegada do som sincrônico iria mudar toda a dinâmica de uma indústria que parecia ter encontrado uma certa estabilidade, ou pelo menos, uma expectativa de chegada. Depois de diversas tentativas, a sincronização sonora se concretizou em finais de 1920, mudando todos os esquemas de sonorização existentes até esse momento. A seguir, na segunda parte deste capítulo, serão tratados alguns momentos importantes relacionados ao desenvolvimento do cinema sonoro da década de 1930 até os anos 1960.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

1.2. Cinema sonoro: 1930-1960

O cinema de 1920 representou uma época de desenvolvimento artístico e industrial na filmografia dos dois países aqui pesquisados. Várias das produções realizadas no Brasil foram difundidas em diferentes lugares do país a partir do que foi chamado de ciclos regionais. Também surgiram revistas especializadas, como *Selecta*, *Para Todos* e *Cinearte*, para ajudar na ampliação de seu próprio cinema. A produção de longas-metragens, principalmente dramas – policial e romance –, documentários e algumas comédias ganharam um espaço considerável dentro do mercado cinematográfico e exibidor nacional. Filmes como: *Coração de Gaucho (1920)* de Luiz de Barros; *O Crime de Cravinhos* (1920) de Arturo Carrari; *Alma Gentil* (1924) de Antonio Dardes Netto; *O Centenário da Colonização Alemã* (1925) de Carlos Comelli; *O crime da mala* (1928) de Francisco Madrigano; entre outros, fazem parte do conjunto de produções realizadas nessa década antes da chegada e estabelecimento do cinema sonoro na década seguinte.

Na Colômbia, embora a quantidade de produções realizadas nessa época fosse menor – segundo a Fundação de Patrimônio Fílmico Colombiano foram realizados e exibidos 16 longas-metragens entre 1921 e 1928 –, a década de 1920 significou uma etapa fundacional no que seria o verdadeiro cinema colombiano, com temáticas relacionadas à sociedade local, apresentadas em formato de documentário ou melodramas inspirados em histórias originadas dentro do país. Os filmes mais representativos desse período foram: *María* (1922) de Máximo Calvo Olmedo e Alfredo del Diestro; *Aura o las violetas* (1924) de Pedro Moreno Garzón e Vincenzo di Doménico; *Manizales City* (1925) de Félix Restrepo; *Garras de oro* (1926) de Alfonso Martinez Velasco – assinado como P.P. Jambrina, entre outros.

Enquanto isso, o cinema estrangeiro aumentava sua influência no mercado exibidor da América Latina. Já nos anos 1920, no pós-guerra, Hollywood – integrado principalmente por Paramount, Warner Bros, RKO, Columbia – tornou-se uma das maiores indústrias dos Estados Unidos, aumentando o seu poder de difusão em outros lugares do mundo e ganhando um espaço maior no cinema internacional, ocupado anteriormente, em sua maioria, pelo cinema das principais indústrias da Europa. É em meio a esse contexto que aparecem os primeiros sistemas de som sincrônico que iriam significar, posteriormente, o que é chamado na história como a chegada do *cinema sonoro*.

Um dos primeiros dispositivos de sincronia sonora da década de 1920 foi o *Photo-kinema*, criado por Orlando Kellum, um sistema de som em disco utilizado no início dessa década em curtas-metragens ou pequenas sequências que continham sobretudo músicas e efeitos sonoros. Dentro desses filmes aparecem também pequenos discursos e poemas recitados que demonstrariam o potencial sincrônico que o artefato conseguiria.

Mas é na segunda metade dos anos 1920 que a sincronização sonora apareceria com sucesso no mercado a partir do *Vitaphone*. Este aparelho, criado entre as companhias *Bell Telephone Laboratories* e a *Western Electric*, e adquirido depois pela *Warner Bros*, foi o primeiro sistema de som sincrônico a ser realmente implementado nas salas de cinema dos Estados Unidos e, consequentemente, em outros lugares do mundo. Com o desenvolvimento dos microfones de condensador e os equipamentos de captura de áudio, a Western Electric decidiu adotar o sistema

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

de discos para a reprodução sonora de seu artefato. O *Vitaphone*, similar ao *Photo-Kinema*, consistia em um mecanismo altamente desenvolvido de reprodução imagética e sonora baseado na união entre um projetor e uma espécie de gramofone. O operador na sala de cinema devia marcar o começo do filme para alinhar ao mesmo tempo o começo da imagem e do som. Explicado dessa forma, o *vitaphone* pareceria muito similar aos *cinematógrafos falantes* mencionados anteriormente; o princípio de seu funcionamento é semelhante. Mas o desempenho do aparelho da Western Electric, além de ser melhor no que se refere à sincronização imagético-sonora, é muito mais complexo do que a descrição realizada aqui. O *vitaphone* é um dos primeiros dispositivos a usar um sistema de amplificação eletrônica utilizando um conjunto de alto-falantes e amplificador baseado em válvulas eletrônicas de amplificação de sinal. O primeiro filme realizado com esse novo aparelho foi *Don Juan* (1926), lançado em New York no dia 6 de agosto, com música e efeitos sonoros somente, ainda sem diálogos, acompanhado de várias músicas dos mais famosos cantores de ópera e música clássica da época. Mas é *O cantor de Jazz* (1927), protagonizado por Al Jolson, o filme considerado como o marco inicial do que viria a ser o cinema sonoro.

Outro sistema de gravação sonora que apareceu quase que simultaneamente ao *Vitaphone* é o artefato lançado através da Fox Corporation, o *Movietone.* Este aparelho não utilizava discos para realizar a sincronização dos sons com as imagens. Seu funcionamento consistia na gravação do som como uma trilha óptica que ficava impressa na mesma tira de filme onde eram gravadas as imagens. Essa forma de registro sonoro dentro da película eliminava os problemas de sincronização que eram ainda mais frequentes no *vitaphone*, uma grande vantagem para a maior comercialização do *Movietone*. No entanto, o problema do artefato criado pela Fox Corporation era que requeria todo um sistema de projeção novo, encarecendo os custos na mudança de aparelhagem nos cinemas. À diferença disso, com o sistema de som em disco não era necessário trocar de projetor, razão pela qual, em um primeiro momento da transição para o sonoro, a concorrência entre aparelhos de sincronização sonora esteve liderada principalmente por esses dois sistemas.

Embora o avanço tecnológico tenha significado a concretização de todos os experimentos realizados desde os primórdios do cinema para sincronizar som e imagem, a chegada dos novos sistemas mudou substancialmente o modo como

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

eram feitos os filmes. O cinema sonoro chegou em meio à era dourada do mudo para transformar não só o modo de fazer os filmes, mas também de assisti-los. A busca pela sincronização sonora parecia ser um esforço pelo encontro da voz humana dentro do cinema, um interesse principalmente vococêntrico. Michel Chion (2004) afirma que no cinema mudo os ruídos e a música ao vivo acompanhavam as projeções das imagens na tela, e muitas vezes existiam narradores ou comentadores recriando as legendas dos filmes, mas as vozes dos atores nas cenas eram as que ficavam no imaginário do espectador, devido à sua falta. Com o advento do sonoro, então, as palavras emitidas pelos atores já eram ouvidas, e, ao mesmo tempo que as novas tecnologias proporcionam som ao filme, segundo o autor, se poderia ouvir então o silêncio de um personagem em relação aos outros em cena que estariam falando.

O surgimento do cinema sonoro trouxe consigo discussões sobre o papel do som no cinema. Diretores cinematográficos como Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Rene Clair, consideravam que o som devia estar subordinado à imagem, mas com a chegada do som sincrônico, a palavra acabaria ocupando um lugar fundamental no cinema. A oposição desses diretores está relacionada com a ideia de as palavras se tornarem as portadoras do significado de um filme, se sobrepondo à imagem. Eisenstein argumenta então que o som, como elemento artístico, devia ser utilizado de forma assincrônica, em contraponto ao visual, e assim privilegiar a imagem.

A noção de que a voz sincrônica no cinema excluía o potencial artístico pelo qual o cinema estruturava sua linguagem de expressão fazia parte de alguns dos discursos contra essa nova forma de realização cinematográfica. Balász, por exemplo, argumentava que, com a chegada do cinema sonoro, os filmes se tornaram teatro filmado, e a expressividade conseguida no cinema mudo não seria possível com o uso do som sincrônico. Um pensamento similar aparecia também em Arnheim alegando que o sonoro, principalmente a palavra, aproximava o cinema à realidade, mas o afastava de uma possibilidade artística, pensamentos discutidos ao longo dos estudos sobre teoria de cinema entre o que representa o real e o onírico e o papel dessa arte dentro daqueles dois universos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Na União Soviética, os cineastas Sergei Eisenstein, Pudovkin e Grigori Alexandrov mencionavam o uso de palavras e diálogos como obstáculos para conseguir uma liberdade criativa que eles encontravam principalmente na montagem. No seu manifesto, lançado em 1928, esses diretores soviéticos defendiam o uso do som antinatural e assincrônico à imagem para um método que eles chamavam de *contraponto*, termo utilizado em música para se referir ao uso de duas melodias diferentes executadas ao mesmo tempo, criando ora um contraste, ora uma concordância harmoniosa entre os instrumentos tocados. Nesse caso, o som devia operar totalmente separado da imagem funcionando como um novo elemento de montagem para obter o máximo de potencial expressivo no filme. O som e a imagem, então, deviam ser independentes em seu funcionamento, complementando-se ao ser unidos na montagem a partir do uso de suas diferenças. Para eles, o cinema não somente estaria explorando seu poder expressivo ao máximo, mas também estaria fugindo da noção de que o som em sincronia com a imagem não seria mais do que um teatro filmado.

A resistência contra o cinema sonoro, manifestada também por diretores como Charles Chaplin, estava focada principalmente na voz e na palavra, e a partir disso, surgiram distintos discursos sobre o seu uso. Discursos que se opunham principalmente à utilização do som nos famosos e crescentes *talkies* ou *talking pictures* de Hollywood, apoiados na palavra e nos diálogos como modo de expressão de seus filmes. O poder de difusão do cinema estadunidense já era demasiado grande para a época e suas produções conseguiram atingir vários países no mundo, tornando a sua filmografia quase que um modo globalizante de fazer e assistir cinema. A indústria de Hollywood chega não só para abarcar as salas de cinema dos nossos países, mas também para impor os seus aparelhos de reprodução dentro do mercado cinematográfico nacional.

No Brasil, em 1929 são adaptadas salas de cinema do Rio de Janeiro e de São Paulo para a projeção de filmes sonoros. Os projetores da Western Electric, adequados para os sistemas *Vitaphone* e *Movietone*, são inaugurados dentro do circuito das salas exibidoras de primeira linha dessas cidades, junto com o lançamento dos *talkies* produzidos em Hollywood. Em 13 de abril de 1929, o filme *The Patriot*, de Ernst Lubisch, é estreado no Cine Paramount, em São Paulo, sendo considerado o primeiro filme sonoro exibido no Brasil.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Devido ao alto preço de compra, instalação e manutenção dos aparelhos da Western Electric, apareceram no mercado outras opções de sonorização das salas, como a *Photophone* da Radio Corporation of America (RCA) e também a *Pacent* para a instalação em circuitos de cinema um pouco menores àqueles primeiros que conseguiam arcar com os custos dos sistemas mais caros. A conversão para o cinema sonoro, segundo Rafael de Luna (2013, p. 37), já tinha conseguido dentro de um ano, desde abril de 1929, as melhores salas de cinema dos principais exibidores do Brasil, localizadas principalmente nas cidades mais desenvolvidas e capitais do sudeste, sul e nordeste do país. No entanto, a passagem para o sonoro das outras salas, exteriores àquele circuito principal e com orçamento consideravelmente menor para realizar essa mudança, foi um pouco mais lenta e complicada, resultando no que o autor chamou de segunda fase na conversão para o sonoro. O autor, em texto publicado em 2016, explica que uma das alternativas usadas foi a implementação de *tapeafones* e *cavafones*, que seriam vitrolas improvisadas para o uso de sincronização sonora.

É a partir das iniciativas nacionais que é lançado o filme *Acabaram-se os otários* (1929), do histórico diretor Luiz de Barros, considerado o primeiro filme sincronizado brasileiro. O sistema *Sincrocinex*, baseado na reprodução sonora de disco, aparece como uma das alternativas nacionais de sincronização sonora para cinema, junto com outro tipo de aparelhos como o Centauro, Triunfo, Fotocinex, Cinevox, Cinephon, entre outros. O uso dessas alternativas teve como resultado a expansão do cinema falado para outras regiões do país, em cinemas, como foi dito anteriormente, com menor orçamento para o uso dos sistemas estrangeiros de sincronização sonora. Já na segunda metade do ano de 1930, o som ótico tinha se tornado a forma padrão nos exibidores do país, e opções como o Cinephon se tornariam primordiais para manter o cinema no grande mercado brasileiro (Freire, 2018).

Na Colômbia, por sua vez, houve uma grande dificuldade para os exibidores se adaptarem aos sistemas de cinema sonoro. Segundo a Fundação de Patrimônio Fílmico Colombiano, o custo para adaptar os projetores e atrair o público curioso pela novidade dos filmes falantes variava entre 8.000 e 25.000 dólares. Foi necessário o uso de criações tecnológicas nacionais para a sincronização sonora de filmes. Apareceu então um dos nomes mais importantes no som do cinema

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

colombiano, o engenheiro Carlos Schroeder, que introduz no ano de 1930 o *Cine Voz Colombia*, capaz de reproduzir os sistemas *Vitaphone* e *Movietone*. A exibição dos filmes estrangeiros sonoros com a tecnologia feita no país, o *cronofotófono* de Schroeder, levou à posterior instalação em várias das salas e teatros do país para adaptar seus projetores, primeiro ao cinema sonoro e depois ao sonoro e falante. Infelizmente, o que parecia ser um grande avanço para o desenvolvimento do cinema colombiano acabou atrasando o progresso de sua indústria. A tentativa de otimização de um sistema sonoro totalmente nacional se dilatou, também, com o ideal de um crescimento do cinema colombiano como indústria, tomado pelo cinema estrangeiro, atrasando até 1939 a implementação das técnicas e tecnologias padrões internacionais de sonorização.

O primeiro filme sonorizado colombiano é o documentário *Colombia victoriosa* (1933), que tratou do tema da guerra entre Colômbia e Peru, ocorrida em 1932 na Amazônia colombiana. A partir de material de arquivo realizado pela família Acevedo – pioneiros no cinema nacional – para seu noticiário, o filme conta com a dramatização de atores para recriar cenas referentes à guerra entre os dois países, além de fragmentos de filmes estrangeiros. Além de vários recursos visuais, como, por exemplo, o uso de maquetes para reconstruir alguns lugares da guerra, o interessante de sua exibição foi a forma como ela foi sonorizada, utilizando alternativas da época do cinema mudo, como objetos de efeitos sonoros colocados atrás da tela, um motor para emular o ruído dos aviões, sirenes e tambores para reproduzir o som dos disparos. Apesar do uso de técnicas anteriores ao cinema sonoro para o acompanhamento sonoro das imagens, o filme foi um sucesso no país, em uma tentativa de exacerbar o sentimento patriótico da audiência e ganhar a aceitação do público em meio a um mercado dominado pelo cinema estrangeiro, principalmente os filmes de Hollywood.

Mas é só em 1937 que aparecem os primeiros filmes colombianos com som direto gravado, sincronizado e impresso em suporte fílmico, em *Los primeiros ensayos de cine parlante nacional*. De novo, Carlos Schroeder, junto com os Acevedo, foi o encarregado de montar o sistema de captação do som que pertencia ao filme. Além de mensagens de Gonzalo Acevedo, aparecem também algumas interpretações musicais, inclusive, uma versão do Hino Nacional colombiano. Foi longo o tempo que levou o cinema colombiano para conseguir utilizar o uso do som

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

sincrônico para a realização de suas próprias produções. Além dos diversos problemas técnicos relacionados com a adaptação do cinema para o sonoro, na Colômbia ainda não existiam legislações ou políticas de Estado que contribuíssem para um maior desenvolvimento da precária indústria cinematográfica nacional, que já estava afetada por aquelas mudanças tecnológicas e pela grande concorrência que significavam os filmes estrangeiros da época.

O primeiro longa-metragem sonoro de ficção realizado na Colômbia só chegou no ano de 1941, *Flores del Valle* dirigido por Máximo Calvo, outro dos pioneiros do cinema colombiano, e que tinha dirigido anteriormente *Maria*, no ano de 1922. A produção teve sua estreia no dia 8 de fevereiro de 1941, na cidade de Santiago de Cali, localizada no sul-ocidente do país. Segundo a *Historia del cine colombiano* (2011), em *Flores del Valle* eram notórios os defeitos técnicos que se criaram na captura de áudio, pois, como era utilizado somente um microfone unidirecional, as vozes ficavam com níveis de volume desiguais. Só era possível ouvir os diálogos ou a música de cada vez, não sendo possível escutar as duas coisas simultaneamente. Assim, o que acontecia era que cada elemento era ouvido sucessivamente, questão relacionada também com a ausência de um trabalho de mixagem sonora. Outro dado importante aqui é o uso excessivo de canções e de músicas misturadas com danças que marcam o ritmo para o início do cinema sonoro colombiano, fórmula utilizada em várias produções posteriores a *Flores del Valle*.

Apesar de haver um aumento na produção cinematográfica colombiana a partir do início da década de 1940, apoiada também na primeira lei do cinema colombiano, a lei novena (nona) de 1942 – que buscava suprimir os custos alfandegários para a matéria prima importada para a realização de filmes e a diminuição e extinção de impostos para salas que exibissem produções do cinema nacional –, a consolidação de uma filmografia colombiana não foi possível, devido, em parte, à insuficiência de dinheiro necessário e a uma real falta de organização nas estruturas da própria indústria. Segundo a pesquisa realizada pela Fundação de Patrimônio Fílmico Colombiano, havia pouco pessoal capacitado para os campos técnicos da realização, além de um amadorismo na direção e roteirização nesses filmes de começo dos anos 1940, baseados principalmente em danças e números musicais. Entretanto, no Brasil, o cinema baseado em músicas e cantos conseguiu um maior sucesso, dando início, desde aproximadamente meados da década de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

1930, a uma das épocas mais marcantes da história do cinema brasileiro, um "gênero nacional" chamado de *chanchada*.

Na história do cinema brasileiro, as *chanchadas* são consideradas como um grande conjunto de filmes baseados, principalmente – e como foi mencionado em páginas anteriores -, em comédias musicais ligadas ao *Teatro de Revista* de finais do século XIX, que unia espetáculos populares entre danças, músicas e teatro, articulando personagens e situações da dinâmica social da época, conquistando uma identificação e uma ligação direta entre o público e os enredos apresentados nos seus filmes. Eram presentes "personagens como o faxineiro, o favelado, o funcionário público que não trabalha, a empregada mulata que é maltratada e depois exaltada como símbolo sexual: tipos com os quais o público se identifica e são parte presente do folclore carnavalesco" (Rocha e Oliveira França, 2009: 1).

O cinema da *chanchada* brasileira está inteiramente relacionado com a música e a indústria radiofónica nacional. Muitos dos cantores e artistas famosos na época foram favorecidos pelo uso do cinema como uma forma de ampliar o seu público consumidor. Ao contrário do cinema mudo, onde as pessoas querem ouvir as vozes de seus atores, a *chanchada* entregava um corpo para aquela voz que era somente escutada através da rádio. Além disso, os filmes eram projetados antes do Carnaval para publicizar as músicas que eram exibidas nas chanchadas e depois lançadas para a venda.

A consolidação desse gênero nacional deu-se através da criação de produtoras capazes de manter a produção constante desses filmes. A Cinédia e a Atlântida, criadas no Rio de Janeiro em 1930 e 1941, respectivamente, destacam-se nas décadas de 1930 e 1940 pela importância que tiveram para a produção contínua de filmes nacionais, principalmente das comédias carnavalescas populares dessa época. Apesar da crítica da intelectualidade brasileira, sobretudo nos anos 60, a respeito da qualidade de seus filmes e de seu conteúdo, a Cinédia e a Atlântida conseguiram manter de forma constante a produção de filmes brasileiros, ganhando o interesse de um amplo número da audiência, entusiasmado nas realizações da cinematografia nacional. Alguns de seus filmes mais representativos são: Da Cinédia, *Alô Alô Brasil* (1935), de Wallace Downey, Alberto Ribeiro e João de Barro; *Alô Alô Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga; *Bonequinha de Seda*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

(1936), de Oduvaldo Vianna; *O Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro; *Samba da Vida* (1937), de Luiz de Barros; entre outros. Na Atlântida, *Tristezas não Pagam Dívidas* (1944), de José Carlos Burle; *Não Adianta Chorar* (1945), de Watson Macedo; *Fantasma por Acaso* (1946), de Moacir Fenelon; *Carnaval Atlântida* (1950), de José Carlos Burle; *Nem Sansão nem Dalila* (1954) e *O Homem do Sputnik* (1959), de Carlos Manga; entre outros.

Sobretudo nas primeiras fases da *chanchada*, as fontes sonoras dentro do filme não apareciam de forma simultânea, mas sequencial. Ou seja, da mesma forma que o filme colombiano *Flores del Valle* (1941), só era possível escutar um canal sonoro de cada vez, razão pela qual, na maioria das vezes, era possível escutar a voz dos diálogos, mas sem o acompanhamento do som ambiente ou de efeitos sonoros dentro do espaço diegético. O som, portanto, se comportava de forma similar aos números musicais apresentados nessas comédias musicais, de forma serial, sendo apresentado somente um elemento por instante de tempo determinado. Não obstante, com o decorrer do tempo, as *chanchadas* melhoraram progressivamente a qualidade sonora de suas produções, conseguindo um desenvolvimento, não só na clareza de seus áudios, mas também na transição entre os sons do filme. Márcio Câmara, em seu livro *Som direto no cinema brasileiro* (2016), argumenta que devido às limitações técnicas da época, onde o som gravado era impresso diretamente no negativo ótico – sistema Movietone –, era quase impossível realizar um trabalho de mixagem sonora na edição do filme. No entanto, existia uma certa preocupação dos encarregados pelo som em obter o máximo de qualidade possível em suas produções. Câmara explica que, sobretudo mais para o final dessa fase, os técnicos de som se preocuparam com a inserção de ruídos e efeitos que acompanhassem os diálogos e os números musicais que apareciam em cena, "algo que caracterizou e consolidou o gênero *chanchada*" (Câmara, 2016: 44).

No entanto, a qualidade técnica dos filmes da época era vista como pobre, sobretudo se comparada às produções estrangeiras que eram lançadas nas salas de cinema do país, causando um impacto enorme na cinematografia nacional. Foram várias as causas da queda da chanchada no mercado cinematográfico brasileiro. Nesse contexto nasce a Vera Cruz em São Paulo, em 1949, com o objetivo de realizar um cinema mais adequado aos padrões do cinema estrangeiro. Dentre seus

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

filmes se destacam: *Ângela* (1951), dirigido por Abílio Pereira e Tom Payne; *Tico-tico no Fubá* (1952), dirigido por Adolfo Celi; *A Família Lero-lero* (1953), dirigido por Alberto Pieralise e Gustavo Nonnemberg; *Candinho* (1954), dirigido por Abílio Pereira de Almeida, dentre outros. Mas o maior destaque da produtora foi *O Cangaceiro,* de 1953, o primeiro filme brasileiro a ganhar prêmios no Festival de Cannes – Melhor Filme de Aventura e Melhor Trilha Sonora. A história acontece na região nordeste do Brasil, onde o 'cangaceiro' - capitão Galdino - e seu exército aterrorizam vários dos vilarejos desse território, matando seus moradores e saqueando suas casas. Mas o grupo entra em discórdia quando o capitão e o valente Teodoro, integrante do bando criminoso, se sentem atraídos pela mulher que eles mantêm em cativeiro para pedir dinheiro por seu resgate. Com uma narrativa clássica – e pouco espaço para o silêncio, sendo encontrado só dentro das diferentes camadas de som de sua trilha -, o trabalho sonoro realizado nesse filme se encontra muito próximo de várias das produções de Hollywood da época. A clareza dos diálogos, além do uso considerável de música diegética e extradiegética, levam o espectador a uma imersão sutil dentro da história, com um trabalho de acabamento fino das transições entre um som e outro. Embora os diálogos possuam um peso maior ao aparecer no filme, silenciando qualquer outro som ao seu redor em alguns momentos, na maioria das vezes é possível perceber o uso de fontes sonoras simultâneas dentro de uma mesma cena, originando um universo sonoro composto pela diferença de tons, volumes e profundidades de cada camada sonora. O salto de qualidade sonora do filme é bastante notório se comparado com várias das produções de décadas anteriores, se complementando harmoniosamente com o trabalho imagético realizado no filme. O seu reconhecimento nacional e internacional é mais do que merecido devido ao notório trabalho técnico - tanto na imagem quanto no som - e estético realizado por seus criadores, se tornando a maior produção realizada pela Vera Cruz em todos seus anos de existência. Infelizmente, a companhia faliu um ano depois, em 1954, agravando o estado do mercado do cinema nacional. Porém, com a decadência das comédias carnavalescas, que reinaram por aproximadamente 30 anos na indústria filmográfica do país, começaram a surgir novas tendências e novos agentes realizadores que iriam estabelecer seus ideais sociais e políticos por meio de novas estéticas que resultariam, sobretudo a partir da década de 1960, no que é chamado de Cinema Novo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

1.3. Anos 1960, 1970 e 1980

Desde os primórdios do cinema, o som tem sido necessário para a reprodução das imagens em movimento. A música, efeitos e vozes por trás da tela apareceram para configurar os esquemas sonoros realizados na etapa do cinema mudo. O silêncio seria evitado então na busca por uma linguagem cinematográfica que desde a criação do cinematógrafo procurava também a reprodução de sons junto à imagem. Portanto, é com o advento do cinema sonoro, quando o som já consegue ser reproduzido dentro da mesma tecnologia de exibição cinematográfica, que o silêncio poderia ser reproduzido como parte de uma trilha sonora de um filme. No entanto, as mudanças e processos de exploração artística sobre tecnologias novas de captura e organização de sons aconteceriam de um modo mais lento, devido, em parte, às tendências estéticas de um cinema comercial que impactava o mercado exibidor proveniente de uma estrutura cinematográfica formada pelas produções de décadas anteriores, e também pela série de adaptações que as novas tecnologias trariam para os sets de filmagem, processos de montagem e até nas salas de projeção. A tecnologia do som sincrônico, percebido como sons capturados no mesmo momento da filmagem, é organizada então para criar um certo tipo de realismo. Teóricos como Balázs e Arnheim, ou Kracauer e Jean-Louis Baudry, entendem o som como o elemento que aproxima o cinema à realidade. Essa noção sobre os elementos sonoros de um filme apareceria também nas reflexões teóricas sobre estética realista que autores como André Bazin tinham sobre a essência da representação cinematográfica. O som para Bazin (2012) era portador de realismo e seu uso era somente para reforçar essa sensação a partir de seu papel subalterno à imagem, de tal forma que o silêncio somente deveria aparecer se fizesse parte da realidade representada na tela. Muitos dos filmes que o teórico e crítico francês apoiava estavam ligados ao neorrealismo italiano, movimento que preferiu levar a câmera às ruas para colocar em cena as histórias de sua sociedade, tentando reconstruir as cidades que foram destruídas na segunda guerra mundial através do uso de formatos de filmagem mais portáteis, como a 16mm, para capturar os acontecimentos do mundo exterior. Nesse caso, as técnicas de produção sonora estavam mais relacionadas com o uso de dublagem, o uso de voz dentro e fora do quadro, música, sons e silêncios não sincrônicos tentando chegar a novos tipos de exploração e significação sonora.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Em países da América Latina, os sistemas de captura portáteis possuíram uma notória importância para as novas poéticas surgidas desde a década de 1950, mas que se consolidaram nos anos 1960. Um trabalho de novos cineastas que entendiam que seu cinema devia ir contra o olhar imposto pela linguagem, estéticas e ideologias da indústria cinematográfica estrangeira pertencente à Europa e Hollywood. O cubano Julio Garcia Espinosa escreveu o texto *Por un cine imperfecto;* os argentinos Octavio Gettino e Fernando Solanas publicam o manifesto *Hacia um tercer cine;* e no Brasil, Glauber Rocha escreve a *Estética da Fome.* Buscam um "verdadeiro cinema latino-americano", baseado na escassez de recursos e nas limitações técnicas que delineiam ao mesmo tempo uma estética ligada ao momento sociopolítico e econômico que passava cada país, em meio ao inconformismo das novas gerações com as estruturas de sua sociedade. Nas palavras de Glauber Rocha:

> A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

Filmes em alguns lugares da América Latina como: *Tire Die* (1960) de Fernando Birri na Argentina; *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos no Brasil; *Now!* (1965) de Santiago Álvarez em Cuba, entre outros, criariam um novo sentido político através da estética utilizada por eles nesse Cinema Novo latino-americano.

Durante esse período, na Colômbia surgiu um cinema que se identificava com o pensamento do Cinema Novo brasileiro, principalmente pela sua tendência em retratar a realidade social do país. Na publicação 29 do *Cuadernos del Cine Colombiano,* Maurício Durán Castro descreve as limitações sonoras que os realizadores tinham que enfrentar para conseguir finalizar seus projetos cinematográficos. A realização dos filmes de ficção *Raíces de piedra* (1961), de José María Arzuaga e Julio Roberto Peña, e *Pasado el meridiano* (1966), de José Maria Arzuaga, foi bastante complicada devido a vários problemas técnicos que a equipe passou para conseguir produzir o filme em sua totalidade. Segundo Durán Castro (2019), nessa época não se contava com laboratórios profissionais para revelação do filme e para a edição sonora, sendo necessário trabalhar com os poucos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

recursos existentes e resolver posteriormente o problema fora do país. Em *Raíces de Piedra* foi necessário dublar as vozes em laboratórios estrangeiros depois de o material ter sido revelado. *Pasado el meridiano* foi filmado com uma câmera de 16mm sem o mecanismo necessário para a sincronização sonora, para depois ser transformado ao formato de 35mm.

A nova onda de cinema colombiano do começo da década de 1960 conseguiu transformar seus defeitos técnicos em elementos expressivos, entendendo a urgência de criar cinema para poder acompanhar de forma imediata uma realidade colombiana que clamava pela visibilidade de seus problemas. Para colocar em contexto o estado social do país nessa época, vale a pena mencionar que a Colômbia, na primeira metade do século XX, esteve marcada por vários períodos violentos que acabaram por determinar a configuração sociopolítica de seu território. Uma das fases mais marcantes foi aquela conhecida como *La Violencia,* momento histórico – desde aproximadamente começos da década de 1920 até o ano de 1958, "oficialmente" – em que aconteceram inúmeros confrontos armados entre partidários dos dois partidos políticos mais importantes do país: Liberais e Conservadores. Ainda que esse período não fosse declarado de forma oficial como uma guerra civil, esteve caracterizado pela quantidade de assassinatos e massacres ocorridos, sobretudo, em zonas rurais e entre cidadãos pertencentes a alguma das duas filiações políticas nomeadas anteriormente. Essa situação se agravou com o homicídio do candidato à presidência Jorge Eliecer Gaitan, em 1948, gerando uma revolta violenta em Bogotá – conhecida como *El Bogotazo* - e depois a nível nacional. Posteriormente, veio o Golpe de Estado ocasionado pelo General Rojas Pinilla no ano de 1953, estabelecendo um período de ditadura militar e de repressão por meio da censura à imprensa e a opositores políticos, perseguindo também estudantes e qualquer integrante do Partido Comunista Colombiano. Para finalizar com *La Violencia*, liberais e conservadores criaram um pacto de distribuição igualitária dos cargos políticos entre eles para acabar com a ditadura militar de Rojas Pinilla. Em 1958, começou a alternância da presidência de cada quatro anos entre esses dois partidos, efetuando seu acordo bipartidista e afastando, consequentemente, qualquer outra força política das esferas de governo. Esse período foi conhecido como *Frente Nacional* (1958 – 1974), durando toda a década de 1960 e parte dos anos 1970. A insatisfação dos colombianos, devido à

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

negligência do governo em temas como a reforma agrária, reparação às vítimas pela violência sistemática no país, e o contínuo conflito por terras, foram algumas das causas do fim da *Frente Nacional*, além de se tornarem também os motivos de luta de pessoas inconformadas com as ações do Estado. Vale a pena mencionar que tudo isso ocorre em um momento de criação de projetos políticos revolucionários emergentes, animados em grande parte pelos ideais e resultados da revolução cubana que acabariam se espalhando pela América Latina, além da intervenção do governo norte-americano nos países latino-americanos em meio à *Guerra Fria*, a partir da Doutrina de Segurança Nacional, o que levaria, posteriormente, a um sangrento conflito armado, ainda presente na Colômbia, entre diferentes bandos armados: as guerrilhas, principalmente as FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo) e ELN (Ejército de Liberación Nacional); os grupos paramilitares e autodefesas, especialmente as AUC (Autodefensas Unidas de Colombia); e o exército nacional.[22]

No livro *Historia del cine colombiano* (2011) – que surgiu a partir de uma série audiovisual dividida em 14 capítulos e com o mesmo nome, realizada pela Fundação de Património Fílmico Colombiano -, aparece a década de 1960 como o momento em que regressou de vários lugares do exterior um grupo de colombianos que tinham estudado as técnicas e linguagens do cinema em escolas e universidades de, principalmente Europa e Estados Unidos. Segundo esse livro, antes dos anos 1960 os profissionais do audiovisual na Colômbia aprendiam seu ofício de forma empírica, a partir da prática dentro dos sets de filmagens, tendo só alguns poucos casos de pessoas com algum tipo de capacitação formal. Seria, portanto, essa a primeira década a receber uma geração de cineastas com amplo estudo nas técnicas e expressões do cinema mundial. Este grupo, sem ser considerado como um movimento geracional de um estilo específico, trouxe no cenário fílmico um tipo de cinema com estilos e interesses nacionais, na tentativa de criar uma identidade sobre o que seria a cinematografia colombiana, prestando atenção, vários deles, ao

[22] Para maiores informações sobre o contexto sociopolítico colombiano e os diferentes acontecimentos ocorridos no século XX no país, ler:
Palacios, M. (2003). *Entre la legitimidad y la violencia en Colombia 1875-1994*. Colombia: Editorial Norma.
Ramírez, W. (2002). ¿Guerra civil en Colombia? *Análisis Político*, (46), 151-163.
Guzmán, G., Fals, O. y Umaña, L. (2010). *La violencia en Colombia.* (Tomos I y II). Colombia: Alfa- guara.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

contexto sociopolítico no qual o país se encontrava, ganhando uma maior notoriedade na década de 1970, influenciados também pelos acontecimentos e a influência internacional do *Maio de 68*.

Embora fossem realizados vários filmes de ficção com temáticas sociais, o documentário foi o formato mais utilizado para os trabalhos de realização audiovisual dessa época. Os cineastas mais marcantes daquele momento foram: Julio Luzardo, Francisco Norden, Guillermo Angulo, Jorge Pinto Escobar, Álvaro Gonzalez Moreno, Gabriela Samper, Diego León Giraldo, Carlos Álvarez, Marta Rodriguez, Leopoldo Pinzón, Jorge Silva, Carlos Mayolo, Luis Ospina, entre outros. As produções desses realizadores retratavam distintos lugares do país, divididos entre zonas rurais e urbanas, que representavam o convívio das comunidades e sociedades que nelas habitavam. A partir do uso de equipamento portátil, principalmente as câmeras Bolex de 16mm – muitas vezes sem o mecanismo para sincronização sonora – e o gravador de som Nagra – lançado na década de 1950 –, os jovens cineastas dos anos 1960 conseguiram, assistidos também pela sua capacidade inventiva ao realizar a montagem na moviola, materializar no formato cinematográfico a representação das diferentes realidades encontradas dentro de sua própria sociedade, utilizando, principalmente, o documentário como forma de expressão que se transmitia através da força das imagens, música, vozes, sons, e também o silêncio, percetível muitas vezes devido às dificuldades técnicas da época.

Um filme representativo dessa década é *El Río de las Tumbas* (1964), dirigido por Julio Luzardo, realizado inteiramente na Colômbia, como é anunciado no início do filme - "Esta película fue procesada totalmente en Colombia en los laboratorios: CINETV FILMS, PANAMERICAN FILMS, ROQUINFILMS, INSTITUTO NACIONAL DE RADIO Y TV". A trama acontece em um vilarejo próximo ao rio Magdalena no centro oriente do país, em um lugar onde o calor parece afetar seus habitantes, tornando-os seres quase apáticos, já que não conseguem se alarmar nem sequer com a aparição de vários mortos flutuando à beira do rio. *El Rio de las Tumbas*, por meio de seus personagens, utiliza o drama e a comédia para retratar a inoperância das pessoas, principalmente do governo local, para resolver situações que ameaçam o território – os mortos que chegam à beira do rio – e, em vez disso, realizar ações de propaganda para poder se manter no

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

âmbito político, por meio de um concurso de beleza e as festas do povoado. O importante desse filme é notar as marcas do trabalho sonoro feito por seus realizadores. Um deles está relacionado com a música e o pouco uso dela, aparecendo tanto de forma diegética – Victor Manuel tocando o violão em alguns momentos, a vitrola no bar *La Tatacoa* tocando, e a banda do vilarejo tocando em meio às comemorações pelo concurso de beleza – quanto extradiegética - os momentos mais notórios são só no início do filme e no final, quando Victor Manuel é assassinado enquanto as pessoas comemoram – só em alguns momentos específicos. Em comparação a produções de décadas anteriores, sobretudo produções que faziam uso das canções como um dos componentes sonoros centrais, a música perdeu o grau de incidência que mantinha desde o cinema mudo como modo de sonorização fílmica. Essa seria, posteriormente, uma característica em muitos dos filmes não comerciais do país. Consequentemente, os outros elementos da trilha sonora ganhariam maior destaque no filme. Os ambientes, ainda que de forma tímida, estão quase sempre presentes dentro da história acompanhando a voz dos personagens em todo momento. Mas uma das marcas mais específicas, não só dessa produção, mas da maioria das realizações da época e das duas décadas seguintes, é o uso de dublagem como forma de compor o universo sonoro do filme. Tanto os diálogos, quanto os ambientes e os efeitos foram realizados na pós-produção, dublando as vozes dos atores e utilizando o Foley para a reprodução da maioria dos sons dentro do filme. O silêncio é bastante perceptível entre cada elemento da trilha sonora e muitas vezes o ruído ambiente do estúdio onde era realizado o trabalho de sonoplastia aparecia dentro de cena, situação que acontecia sempre nos diálogos. O som, em geral, era utilizado de uma forma mais realista, acompanhando os acontecimentos que passavam na tela. No entanto, o silenciamento de alguns sons – como por exemplo, quando surge na beira do rio o primeiro morto - é o indício de um trabalho consciente sobre o uso do silêncio dentro dessa produção. Contudo, vale a pena reconhecer que muitos dos silêncios dos filmes, constantes em muitos casos, se deviam aos problemas técnicos na realização e à falta de orçamento e equipamento de qualidade para um trabalho sonoro mais elaborado, revelando ao mesmo tempo, as ideias sobre o cinema imperfeito pensado por vários dos cineastas latino-americanos da época.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

As limitações tecnológicas existentes na Colômbia também aconteciam dentro do Cinema Novo brasileiro. Apesar do surgimento das novas gravadoras portáteis na década de 1950, a disponibilização desses aparelhos no Brasil levou um tempo maior para chegar às mãos de seus realizadores, tempo que se estendeu devido ao processo de adaptação dos cineastas à nova tecnologia. Importante nomear a chegada em 1962 do sueco Arne Sucksdorff ao Rio de Janeiro para ministrar um curso de realização cinematográfica a partir dos novos aparelhos de produção e pós-produção de cinema: gravadores Nagra III, câmera Arriflex IIC 35mm, refletores e moviola Steinbeck para montagem de áudio e imagem. Esse foi um marco importante para a introdução do uso de novos dispositivos audiovisuais e a consequente instrumentalização técnica para os cineastas que estavam por criar suas realizações. No entanto, passaria ainda um tempo bastante significativo para um uso mais detalhado do som direto e da montagem sonora no cinema nacional. Muitos dos filmes realizados na época do Cinema Novo tiveram que ser dublados devido aos problemas contínuos que apresentava o som direto, sobretudo durante a primeira metade da década de 1960. "O resultado estético dos filmes oscila entre a ambição realista do som direto (nem sempre em sincronismo) e os grandes vazios sonoros causados pelo recurso à dublagem e pela quase ausência de mixagem" (Melo, 2013: 27). Os problemas provenientes do som direto, junto com os atrasos no material tecnológico para o desenvolvimento na realização das produções nacionais, fizeram com que a dublagem fosse utilizada como recurso sonoro durante muito tempo, aparecendo ainda em filmes pertencentes aos outros movimentos das décadas seguintes. A estética do Cinema Novo, através do olhar artístico de seus criadores em meio às diferentes limitações tecnológicas e orçamentárias da cinematografia nacional, conseguiu desse modo se estabelecer como uma das épocas mais importantes da filmografia brasileira, obtendo em filmes como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os cafajestes* (1962) e *Os fuzis* (1964), de Rui Guerra, *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, entre muitos outros, o reconhecimento nacional e internacional sobre sua capacidade expressiva única capaz de representar os diferentes conflitos, situações e questões da realidade brasileira.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Fernando Morais (2006) argumenta que nos filmes da década de 1960, no cinema brasileiro de contestação, houve um certo retorno do uso da voz do narrador – *voice over* –; situação similar aconteceu nos documentários realizados nessa mesma época na Colômbia. Considerado como um marco inicial sobre o uso dessa técnica, os documentários ingleses da *General Post Office Film Unit* realizados na década de 1930 utilizavam a *voice over* como uma alternativa diferente aos diálogos para a narração de seus filmes. A voz do narrador utilizada por este grupo de documentaristas, liderado por John Grierson e com o importante trabalho sonoro do brasileiro Alberto Cavalcanti, foi também adaptada pelo cinema norte-americano como possibilidade narrativa de suas produções, já conhecidas e criticadas pelo uso excessivo de diálogos. Outro dos fenômenos antecessores do uso da voz *over* vem desde o próprio cinema mudo. Por um lado, estão os *intertítulos*, imagens textuais dentro do filme que explicavam a trama de cada história, sendo um recurso totalmente visual e silencioso. Por outro lado, os *comentadores*, pessoas contratadas pelas próprias salas de cinema para comentar ou narrar o que acontecia na tela. Além desses dois elementos como precursores da voz *over* no cinema, Kozloff (1988) assume também um terceiro fenômeno, ainda que de forma indireta: o rádio. Para o autor, por meio desse dispositivo apareceram diferentes modelos de estruturas vocais para a narração; o uso de uma pessoa narrando os acontecimentos de uma notícia ou de uma radionovela teria sido uma das maiores precursoras para o desenvolvimento da voz *over* no cinema.

No seu texto *"Terra em Transe" e o Golpe de 1964* (2017), José Victor Regadas Luiz afirma que foi precisamente durante a década de 1960, sobretudo entre 1961 – quando João Goulart tomou posse da presidência – e 1964 – ano em que o golpe militar foi executado no Brasil -, que se teve um verdadeiro momento de conexão entre as atividades culturais e as propostas de transformação social no país. Foi em meio à intensa polarização política da época em torno das reformas propostas pelo governo de Goulart – como, por exemplo, reformas agrária, fiscal e tributária que favoreceriam também a classe trabalhadora – que se concretizaram os vários movimentos de vanguarda artística que se dedicaram à luta política da época, atingindo também o cinema por meio das produções realizadas por aquela geração de cineastas de começo da década de 1960.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Segundo José Victor (2017), baseado nas palavras de Caio Navarro de Toledo no seu livro *O governo Goulart e o golpe de 64* (1982), algumas das reformas que o próprio Goulart propunha tinham como objetivo "combater o latifúndio, com a desapropriação de terras sem o pagamento de indenizações; melhorar as condições de habitação para a classe trabalhadora e eliminar a especulação imobiliária; diminuir a remessa de lucros das empresas estrangeiras; e instituir o imposto de renda progressivo" (Regadas Luiz, 2017: 233). A maioria dos objetivos do então presidente Goulart conversava com várias das expectativas de ação de grupos trabalhistas, sindicalistas e de vítimas do deslocamento forçado sofrido na Colômbia desde décadas anteriores aos anos 1960. A reforma agrária parece ser uma luta constante em diferentes territórios latino-americanos para combater um sistema latifundiário ainda presente em cada uma dessas regiões. Apesar da distância entre territórios e a diferença entre os seus governos, os sofrimentos e as lutas sociais no Brasil e na Colômbia se assemelham em diversos pontos e momentos, gerando uma certa similitude em algumas etapas de suas biografias sociopolíticas, refletindo-se também na história de seus cinemas. Retornando às reformas de Goulart, segundo José Victor Regadas Luiz, com isso se pretendia:

> Por um lado, atacar as fontes do subdesenvolvimento econômico e social brasileiro, ou, o que vale dizer, por conseguinte, atacar os interesses imperialistas dos Estados Unidos, que limitavam o processo de industrialização e modernização independente do país, e, por outro lado, criar as condições indispensáveis para o fortalecimento e a ampliação da participação dos trabalhadores nos rumos políticos do país. É nesse sentido que o Golpe de 1964, significou, um golpe contra as reformas sociais e políticas de base e contra a incipiente democracia brasileira. (Toledo, 1982; Ibid, 233)

É necessário, antes de continuar, mencionar a intervenção de governos estrangeiros - principalmente dos Estados Unidos - na Colômbia e no Brasil. Desde o século XIX, a política expansionista do país norte-americano afetou as configurações sociopolíticas de seus países vizinhos, começando pelo caribe e posteriormente no cone sul americano. Após a segunda guerra mundial, o governo estadunidense tentou fortalecer sua presença na América Latina, no contexto da Guerra Fria que os Estados Unidos mantinham com a União Soviética, e a partir da década de 1960 até finais de 1980, colaborou na implantação de Estados repressivos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

em países como Brasil, Argentina, Peru, Bolívia, Chile e Uruguai por meio, principalmente, da *Operação Condor*[23]. Por outro lado, a Colômbia não passou por uma ditadura na década de 1960 – o período ditatorial colombiano aconteceu entre 1953 e 1957 – mas vêm sendo afetada pela política externa norte-americana desde, sobretudo, inícios do século XX com a separação do Panamá e a implementação da doutrina *Respice Polum* de final da década de 1910, para o alinhamento incondicional da Colômbia com os interesses dos Estados Unidos[24]. "Não por acaso, no pós-Segunda Guerra, a Colômbia foi grande receptora de recursos económicos dos EUA, ficando atrás apenas do Brasil nesse quesito, durante o período de 1949-1974" (Pardo e Tokatlian, 1988; Tickner, 2000; Santos, 2010: 68). Assim como no cinema, portanto, a relação entre a Colômbia e o Brasil foi e é atravessada pelos interesses econômicos e políticos dos países do Norte, principalmente dos Estados Unidos, afetando sistematicamente as estruturas de nosso próprio sistema, que parece se manter sob o olhar vigilante desses países. Além disso, vale a pena assinalar que, talvez, em grande medida, muitos dos momentos em que esses dois países sul-americanos conseguem dialogar entre si, na sua política governamental ou no seu cinema, se devem às influências externas que acabam afetando vários dos países do território latino-americano.

Retomando, em meio a cineastas como Leon Hirszman, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni, Walter Lima Júnior, e outros nomeados anteriormente, se sobressai Glauber Rocha enquanto uma das figuras mais representativas do Cinema Novo como dispositivo de contestação sociopolítica. E dentre seus filmes, talvez o mais controverso: *Terra em Transe*, de 1967. Já próximo à etapa mais repressiva da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

[23] A partir de ações militares, principalmente, a operação Condor tinha como objetivo construir uma barreira no continente americano contra a intervenção do comunismo internacional em meio à Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética. Essa operação resultou em várias das ditaduras do cone sul latino-americano que começaram desde os anos 1960. A intervenção política tratava de repelir o ideal comunista da população nessas terras e uma das formas de combater isso foi através da capacitação de militares para torturar seus adversários políticos: https://oglobo.globo.com/brasil/militares-brasileiros-tiveram-aula-em-instituto-americano-sobre-como-praticar-tortura-14789322
Para saber mais sobre a Operação Condor ler: Braga, Leonardo Marmontel. "Operação Condor: A internacionalização do Terror". In: *Estudios Avanzados*, Num 21, junho, 2014, pp. 11-136. Universidade de Santiago de Chile. Santiago, Chile.

[24] Para mais informação sobre este tema, ler: Santos, Marcelo: "Passado e presente nas relações Colômbia-Estados Unidos: a estratégia de internacionalização do conflito armado colombiano e as diretrizes da política externa norte-americana". Revista Brasileira de Política Internacional (1). 2010, 67-88. Centro de Estudos Globais, Instituto de Relações Internacionais. Universidade de Brasília.

ditadura brasileira, esse filme realiza uma crítica profunda aos participantes da política brasileira da primeira metade da década de 1960, utilizando várias figuras e personagens que representariam as diferentes vozes encontradas nesse momento: o intelectual nacional; o político conservador que se toma a presidência a partir da intervenção violenta; o empresário em busca de seus próprios interesses aliado a uma poderosa multinacional estrangeira que influi no esquema político interno; o governador progressista e apoiado pelo povo que acaba sendo controlado pelas forças econômicas que o financiaram; se mostrando inútil para mudar a situação social de seu território; entre outros. Glauber Rocha ataca não só o conservadorismo político no seu filme, mas também o progressismo e a intelectualidade brasileira, colocando todos eles como a razão do curso que o país tomou a partir de meados dos anos 1960, com a concretização da ditadura militar brasileira.

Existem muitas pesquisas e vídeos que falam sobre *Terra em transe*. O filme conta com diversas análises fílmicas devido à notória inventividade artística e expressiva de Glauber Rocha, além de sua existência em meio a uma ditadura que logo no ano seguinte do lançamento do filme entraria no momento mais repressivo de seu regime. Desde o começo até o fim de sua trama, *Terra em transe* utiliza distintos recursos e formas dentro de sua linguagem, sendo uma produção efetiva para a realização de análises extensas e aprofundadas. Neste caso, para falar sobre o trabalho sonoro do filme, tomo somente a cena conhecida como *O Comício Populista*, ou como aparece na tela no começo dessa sequência, *Encontro de um Líder com o Povo*. Com o grito de Paulo Martins anunciando a chegada do "candidato popular", Felipe Vieira começa a cena do Comício, em meio a um encontro festivo cheio de samba com alguns elementos do candomblé, reunindo pessoas de diferentes classes e raças, estereotipadas em uma dança na qual participam passistas, um político idoso e até um frade. Os cartazes em branco anunciam o vazio das palavras do candidato político e do povo; haveria, então, uma possível não comunicação entre esses dois pólos que só parecem se encontrar em meio às músicas e fantasias da apresentação da campanha política de Vieira, que se assemelha à celebração de um bloco de carnaval. Em meio á música se escutam as vozes do político idoso e do frade na frente da câmera, realizando seus discursos com um entusiasmo exacerbado - sobre pautas de atuação para o progresso industrial em setores como o minerador, e sobre a missão de "civilização" aos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

indígenas implementada pelas excursões catecistas da Igreja, respectivamente - e na frente de um público majoritariamente negro que funciona como fundo na paisagem. A música de cordas, de natureza extradiegética, acaba mascarando todos os sons que ocorrem no Comício para mostrar na cena Paulo e Sara abraçados no meio da multidão, enquanto se ouve a voz do próprio Paulo em *voice over* discursando sobre a necessidade da luta por parte do povo, dentro da noção de "violência como a ação mais nobre da pobreza" da qual Glauber Rocha fala na sua estética da fome, para pensar a morte "como fé, não como temor", e os partidos políticos como inúteis para os objetivos de vida da sociedade latina. O silêncio mais notório em cena é o de Vieira, que não consegue falar em meio ao ruído da multidão na festa. Enquanto volta o samba à cena, Sara diz para Paulo que Vieira não pode falar, culpando-o de ter jogado o candidato presidencial ao abismo. Paulo responde: "Eu? O abismo está aí aberto. Todos nós marchamos para ele", ao que Sara responde: "Mas a culpa não é do povo!". Nesse momento, Sara toma uma pessoa que se encontra do lado dela e diz: "O povo é o Jerônimo, Fala Jerônimo! Fala Jerônimo! Fala". Um segundo silenciamento acontece quando aparece Aldo com sua metralhadora realizando tiros para o ar, calando os músicos e todas as pessoas na festa. Jerônimo se dirige à câmera para dizer o seguinte: "Eu sou um homem pobre, um operário. Sou presidente do meu sindicato. Estou na luta de classes. Acho que está tudo errado. Eu não sei mesmo o que fazer, o país está numa grande crise e o melhor é aguardar a ordem do presidente". Entra Paulo em cena e tampa a boca de Jerônimo, e olhando para a câmera diz: "Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?!". Logo depois da fala de Paulo a música volta e entre a multidão aparece um homem que tira a mão de Paulo do rosto de Jerônimo e silencia a festa de novo ao falar: "Um momento! Um momento! Minha gente, um momento! Eu vou falar! Com a licença dos doutores. Seu Jerônimo faz a política da gente, mas Jerônimo não é o povo. O povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar". O homem é interrompido pelas próprias pessoas, dessa vez é a festa que o silencia e o executa em meio ao batuque, lhe colocando uma corda no pescoço enquanto é chamado por todos de "extremista". Finalmente lhe colocam uma arma na boca e o matam. Se ouve o som da metralhadora que acaba por silenciar tudo ao seu redor, e a cena acaba com a morte do homem e o fim da festa, sendo este homem observado por algumas pessoas, entre eles o político idoso, o frade e um homem com uma câmera.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

O discurso de Jerônimo seria então o de algumas pessoas, Sara, Aldo, o político idoso, o primeiro homem que é apresentado e mantém um discurso submisso, esperando agir só a partir da ordem dos outros. Mas o segundo homem, que ao explicitar sua miséria e sua própria luta "sem a tergiversação de um discurso ideológico edificante" (Luiz, 2017: 253), é brutalmente silenciado porque se escaparia do que deveria representar realmente essa noção de Jerônimo, e do povo, no discurso em cena. O silêncio dessa sequência, manifestado em diversas formas, possui um importante papel para moldar as dinâmicas do Comício, desde o silêncio dos cartazes, até o silenciamento violento da massa e dos personagens mais ativos da cena. É possível então reconhecer aqui de forma ativa o uso do silêncio como elemento expressivo dentro de um magistral trabalho sonoro que vai acompanhado de música, efeitos e diálogos que se entrelaçam para entregar uma cena que se mostra vertiginosa por alguns momentos, tornando ainda mais notórios os momentos e os personagens que mantêm seu silêncio dentro desse encontro. O filme inteiro exibe diferentes cenas com um elaborado trabalho sonoro, baseado na dublagem, mas acredito que esse fragmento é uma boa amostra de como o Glauber Rocha consegue, através da imagem, do som e do silêncio, realizar uma ampla exposição de diversos temas, expressos da forma mais artística possível dentro de sua própria corrente estética. Esse e outros filmes representativos do Cinema Novo representariam não só a sociedade brasileira de sua época, mas também o extenso processo inventivo de uma geração de cineastas que acabaria por influenciar os realizadores que os sucederam e o cinema brasileiro como um todo, até o presente.

Outro movimento cinematográfico da mesma época é o *Cinema Marginal* – também chamado de *udigrúdi* – de finais da década de 1960, tendo como principais pólos de produção a Boca do Lixo em São Paulo e a Belair Filmes em Rio de Janeiro. Este tipo de cinema sofreu bastante com a censura imposta pela ditadura, estabelecida no Estado brasileiro desde o começo daquela década, devido à percepção que se tinha desses filmes, de teor sexual e considerados de caráter violento extremo, que compunham o que depois foi chamado de *estética do lixo.* Segundo Ângela José em seu texto de 2007 *Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria*, "enquanto o Cinema Novo utilizava a metáfora política para falar do país, o 'cinema marginal' abusava da paródia" (2007, p. 160). Para a autora, enquanto o cinema novo representava um posicionamento

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

político determinado como de esquerda, a partir de temas e conflitos vivenciados pelas comunidades rurais e urbanas, influenciado principalmente pelo Neorrealismo italiano, o cinema marginal – inspirado na *Nouvelle vague* da França e no movimento *underground* estadunidense – tentava, através da sátira e da "carnavalização da cultura brasileira", retratar um universo paralelo e periférico existente dentro da mesma sociedade brasileira, relacionado com um cotidiano violento e abusivo, representado no absurdo de seus filmes – mas não fantasioso e na maioria das vezes muito próximo do real desses contextos. Excetuando alguns casos, muitas produções do cinema marginal não conseguiram o sucesso em bilheteria devido em grande parte à censura do regime militar. Muitos desses filmes nem chegaram à exibição comercial e vários outros apenas puderam ser vistos em sessões clandestinas. Alguns dos filmes mais representativos desse cinema são: *À margem* (1967), de Ozualdo Candeias; *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Júlio Bressane; *Bang Bang* (1970), de Andrea Tonacci; *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, dentre outros.

O bandido da luz vermelha é uma das maiores referências do cinema brasileiro, um dos filmes mais citados dentro do estudo da cinematografia nacional e uma das produções de maior sucesso dentro do movimento do cinema marginal. O trabalho sonoro realizado nessa produção é uma grande evidência da inventividade artística dos realizadores brasileiros a partir das ferramentas disponíveis na época. O uso de mais de uma voz para a narração da história é uma das maiores características dessa produção de Sganzerla. A forma como essas vozes aparecem, junto com as imagens, entregam uma impressão de uma montagem não natural, que se opõe à sequencialidade que se costuma ver no cinema clássico. Ao mesmo tempo, o contraponto das músicas com as imagens reproduzidas dá um terceiro sentido ao significado dos acontecimentos passados na tela, tornando, inclusive, situações trágicas de algumas das cenas em momentos cômicos. A quebra de parâmetros em relação ao cinema convencional acrescenta o tom debochado que aparece em muitas das cenas do filme, tornando-se um marco importante sobre a força do cinema de autoria nacional, e afastando-se do domínio da estética do cinema comercial norte-americano.

Vale a pena assinalar que o Cinema Novo e o Cinema Marginal não são opostos ou inimigos dentro da filmografia brasileira. Apesar de algumas diferenças

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

características em cada movimento, ao mesmo tempo eram possíveis certas similitudes entre esses dois cinemas, que conversavam entre si, relação encontrada também entre seus realizadores, como a admiração entre Bressane e Sganzerla pelos filmes de Glauber Rocha e Saraceni e a incursão destes com elementos do cinema marginal dentro de suas produções. O importante aqui são as marcas encontradas no trabalho sonoro realizado por eles. Ainda que o som direto apareça em alguns desses trabalhos cinematográficos, é a dublagem o recurso mais utilizado aqui. Segundo Márcio Câmara (2016), o atraso tecnológico na captação sonora, mesmo contando com gravadores Nagra na época, se devia à falta de bons microfones para melhorar a qualidade dos sons registrados, sobretudo o das vozes. Além disso, o autor explica que as condições das salas de cinema para exibição eram de má qualidade para a reprodução sonora. Outro aspecto bastante notório no cinema dessa época, tanto brasileiro quanto colombiano, era o uso de sons pontuais para as cenas. O silêncio aparece em muitos dos elementos da cena, sendo muitas das vezes perceptível pelo uso seletivo da voz dos atores e o silenciamento dos outros elementos visíveis nas sequências do filme. Cenas como um diálogo em meio a uma rua movimentada, mas totalmente silenciosa, ou com poucos ruídos que não completariam a universalidade de barulhos desse ambiente, são características de muitos dos filmes realizados nessa época. Recurso que seria utilizado em muitas das *pornochanchadas* das duas décadas seguintes.

Na passagem para a década de 1970, a *pornochanchada* surge como um gênero brasileiro que se caracterizava pelo uso do erotismo e a nudez em seus filmes, marcando uma época devido à considerável quantidade de produções cinematográficas criadas no país por um período de mais de uma década, conquistando um grande espaço no mercado filmográfico nacional, e ocupando massivamente diferentes salas de cinema no Brasil. Segundo Nuno Abreu (1996), a pornochanchada é o resultado da união de várias influências cinematográficas: filmes italianos, divididos em três episódios; uso do erotismo proveniente dos filmes paulistas do final da década de 1960; e a *chanchada* carioca, de apelo popular e humorístico.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Apesar do fortalecimento que tiveram os organismos de censura em meio ao regime militar no Brasil, com a emissão do Ato Institucional (AI-5),[25] o fenômeno da pornochanchada, com conteúdo cômico, nudez feminina e apelo erótico, chegou às salas de cinema para se consolidar com sucesso como um dos períodos mais produtivos dentro da história do cinema nacional por mais de uma década. Vale a pena nomear aqui a criação da Embrafilme em 1969, organismo do Estado brasileiro que tinha como função principal o fomento à produção e distribuição de filmes, importante para o desenvolvimento que teve o mercado nacional dentro da iniciativa governamental nacionalista de otimizar uma indústria sustentável de cinema brasileiro. A duração que esse filão de filmes teve dentro do esquema de exibição brasileiro esteve ligada, em parte, ao tempo de vida da Embrafilme, que se manteve ativa até 1990. Apesar da repressão sofrida pela censura institucional do Estado militar, a pornochanchada, junto com a Embrafilme, o INC e a Concine, definiram a década de 1970, e parte de 1980, como um dos momentos mais prolíficos dentro da história do mercado cinematográfico brasileiro. "Irmãs gêmeas de comportamentos opostos, a Censura e a pornochanchada nasceram nos primeiros meses de 1969" (Avellar 1980: 70).

Além da crítica relacionada à exploração do erotismo para o consequente sucesso em bilheteria, a reprovação da pornochanchada estava relacionada também ao mau acabamento de muitas dessas obras e à baixa qualidade técnica de seus realizadores. Embora existam várias discussões a esse respeito, o reconhecimento desse gênero como um conjunto de filmes de realização rápida e de apelo popular e comercial sem pretensões discursivas políticas ou de outra índole, distanciam o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

[25] O AI-5 (1968 – 1978) foi um decreto emitido pelo regime militar brasileiro que entregava um poder quase absoluto ao Presidente da República – Artur da Costa e Silva estava no cargo no momento da expedição desse decreto – e suspendia, aliás, muitas das garantias existentes na anterior Constituição da República, que tinham sido modificadas já em 1967 para os fins do regime. Devido às tentativas de oposição dentro do Congresso Nacional para processar membros políticos, o Presidente Artur da Costa se apoiou no AI-5 para fechar o Parlamento e conseguir o domínio total, implantando a perseguição de outros políticos com ideologias contrárias às de seu governo. Após a criação do AI-5, qualquer forma de expressão relacionada à arte e à comunicação – música, pintura, literatura, cinema, etc. – recebia a atenção do Estado, através da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) para inspecionar e aprovar, ou desaprovar, a publicação dessas produções artísticas. A censura às artes não foi uma invenção do regime militar que se viveu no período da ditadura que começou nos inícios da década de 1960. Desde tempos atrás no cinema nacional havia histórias de censura a filmes. No ano de 1932 já existiam leis de censura cinematográfica; a primeira divisão federal encarregada para essa função foi o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) criado em 1939, dentro de um dos mandatos de Getúlio Vargas. Mas foi na ditadura militar de 1964-1988 que os atos de censura se tornaram mais radicais.

gênero dos anteriores movimentos e de outras formas alternativas da mesma época de se fazer uma produção com uma linguagem consciente. No entanto, dentro da enorme heterogeneidade dos filmes da pornochanchada, é possível encontrar preocupações estéticas que aparecem em meio à urgência mercadológica da produção industrializada crescente da época. Sobre a qualidade técnica sonora da filmografia pertencente à pornochanchada, Márcio Câmara (2016: 61) diz o seguinte:

> O surgimento do gênero da pornochanchada, sendo esses filmes geralmente feitos de maneira ligeira, com poucos recursos e consequentemente sem usar som direto, ajudou a consolidar a gravação do som guia durante as filmagens, com a dublagem do som sendo feita posterior em estúdio. Era orientação dos produtores dublar os diálogos na pós-produção, visando uma economia de verba, já que o som direto demandaria um tempo maior para as filmagens, com a inevitável repetição de takes para o som. Isso não quer dizer que nessa época não foram feitos filmes que utilizaram som direto na sua captação, embora essa prática tenha representado uma minoria. Essa realidade ajudou a retardar o efetivo uso do som direto nos filmes brasileiros, ocasionando uma falta de investimento por parte dos Técnicos de Som Direto em melhores equipamentos em razão de não haver tanta necessidade de uma melhor captação no set de filmagem.

A maioria das produções de pornochanchada realizadas nesse momento se encontravam principalmente em dois pólos. O primeiro, *Beco da Fome*, localizado no Rio de Janeiro ao redor do setor da Cinelândia. Carlo Mossy, Victor di Mello ou Jece Valadão conformaram o grupo de pessoas dedicadas à produção, distribuição e exibição de seus filmes, tendo como cinemas principais para sua exibição as mesmas salas instaladas no setor da Cinelândia. O segundo lugar e o mais prolífico estava em São Paulo, próximo à estação do bairro da Luz na Rua do Triunfo, polo de cinema conhecido como *Boca do Lixo*. Com dinheiro privado e com a iniciativa de realizadores independentes, o esquema estabelecido na Boca do Lixo organizou todo um sistema de produção, distribuição e exibição dentro de seu centro de operações. Consequentemente, a quantidade de produções realizadas no bairro da Luz teve um incremento bastante notório que deu como resultado uma ampla fabricação em série de diferentes filmes ao longo dos anos 70 e 80, entrando em concorrência direta com os filmes estrangeiros pelo espaço no mercado cinematográfico nacional. Além disso, a partir do sucesso em bilheteria de muitas de suas obras, o cinema da Boca gerou um *star system* que perpetuou figuras como

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

David Cardoso ou Tony Vieira, mas principalmente atrizes como Helena Ramos, Nicole Puzzi, Vera Fischer, Matilde Mastrangi, Patricia Scalvi, Márcia Maria, entre outras. Fabio Thibis, em seu texto *O cinema da Boca do Lixo* (2013), argumenta que a criação da INC e da Embrafilme foi uma causa importante para o crescimento na produção filmográfica nacional, mas para a Boca do Lixo as maiores medidas para esse aumento foram algumas das leis criadas para a garantia de lançamento de filmes nacionais: incremento no número de dias para exibição de produções brasileiras e o prêmio adicional de bilheteria, que entregava desde 5% até 20% do dinheiro arrecadado pelo filme a seus realizadores.

Na Colômbia, a intervenção federal também seria um importante artífice para o aumento de produções do seu cinema nacional. O Decreto 879 de 1971 apareceu para regulamentar alguns dos aspectos pertencentes à anterior Lei 9 de 1942, focando na porcentagem de tempo de exibição dos filmes colombianos nas salas de cinema em relação às produções estrangeiras. Em 1972 se estabeleceu a lei do "*sobreprecio*" (sobrepreço ou aumento do valor) no ingresso pago pelos espectadores para a projeção de curtas e longas-metragens nacionais, um valor extra pago pelo público que incentivava o investimento em projetos cinematográficos, dando possibilidade de um retorno monetário considerável que seria utilizado para reinvestir em algum outro projeto audiovisual. Mediante o decreto 2288 foi criado um Fundo Especial, administrado pela Corporação Financeira Popular, com o objetivo de financiar a indústria cinematográfica colombiana. Além disso, em 1978 é criada uma entidade que procurava, mediante diferentes ações, promover o desenvolvimento do cinema nacional, chamada Companhia de Fomento Cinematográfico - Focine.

Com a implementação da Lei do sobrepreço, a produção e exibição de curta-metragens aumentou significativamente ao longo das décadas de 1970 e 1980. Segundo a Biblioteca Nacional da Colômbia (2007), a partir dessa lei, foram realizados 856 curtas no total até o ano de 1988, época em que as produções desse formato começaram a decair, devido, em parte, à falta de competência do governo para a cobrança e repartição dos valores recolhidos pela lei do sobrepreço, situação aproveitada pelos exibidores para atrasar o retorno do sobrepreço às entidades do Estado. Por outro lado, se atribuiu à produção massiva dos curtas um problema no cuidado estético desses filmes, sendo percebidos pelo público como obras de má

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

qualidade, criando um estigma negativo sobre o cinema nacional. Sobre essa situação, Luis Alberto Álvarez comenta o seguinte:

> Para alguns o sobrepreço foi o momento de experimentar, praticar uma linguagem e chegar ao público até então inacessível; mas para uma grande maioria (entre eles o monopólio nacional de exibição), a nova lei se tornou uma inesperada fonte de rendimentos. A produção de curtas-metragens 'de quota' de ínfima qualidade foi enorme e a comissão de qualidade estabelecida para aprovar sua exibição se demonstrou incapaz de se opor às pressões de todo tipo. A expressão 'filme colombiano' se tornou uma maldição para milhões de espectadores obrigados a assistir as coisas mais ineptas e carentes de algum interesse.[26]

Os curta-metragens eram exibidos antes dos filmes nas salas de cinema, o valor agregado ao ingresso (sobrepreço) era o pagamento destinado à inversão daqueles curtas que passavam nas telas das salas de cinema do país antes da função principal. Além do pouco cuidado no acabamento dos filmes vale a pena lembrar que o cinema colombiano contava ainda com uma tecnologia limitada para sua produção, situação que se manteve quase até finais do século XX. Apesar disso, é inegável a importância da lei para o interesse dos realizadores em tentar consolidar um cinema que nunca tinha alcançado ser industrial dentro do país. O aumento de produções que ocorreu a partir da década de 1970 aumentou os ânimos dos produtores e do Estado para pensar no cinema nacional como um negócio autossustentável.

Além da realização de curtas-metragens, o documentário ainda se manteve vigente ao longo dos anos de 1970 e 1980, realizado por muitos dos cineastas da primeira onda de 1960 influenciados pelo Cinema Novo. Infelizmente, muitas dessas produções de cunho social não chegavam a ser exibidas em cinemas comerciais, circulando somente em espaços alternativos. Por outro lado, próximo ao final dos anos 1970 outro tipo de filmes que misturava comentários sociopolíticos com aspectos do cinema comercial apareceu para alcançar sucesso

[26] Depoimento retirado do livro Accion! Cine em Colombia (2007). Tradução própria. Texto original:" Para algunos ésta (el sobreprecio) fue la ocasión de experimentar, de practicar un lenguaje y de llegar a un público hasta entonces inaccesible; pero para una gran mayoría (entre ellos el monopolio nacional de exhibición), la nueva ley se convirtió en una inesperada fuente de ingresos. La producción de cortometrajes 'de cuota' de ínfima calidad fue enorme y la junta de calidad establecida para aprobar su exhibición se demostró incapaz de oponerse a las presiones de todo tipo. La palabra 'película colombiana' se convirtió en maldición para millones de espectadores obligados a la fuerza a ver las cosas más ineptas y carentes de interés".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

comercial no mercado filmográfico colombiano. Conhecido como *pornomiseria*[27] – o filme mais representativo foi *Gamin* (1977-78), de Ciro Durán –, suas obras foram duramente criticadas por vários cineastas nacionais devido ao uso da espetacularização da pobreza como método de mercantilização de suas produções. Esses filmes, além de terem conseguido um espaço dentro do esquema exibidor nacional, atingiram um público estrangeiro através de sua passagem por alguns festivais estrangeiros, tornando-se parte da identidade do cinema colombiano no exterior.

Para o cinema colombiano também foi importante a agrupação de cooperativas de cineastas que realizaram filmes sem participar da quota do sobrepreço, mas que propunham um modelo comercial de ampla distribuição para a rápida recuperação de seu investimento, modelo similar ao implementado pelos realizadores de pornochanchada da Boca do Lixo em São Paulo. Filmes com apelo popular e de natureza cômica eram produzidos com o objetivo de uma obtenção de lucro que lhes permitisse investir em uma seguinte produção. Com uma fórmula um pouco similar às comédias da pornochanchada, esses filmes exploravam situações e personagens típicos da sociedade popular que evocassem uma conexão com o cotidiano nacional. Algumas das produções mais conhecidas foram: *El taxista millonario* (1979), *Colombian Conection* (1978) e *El inmigrante latino* (1980), de Gustavo Nieto Roa; *Mamagay* (1977), de Jorge Gaitán; *El candidato* (1977), de Mario Mitrotti, entre outros.

Lamentavelmente, devido a muitos fatores, como a supremacia dos filmes estrangeiros no mercado cinematográfico nacional, o atraso na otimização tecnológica dos implementos necessários para a realização das produções locais, a lenta profissionalização em diferentes campos de ação de vários dos trabalhadores audiovisuais brasileiros e colombianos, e a falta de capital para o desenvolvimento

[27] Termo utilizado por Luis Ospina e Carlos Mayolo para se referir a certo tipo de documentários feitos depois do surgimento das leis de apoio ao cinema colombiano, que utilizavam a miséria como tema principal para gerar impacto nos espectadores e, com isso, tornavam a espetacularização dessa miséria em mercadoria. Para estes dois cineastas, o cinema da *pornomiseria* acabou deformando o trabalho dos realizadores independentes da década anterior (1960) que procuravam analisar e transformar a realidade a partir do uso da câmera como dispositivo de denúncia. Como resposta a isso, Ospina e Mayolo realizaram o filme Agarrando Pueblo (1978), um pseudodocumentário sobre dois cineastas que são contratados por um canal de televisão alemã para realizar um filme sobre a miséria na América Latina. Com um tom sarcástico, o filme critica a forma como os documentaristas da *pornomiseria* se aproximam à pobreza, deixando de lado análises profundas para, de forma pouco ética, usar essa miséria como forma de mercantilização.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

da indústria, que sofreu uma grande queda com o desaparecimento de várias leis e instituições do Estado encarregadas do fomento à produção cinematográfica nacional – desaparecimento da Embrafilme em 1990 no governo Collor e da Focine na Colômbia no ano de 1993 –, os cinemas brasileiro e colombiano passariam por um período de declínio que finalizaria uma etapa considerável na quantidade de produções realizadas e uma época vista como importante para a consolidação de um mercado cinematográfico nacional. Sobre o trabalho sonoro dessa época, pode-se dizer que o notável crescimento na realização filmográfica ajudou na profissionalização – na união das primeiras gerações formadas em escolas de cinema com o saber empírico praticado por vários dos realizadores audiovisuais – de muitos de seus agentes que se interessaram e aprenderam esse ofício baseados na inventividade e no engenho próprio em meio a todas as limitações tecnológicas existentes na época, consolidando momentos e estéticas que marcariam a história do cinema do Brasil e da Colômbia. Mesmo antes da extinção da Embrafilme e da Focine foi possível perceber o considerável desenvolvimento técnico dos filmes na década de 1980, ganhando uma certa notoriedade e aceitação da crítica em meio ao desgaste gradativo que sofriam as produções mais comerciais, como por exemplo os filmes de apelo erótico que tentavam manter vigente a pornochanchada ainda em meados dessa década. No Brasil: *Bye Bye Brasil* (1980), dirigido por Cacá Diegues; *O Homem que virou suco* (1981), dirigido por João Batista de Andrade; *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho; *Eu sei que vou te amar* (1986); de Arnaldo Jabor; entre outros. Na Colômbia: *Cóndores no entierran todos los días* (1984), dirigido por Francisco Norden; *Tiempo de morir* (1985), de Jorge Ali Triana; *La mansión de Araucaima* (1987), de Carlos Mayolo*; Rodrigo D no futuro* (1988), de Victor Gaviria; entre outros. Todos esses filmes fazem parte das produções mais marcantes dentro da história dos cinemas brasileiro e colombiano, respectivamente, exibindo o minucioso trabalho de seus realizadores e o progressivo amadurecimento destes em meio a uma época cheia de diversos avanços tecnológicos, mas ainda com muita escassez de recursos para essas indústrias.

Outra característica importante no som dos cinemas brasileiro e colombiano é a progressiva importância da pós-produção sonora a partir da figura do montador, que oferece uma atenção às possibilidades de inventividade do universo sonoro do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

filme dentro de uma tecnologia que era monofônica – aspecto importante para a localização de todos os elementos sonoros –, e que abriu caminho para o que posteriormente iriam ser ocupados pelo editor de som e o finalizador com a mixagem, cargos que tomariam maior centralidade no cinema brasileiro e colombiano das épocas seguintes, mais próximas ao nosso contemporâneo. Sobre este ponto, vale a pena lembrar o uso da dublagem como forma principal de sonorização dos filmes dessa época, tornando então a pós-produção como a etapa mais importante para a realização sonora dos filmes dessas décadas. O som nos cinemas brasileiro e colombiano, portanto, manteria em seu progressivo desenvolvimento, uma importância maior na fase da edição como momento para a construção do universo sonoro do filme. No entanto, à medida que o som direto ganhou maior espaço dentro das produções nacionais até se tornar primordial para suas realizações, a dinâmica da criação fílmica sonora passou a ser trabalhada desde etapas anteriores à pós-produção. O som direto – à diferença da maioria das produções das décadas de 1960 e 1970, principalmente – se tornaria, portanto, etapa importante para a concepção artística dos cinemas brasileiro e colombiano das décadas seguintes, que utiliza como base a herança artística deixada pelas gerações anteriores, junto com as influências internacionais sempre presentes em nosso cinema, tanto nas salas quanto nas faculdades e escolas internacionais de ensino frequentadas por vários dos cineastas desses dois países. Os anos 1960 e 1970 representariam para os cinemas colombiano e brasileiro, a formação de uma possível indústria capaz de concorrer com o esquema estrangeiro de exibição filmográfica, pelo menos por um momento de nossa história. Mas, também, foi a era na qual gerações de cineastas nacionais conseguiram uma voz própria a partir do uso de temáticas alheias às produções europeias e norte-americanas, e estéticas originais que tornariam, posteriormente, os cinemas do Brasil e da Colômbia um campo heterogêneo de hzsistórias e narrativas influenciadas precisamente por aqueles cineastas de outrora.

1.4. Décadas de 1990 – 2000

Após assumir a presidência da República no Brasil em 1990, Fernando Collor extinguiu a Embrafilme, a Concine e todos os órgãos federais relacionados com o fomento ao cinema nacional, inclusive o Ministério da Cultura – que se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

transformou em Secretaria da Cultura durante o curto período de Collor como presidente. Segundo Nagib (2002), somente foram lançadas duas longas-metragens no ano de 1992, período de menor produção cinematográfica no país desde pelo menos três décadas atrás. Os dados obtidos pelo Observatório Itaú Cultural em 2009 (Figura 1) mostram a queda gradual que se teve em finais dos anos 1980, chegando a seu pior momento nos anos 1991 e 1992. Apesar da existência de cineastas reconhecidos como Silvio Tendler, Eduardo Coutinho ou Vladimir Camargo, com obras importantes desde a década anterior, o cinema nacional sofreu um grande declínio que vinha se manifestando desde os anos 1980 devido às causas mencionadas anteriormente relacionadas com o lento desenvolvimento da indústria nacional e a constante vontade expansiva do mercado cinematográfico estrangeiro em globalizar seu império. Vale a pena adicionar a essas causas a ascensão do home vídeo – Formatos Betamax e VHS no seu primeiro estado analógico – que levou o espectador de volta a casa para assistir filmes no conforto de seu lar. Esse novo formato representa ainda nos dias de hoje uma concorrência enorme para o cinema como modo primordial de projeção cinematográfica.

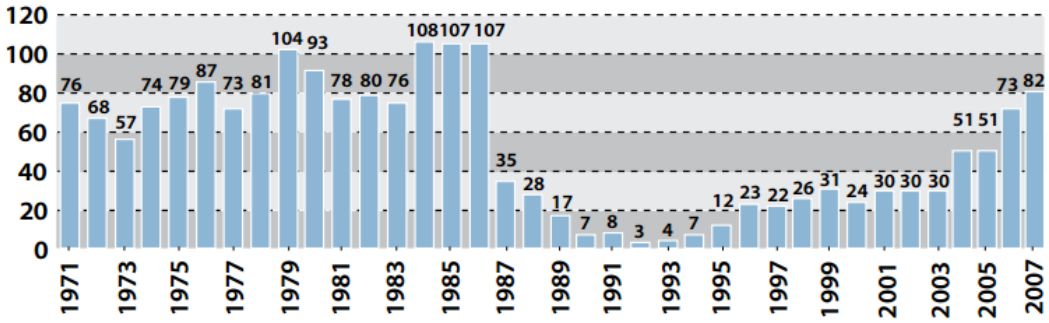

Figura 1: Lançamento de Filmes brasileiros (quantidade x ano)[28]

Após a interrupção de realizações no começo da década de 1990, a partir do ano de 1993 veio um conjunto de produções que iria aparecer na história do cinema nacional como um período denominado de *Retomada*. Apoiado na Lei do Audiovisual decretada em 1993 para estimular a produção nacional a partir de incentivos fiscais, o cinema da Retomada conseguiu decolar aproximadamente desde meados dessa década para impulsar novamente a indústria cinematográfica

[28] Gráfico extraído de *Políticas Culturais: Reflexões e Ações* do Observatório Itaú Cultural do ano 2009 e realizada por *Filme B*, a Revista.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

brasileira. Sobre o retorno na produção de filmes no Brasil, Lucia Nagib explica o seguinte (2002: 13):

> Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate que contemplou um total de 90 projetos (...) Assim, o estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de *boom*.

Alguns filmes pertencentes ao primeiro período da Retomada seriam: *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati; *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto; *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto; *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles; entre outros, ganhando, em vários casos, reconhecimento mundial em alguns dos festivais internacionais mais importantes.[29]

Uma característica central a partir do cinema da Retomada é o grande avanço técnico de seus realizadores, notório na qualidade das produções feitas por eles. Um trabalho cuidadoso em relação à imagem e ao som que se tornaria atrativo no âmbito internacional a partir da mistura do uso dos padrões artísticos trazidos da experiência do cinema nacional junto com a estética do cinema mundial. Vale a pena assinalar que, ainda que o cinema nacional tivesse diminuído abruptamente na virada para a década de 1990, muitos dos trabalhadores audiovisuais ainda se mantiveram ativos por meio de outras formas de produção, como a televisão – indústria constante e, muitas vezes, mais desenvolvida que o cinema de alguns países da América Latina –, mantendo assim uma continuidade com trabalhos relacionados com filmagens e edição de imagens e som. Isso somado à progressiva capacitação cada vez maior dos profissionais do cinema em meio ao acompanhamento das novas tecnologias digitais de produção.

Uma dessas mudanças tecnológicas estaria relacionada com a parte sonora. O gravador Nagra, presente por aproximadamente três décadas dentro do cinema

[29] O que é isso, companheiro (1997) foi indicado na categoria de Melhor filme estrangeiro no Oscar de 1998 e no Urso de Ouro do Festival de Berlim de 1997. Ganhou o prêmio de melhor filme pelo público no American Film Institute em 1997. Central do Brasil (1998) foi indicado ao Oscar de Melhor filme estrangeiro no Oscar de 1999 e ganhou na mesma categoria no Globo de Ouro, Bafta e o International Press Academy no mesmo ano. Recebeu o Urso de Ouro no Festival de Berlim de 1998 e vários outros festivais, além dos prêmios para a atriz Fernanda Montenegro que lhe rendeu indicações e premiações em vários festivais internacionais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

brasileiro, finalmente seria substituído pelo novo sistema de gravação digital chamado *DAT (Digital Audio Tape).* Gravador de dois canais portátil, como o Nagra mas com um preço mais accessível, que se tornaria o aparelho padrão para o som direto da década de 1990. Devido ao uso do DAT, a plataforma de edição também seria digital, a moviola então seria trocada pelo computador, agilizando as dinâmicas na pós-produção, e consequentemente, a manipulação dos sons dentro dos aparelhos digitais seria mais fácil, otimizando o trabalho fino realizado para o acabamento das produções.

Uma das maiores mudanças que trouxe a substituição da moviola pela edição digital foi o aumento na quantidade de pistas disponíveis para edição simultânea. Fernando Morais da Costa (2006) explica que na moviola somente era possível trabalhar com duas pistas sonoras ao mesmo tempo, impossibilitando a monitoração paralela de todos os áudios de um filme – tracks de diálogos, efeitos sonoros, ruídos, ambientes e músicas – sendo ouvidos em sua totalidade apenas no momento da mixagem, quando são unidas todas as pistas em um mesmo suporte para depois finalizá-las em uma cópia final; apenas nesse ponto o diretor e o editor de som conseguiam ouvir todo o som do filme. No computador, a visualização de todas as pistas é possível, por meio da organização da linha do tempo dos softwares de edição, ouvindo os sons no tempo real em que apareceriam em sincronia com as imagens do filme. A manipulação do áudio se tornou mais rápida e acessível com a implementação da tecnologia digital, que evoluiria rapidamente, sobretudo, desde a chegada do novo milênio com o aumento nas produções cinematográficas nacionais e o protagonismo de novos polos de cinema que descentralizariam a realização filmográfica brasileira para outros cantos do país.

Na Colômbia, o processo de reestruturação de seu cinema foi ainda mais demorado. Na década de 1990 foram lançados filmes de grande importância dentro da história filmográfica do país. Por exemplo: *Confesión a Laura* (1990), de Jaime Osório Gomez; *Rodrigo D No Futuro* (1990) e *La vendedora de rosas* (1998), de Victor Gaviria; *La gente de la universal* (1993), de Felipe Aijure; *La Estrategia del Caracol* (1993), *Águilas no cazan moscas* (1994) e *Golpe de Estadio* (1998), de Sergio Cabrera, entre outros. No entanto, depois da desaparição da Focine, o cinema colombiano caiu em uma profunda crise que se manteve por quase toda a década de 1990. No período entre os anos de 1993 e 1999, segundo dados da Fundação de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Patrimônio Fílmico Colombiano, foram produzidos trinta filmes de formato longa-metragem, mas só quinze foram lançados nas salas comerciais de cinema do país, representando menos de 1% de quota de todos os lançamentos realizados nessa época na Colômbia.

Muitos dos filmes da década anterior eram editados no Centro de Produção Audiovisual (CPA) localizado na cidade de Bogotá e liderado pelo também cineasta Gustavo Nieto Roa. Através de uma moviola, a edição de imagem e som era realizada com cortador, fita e um cimento especial para cortar e colar o filme. Aí era montado o copião que iria depois para o processo de impressão do máster, realizado em laboratórios estrangeiros, já que não se possuía a tecnologia para realizar esse processo localmente. Mas a chegada das novas tecnologias digitais sonoras significou a obsolescência da precária estrutura existente de um cinema que já estava em decadência. Muitos dos filmes de finais dos anos 1990 em diante foram realizados em coprodução com outros países para conseguir o desenvolvimento de projetos audiovisuais nacionais.

Em seu texto *Políticas públicas: neofomentismo en tiempos de convergencia digital (2013)*, Roque González assegura que na década de 2000, na América Latina, houve uma espécie de renovação nas políticas públicas dedicadas a incentivar o mercado interno. Esse estímulo, projetado para ser aplicado nos diferentes campos de ação desses diversos mercados nacionais, afetaria também as indústrias cinematográficas de vários dos países latino-americanos. As primeiras medidas para o fomento ao mercado filmográfico se realizaram a partir de finais do século XX, já na década de 1990 onde alguns cinemas nacionais iniciaram esse período crescente de implementação legislativa em países como Brasil e Argentina, inicialmente. Segundo Susadny González Rodríguez (2019), isto aconteceu em meio a uma conjuntura política caracterizada pela reestruturação das instituições federais que tentaram se separar das políticas anteriores, algo que a autora chama, baseada no texto de Roque González (2013), de um “giro à esquerda”. Nas palavras de González Rodríguez:

> Essa etapa de reparação do “neoliberalismo mais ortodoxo”, segundo é descrito por Roque González, definiu o caracter *neo-fomentista* das leis cinematográficas sancionadas (incluindo as leis da Argentina e Brasil), com uma ênfase quase exclusiva na produção, unida a certa passividade do Estado (R. González,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

> 2015). O anterior foi determinado como um boom produtivo onde a quantidade de filmes realizados pareceria ser o medidor de qualidade dos cinemas nacionais (Corado, 2010), em vista de que garantiram uma presença dentro do mapa cinematográfico (imaginário) da região. Ainda que, como advertido por Octavio Getino, esse fato não implique necessariamente falar de uma indústria cinematográfica, mas sim de "atividades produtivas" de tipo industrial em matéria de cinema (Getino, 2007: 169). (González Rodriguez, 2019: 474)[30]

Na citação anterior, Susadny González Rodríguez define esse período de políticas públicas de fomento ao cinema latino-americano como um impulso ao crescimento das indústrias audiovisuais nacionais a partir do aumento na realização de produções cinematográficas. No entanto, baseada nas palavras de Roque González, a autora utiliza o termo *neo-fomentista* para se referir às leis e às medidas implementadas para criar esse incremento produtivo, traduzidas em apoios, assistências ou benefícios do Estado e de fontes mistas, sujeitas às condições dos maiores agentes do mercado privado, quer dizer, às grandes empresas da indústria de Hollywood e aos mais importantes empresários locais. Como resultado disso, há um considerável aumento na produção cinematográfica nacional, "mas sem atingir uma mínima incidência na distribuição e exibição, sem conseguir uma considerável melhora na aceitação do público com os seus filmes nacionais, sem chegar a reconstruir uma 'indústria'" (R. González, 2012: 155)[31].

A maioria dos textos utilizados nesta pesquisa referentes à influência do Estado no cinema da América Latina – no Brasil e na Colômbia -, indicam o mesmo problema anunciado por Roque González no parágrafo anterior. Quer dizer, uma atenção muito específica à produção filmográfica, excluindo, em certo grau, outras etapas relacionadas a esse mercado, resultando em um baixo índice de market share nacional ou de participação do público nos cinemas locais. Segundo o Observatório

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

---

[30] Tradução Própria. Texto original: Esta etapa de reparación del "neoliberalismo más ortodoxo", según la describe Roque González, definió el carácter *neofomentista* de las leyes cinematográficas sancionadas (incluyendo las leyes de Argentina y Brasil), con un énfasis casi exclusivo en la producción, unido a cierta pasividad del Estado (R. González, 2015). Lo anterior fue determinando un boom productivo donde la cantidad de películas realizadas pareciera ser el medidor de calidad de los cines nacionales (Corado, 2010), en vista de que garantizan una presencia dentro del mapa cinematográfico (imaginario) de la región. Aunque, como advirtió Octavio Getino, este hecho no implica necesariamente hablar de una industria cinematográfica, sino de "actividades productivas" de tipo industrial en materia de cine (Getino, 2007: 169).

[31] Tradução Própria. Texto original: Pero sin lograr una mínima incidencia en la distribución y exhibición, sin conseguir una considerable mejora en la aceptación del público para con las películas nacionales, sin lograr reconstruir una 'industria'.

Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA -, pertencente à Agência Nacional do Cinema – ANCINE -, em 2017 a quantidade de público que foi às salas de cinema para assistir a títulos estrangeiros foi de 163.858.727, ao redor de nove vezes mais do que a quantidade referente à assistência de filmes nacionais - 17.358.513[32], o que equivale somente a 10,59% do total do público brasileiro. Segundo o site *FilmeB*, especializado na coleta e análise de informação referente ao mercado cinematográfico brasileiro desde 1997, o valor do market share nacional em 2018 foi de 14,6%. Os dados apresentados por este site revelam que desde 2001 até 2018 a percentagem de quota de mercado dos filmes nacionais se manteve abaixo de 20%, superando somente em 2003 essa marca, com um valor de 21,4%; na maioria dos anos restantes a ponderação se manteve entre os 10% e os 20%[33].

Na Colômbia, as cifras de assistência do público são ainda mais baixas. Segundo a publicação *Cine en Cifras Ed. 19* de março de 2020, em 2019 o total de espectadores nas salas de cinema do país foi de 73,11 milhões, mas dessa quantidade só 2,52 milhões assistiram a filmes nacionais, o que equivale a 3,4% de participação da audiência no cinema nacional. Os valores de assistência do público são menores à quota de lançamentos dos filmes colombianos nesse mesmo ano, já que das 307 produções exibidas em 2019, 48 correspondem a filmes nacionais, obtendo uma percentagem de participação no mercado de 14%, valor mais alto desde 2010[34].

A afirmação de Roque González e de Susadny González Rodriguez sobre o interesse do Estado no aumento da produção de filmes nacionais sem uma influência de tamanho equivalente em outros campos do mercado cinematográfico, como por exemplo, distribuição e exibição, acaba sendo reforçada pelos dados apresentados nos parágrafos anteriores sobre quota de mercado e participação do público no cinema nacional. Apesar do aumento na quota de mercado de cada país[35], a participação do público, tanto no Brasil quanto na Colômbia, é

[32] Dados extraídos do site do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Para mais informações, acessar a: https://oca.ancine.gov.br/paineis-interativos?painel=viz1558970268340
[33] Dados extraídos do site do *FilmeB*. Para mais informações sobre o mercado do cinema brasileiro, acessar a: http://www.filmeb.com.br/estatisticas/evolucao-do-mercado
[34] Dados originais de: Cine en Cifras Ed. 19, Publicado por Proimágenes Colombia. Março 2020.
[35] Segundo o *Anuário Estatístico* de 2011 realizado pelo Ministério de Cultura da Colômbia, em 1993, o cinema colombiano somente conseguia uma quota equivalente ao 0,4% de seus filmes

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

consideravelmente baixo – 10,59% e 3,4% respectivamente. O cinema estrangeiro, liderado pelos blockbusters de Hollywood, possui a maioria do espaço de exibição dentro desses países, além de um maior índice de participação do público, com uma média de aproximadamente 90% dos espectadores que vão às salas de cinema colombianas e brasileiras.

O panorama desses cinemas nacionais parece trágico ao ser comparado com os notáveis dados de consumo gerados pelas diversas produções cinematográficas estrangeiras exibidas nesses mesmos países. Desta forma, a realidade da indústria nacional filmográfica pode ser pensada como alarmante e crítica, obrigada a realizar mudanças em sua estrutura para uma maior evolução de seu mercado, partindo desde as próprias agências do Estado para reformular as condições atuais de sua indústria, já que na história do cinema do Brasil e da Colômbia os seus momentos mais prolíficos estiveram diretamente relacionados ao fomento das entidades governamentais criadas para esse fim. Baseado nisso, vale a pena reconhecer a importância dos organismos e leis originados na virada dos anos 2000 para a sobrevivência de uma indústria que parecia chegar a seu fim no início da década de 1990. Possivelmente, sem as ações legislativas tomadas pelas instituições federais, a ideia de uma retomada não teria existido, nem sequer no imaginário de nosso mercado cinematográfico nacional, menos possível ainda se se pensar no âmbito internacional.

No texto *Fomento ao cinema brasileiro: O papel do Estado (2017)*, Pricila de Oliveira e Renato Coelho descrevem a extinção da Embrafilme, Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro a partir do Programa Nacional de Desestatização do ex-presidente Fernando Collor de Mello[36]. O cinema brasileiro passou de ocupar ao redor de um terço do mercado nas décadas de 1970/80, para níveis mínimos de

lançados nas salas de cinema do país. No Brasil, segundo Fábio Sá Earp e Helena Sroulevich – *O mercado de cinema no Brasil (2009)* -, também em 1993, a percentagem de filmes nacionais exibidos teve números similares aos colombianos, com só quatro filmes brasileiros lançados nesse ano. Valores que se incrementaram, principalmente, desde começos do século XXI até o presente.

[36] O Plano Nacional de Desestatização Nacional (PND) surgiu como uma medida provisória (155/90) dentro do "Plano Brasil Novo" anunciado pelo presidente Collor depois de sua posse em 1990. Aproximadamente um mês depois, essa medida se converteu na Lei 8.031/90, formalizando o nascimento do PND, cujo objetivo principal era o de reorganizar as estruturas administrativas do Estado a partir do transpasso dos exercícios pertencentes ao setor público para o setor privado. Para mais informações sobre o PND, ler: Saurin Valter. Pereira, Breno Augusto. "O Programa Nacional de Desestatização: Aspectos Relevantes da Política de Privatização". In: Revista de Ciências da Administração. Ano I, Número 0. Florianópolis, SC. Agosto de 1998.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

ação no começo de 1990, sendo esse espaço conquistado pelo cinema estrangeiro. É então que em 1992, após a saída de Collor e já no governo de Itamar Franco, criou-se a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, encarregada do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro e da elaboração da posterior *Lei do Audiovisual* (1993) que permitia o investimento na produção e co-produção de filmes e produtos audiovisuais, e oferecia infraestrutura tanto na etapa de realização desses trabalhos cinematográficos quanto na exibição destes. Além disso, ainda na era Collor, foi criada a *Lei Rouanet* que instituía o Programa de Apoio à Cultura, implementando mecanismos de captação de recursos para o setor cultural, não especificamente para o cinema, mas também para outras áreas como a música, teatro, literatura, etc.

> Criadas pelo governo federal, as leis Roaunet e do Audiovisual (1991 e 1993, consequentemente), carregavam algumas nuances da Embrafilme no que se diz a construção de um mercado cultural autossustentável e na dependência do Estado como promotor e tornaram possível com o aditivo do mecanismo de incentivo fiscal a *Retomada* do Cinema Brasileiro, com novas visões culturais, políticas e econômicas. No entanto, o setor cinematográfico não estava vinculado a um órgão especializado ainda (Oliveira e Coelho, 2017, 6).

Em 2001, o Brasil começou uma nova fase dentro de sua indústria cinematográfica com a criação da Agência Nacional do Cinema – *ANCINE*. Pricila Oliveira e Renato Coelho, baseados na dissertação de Pedro Butcher (2006) sobre as origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro, explicam que apesar do impulso que o cinema nacional teve com a criação da Lei do Audiovisual e a Rouanet, o sistema formado a partir dessas iniciativas parece ter manifestado "tendências conservadoras". Pedro Butcher argumenta que a decisão sobre a eleição dos projetos a ser financiados passava em grande parte pelos departamentos de marketing das empresas patrocinadoras, evitando, assim, produções que pudessem agredir a imagem das marcas comerciais associadas a essas empresas. A Agência Nacional do Cinema é criada então com o fim de regulamentar as atividades do mercado cinematográfico, fiscalizar as leis concernentes a esse setor, e fomentar e promover a produção dentro dessa indústria nacional, vinculada desde 2001 ao Ministério da Cultura, "como forma de entregar maior liberdade de expressão, circulação e concepção da produção" (Ibid, 7).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

No site oficial da ANCINE – ancine.com.br –, esta agência é definida como entidade "reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil". Essa política de fomento, praticada pela agência, ganhou um maior impulso no ano de 2006 com a criação do Fundo Setorial Audiovisual – *FSA* -, "fundo destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil" – fsa.ancine.com.br. Além disso, em 2011 foi criada a Lei da TV Paga que se encarrega de regular e criar meios para estimular a produção independente de produções cinematográficas nacionais para serem exibidas em canais de TV por assinatura.

As novas políticas de fomento ao cinema colombiano se iniciaram em datas mais próximas ao final da década de 1990. A indústria cinematográfica nacional daquela época parecia estar baseada no esforço individual de seus realizadores para o andamento de suas produções, principalmente depois da dissolução da Companhia para o Fomento Cinematográfico - FOCINE - em 1992. Nesse novo período, somente a partir do ano de 1997, o Estado tornaria seu interesse pela cinematografia nacional mais explícito com a criação da *Lei de Cultura* – lei 397 de 1997 -, reconhecendo a importância do cinema para a sociedade colombiana. Para implementar o fomento a essa indústria, o Ministério de Cultura, por meio do *artigo 46* da *Lei de Cultura*, criou o Fundo Misto de Promoção Cinematográfica, que especifica o seguinte:

> O Fundo terá como principal objetivo o fomento e a consolidação da preservação do património colombiano de imagens em movimento, assim como da indústria cinematográfica colombiana, e, portanto, suas atividades estão orientadas para a criação e desenvolvimento de mecanismos de apoio, tais como incentivos direitos, créditos e prêmios de bilheteria ou por participação em festivais segundo sua importância.[37]

Esse fundo, convertido posteriormente em *Proimágenes Colombia*, estaria encarregado de receber o legado do anterior *Focine* por meio do artigo 47 da Lei de

[37] Tradução própria. Texto original: El fondo tendrá como principal objetivo el fomento y la consolidación de la preservación del patrimonio colombiano de imágenes en movimiento, así como de la industria cinematográfica colombiana, y por tanto sus actividades están orientadas hacia la creación y desarrollo de mecanismos de apoyo, tales como incentivos directos, créditos y premios por taquilla o por participación en festivales según su importancia. Ley 397 de 1997 disponível em: https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=337

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Cultura. Segundo o livro *Historia del Cine Colombiano (2011),* tinham que ser transladados todos os bens que pertenciam à Focine para o Fundo de Fomento Cinematográfico, inclusive com os rendimentos financeiros que se teve até a época. Mas é a partir da Lei 814 de 2003, chamada de Lei do Cinema – *Ley de Cine* -, que as produções cinematográficas colombianas iniciam um progressivo incremento, apoiadas pelo impulso dado pela nova lei, que trabalha em vários dos campos do cinema nacional, destinando os recursos do Fundo, segundo a Fundação de Patrimônio Fílmico Colombiano (2011), para todo o concernente à produção audiovisual – 70% do recurso anual – e também, para atividades de preservação e memória da história do cinema e televisão nacional – 30% do recurso anual.

Antes de continuar, vale a pena apontar que a criação da Lei do Cinema de 2003, como grande marco para o desenvolvimento atual do cinema colombiano, aconteceu dentro do período do ex-presidente Álvaro Uribe Vélez, que esteve no cargo de 2002 a 2010. No século anterior, a presidência da República colombiana esteve dividida entre os partidos liberal e conservador, já que o sistema partidista dominante na Colômbia era o bipartidarismo. A partir da nova constituição de 1991, houve uma espécie de quebra acerca desse esquema binário de partidos políticos nacionais e isso abriu o espaço propício para a chegada de candidaturas independentes ou personalizadas. Álvaro Uribe Vélez, então, sendo dissidente do partido liberal, foi apoiado nas eleições presidenciais de 2002 pelo movimento *Primero Colombia,* ganhando o seu primeiro período como presidente. Esse evento evidenciou o desgaste dos partidos tradicionais dentro da esfera pública, manifestando o desejo popular de uma renovação das estruturas políticas do país[38]. Porém, comparado com o mandato de Luiz Inácio Lula da Silva no Brasil – ocorrido também em quase toda a década de 2000 -, as iniciativas neoliberais e de privatização de Álvaro Uribe - como, por exemplo, abolição de pagamento de horas extras, reforma da previdência aumentando a idade de aposentadoria e privatizando

[38] Na virada para o século XXI, a Colômbia sofria um conflito armado interno que se estendia por mas de 40 anos na época. Álvaro Uribe chegou à presidência com a promessa de uma abordagem diferente para acabar com essa situação, combatendo as guerrilhas em vez de dialogar com elas, como o fez o seu antecessor Andrés Pastrana: "A eleição de Uribe em maio de 2002 foi uma reação ao desencanto popular sobre o colapso das negociações de Pastrana com as FARC. Os colombianos, que tinham votado pela paz em 1998, optaram por uma política radical em direção às guerrilhas em 2002" (Ramírez-Lemus, Stanton, Walsh, 2005: 11-112). Para mais informação sobre a politica colombiana no século XXI, ler: Bagley, Bruce M. Rosen, Jonathan D. *Economia y politica de Colombia a princípios de siglo 21.* Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Universidad ICESI. Cali. 2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

fundos de pensão, a venda de empresas públicas importantes para o país como Bancafé, Telecom, Ecogas, Granahorrar, entre outros[39] - aproximam o mandatário colombiano mais do trabalho de seus antecessores do que de uma nova onda política de pensamento contrário ao bipartidarismo liberal-conservador. Quer dizer, ainda que Susadny González Rodriguez (2013) e Roque González (2013) pensem na reestruturação política de começo do século XXI na América Latina como um "giro à esquerda", no caso colombiano o desvio só passou de uma direita tradicional para uma "nova direita".

Retomando, uma das últimas iniciativas do Estado para fomentar o desenvolvimento da industria cinematográfica colombiana foi a Lei 1556 de 2012, no segundo mandato de Juan Manuel Santos, na qual se criou o Fundo Fílmico Colômbia (FFC) com o fim de gerar um incentivo para oferecer serviços de produção dentro do país, utilizando os cenários locais, paisagens, cidades, etc, como locações de filmagem. Sobre o FFC, Jaime Tenorio no seu texto *El Estado y el Fomento del cine colombiano (2017)* – Cuadernos de Cine Colombiano 26 -, explica o seguinte:

> Esta lei, que tem um impacto além da indústria nacional, busca atingir outros setores da economia; no que se refere à cinematografia nacional, espera-se que incida na transmissão de conhecimento e no fortalecimento de produtoras nacionais que dificilmente conseguem viver somente de produzir cinema nacional. No entanto, é uma lei que começa a ter problemas, porque depende do orçamento geral da nação. Ante o novo panorama de pós-conflito e de recessão da economia, não parece que o governo possa continuar injetando recursos suficientes ao Fundo (Tenorio, 2017, 12)[40].

Ao longo das últimas duas décadas até o presente, têm sido sancionadas outra leis e decretos para o desenvolvimento dos cinemas brasileiro e colombiano, como, por exemplo, a Lei 1.835 - Lei Pepe Sánchez – de 2017 na Colômbia, com o

[39] Para mais informação sobre Álvaro Uribe e o modelo político e económico na Colômbia: Las Reformas Estructurales y la Construcción del Orden Neoliberal en Colombia (2006) de Jairo Álvarez Estrada; El modelo económico y su relación con los derechos humanos en Colombia. Una Aproximación (2012) de Joan Miguel Tejdor Estupiñan.

[40] Tradução própria. Texto original: Esta ley que tiene un impacto más allá de la industria nacional, busca llegar a otros sectores de la economía; en lo que se refiere a la cinematografía nacional, se espera que incida en la transmisión de conocimiento y en el fortalecimiento de productoras nacionales que difícilmente pueden vivir solo de producir cine nacional. Sin embargo, es una ley que empieza a tener problemas, porque depende del presupuesto general de la nación. Ante el nuevo panorama del posconflicto y del receso de la economía, no pareciera que el gobierno pueda continuar inyectando recursos suficientes al Fondo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

fim de assegurar o pagamento de regalias a diretores e roteiristas pela reprodução de suas produções a nível nacional e internacional[41]; ou a Lei 13.006 de 2014 no Brasil, criada para obrigar a exibição de filmes nas escolas brasileiras, com o objetivo de utilizar o cinema como recurso pedagógico[42]. Como tem sido anunciado anteriormente, a implantação de todas essas medidas tem incrementado a capacidade produtiva dos dois cinemas estudados aqui. Baseados nos dados levantados por António Leão da Silva em seu livro *Dicionário de Filmes Brasileiros (2002)*, Pricila Oliveira e Renato Coelho (2017) descobrem números consideráveis sobre a diferença na quantidade de longas-metragens realizados nas etapas mais prolíficas do cinema brasileiro. Enquanto foram produzidos 390 filmes, aproximadamente, entre as décadas de 1960 e 1990, desde 1993 até 2016 foram lançados comercialmente ao redor de 3.518 filmes. Na Colômbia, embora os dados sejam bastante menores que os do Brasil, revelam uma tendência similar no que se refere à concentração de produções principalmente nas últimas duas décadas. Susadny González Rodríguez, utilizando os dados do *Anuario Estadístico del Cine Colombiano (2018)*, realizado pelo Ministério de Cultura, afirma que durante as quase nove décadas compreendidas entre os anos 1915 e 2002 foram produzidas 270 longas-metragens, quantidade já superada somente nos 14 anos transcorridos entre 2003 e 2017, com 282 filmes.

A presença de todos os instrumentos de fomento e apoio ao cinema brasileiro e colombiano possuem uma notável relevância para a continuidade de uma indústria que se quer autônoma. Após quase três décadas da existência das primeiras leis e medidas concernentes ao cinema do novo século, se aspirava uma certa independência do setor cinematográfico frente ao governo, com o surgimento de produtoras e empresas que ocupassem espaços importantes dentro desse mercado para sua própria autossuficiência. Como mencionado anteriormente, a dedicação enfática na etapa da produção se tornou o maior objetivo para a sobrevivência do mercado cinematográfico nacional e um dos problemas que tem significado isso, como apontaram Pricila Oliveira e Renato Coelho (2017), foi o

[41] Disponível em: http://es.presidencia.gov.co/normativa/normativa/LEY%201835%20DEL%2009%20DE%20JUNIO%20DE%202017.pdf

[42] Para mais informação: Cinema, educação e estado: a inserção da Lei 13.006/14 e a obrigatoriedade da exibição de filmes nas escolas (2016) de Vitória Azevedo da Fonseca.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

esforço menor em tentar mobilizar essa indústria nacional como um setor soberano que não necessitasse de forma tão extrema dos recursos obtidos a partir dos incentivos fiscais oferecidos. “O Estado continua a promover uma cadeia cultural dependente, sem nunca inserir o setor cultural e seus produtos como integrantes da movimentação econômica do país” (Oliveira e Coelho, 2017,15).

Além disso, Roque González (2013) argumenta que apesar do aumento na realização de filmes, houve também um processo de concentração de ação em todos os campos dessa cadeia produtiva, ou seja, tanto na produção quanto na distribuição, exibição e comercialização. O que o autor quer dizer com isso é que poucas produções conseguem monopolizar a maior parte do mercado cinematográfico nacional, sendo lançadas nas cidades capitais e sendo, aliás, produzidas por empresas já estabelecidas. Filmes mais periféricos acabam circulando somente em festivais, sendo separados daquele espaço mais comercial. Além disso, Rodriguez complementa afirmando que a maioria das produções latino-americanas que são apoiadas pelo fomento federal ou estadual são realizadas de forma “quase artesanal”, devido ao constante barateamento dos equipamentos, e em sua maioria permanecem alheias à exibição comercial.

> Ademais, os filmes nacionais não conseguem se amortizar nos distintos mercados internos nacionais – muito pequenos (com exceção de México e Brasil) -, têm grandes dificuldades de comercialização (em um marco de concentração oligopólica, seja por parte das *majors*, ou de grandes empresas nacionais que mantêm relações com seus pares hollywoodenses), e não possuem nenhuma circulação intrarregional e internacional, sendo pouquíssimas as estreias regionais não nacionais que chegam às telas (e muito menor é a convocatória desses filmes) (González, 2013)[43].

Como tem sido apontado por Jaime Tenorio (2016), o número de espectadores nas salas de cinema tem se incrementado, mas o índice de assistência de filmes nacionais tem diminuído consideravelmente, excetuando algumas produções que conseguem o sucesso comercial – Tenorio está se referindo

[43] Tradução própria. Texto original: A su vez, los filmes nacionales no logran amortizarse en los distintos mercados internos nacionales – muy pequeños (con excepción de México y Brasil) -. Tienen grandes dificultades de comercialización (en un marco de concentración oligopólica, ya sea por parte de las *majors*, o de grandes empresas nacionales que mantienen relaciones con sus pares hollywoodenses), y poseen nula circulación intra-regional e internacional, siendo escasísimos los estrenos regionales no nacionales que llegan a las pantallas (y mucho menor es la convocatoria de esas películas)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

especificamente a comédias populares (filmes realizados em *Dago Producciones)* com bastante sucesso em bilheteria. O autor assegura que o grande público colombiano não está interessado em assistir as produções dos cineastas nacionais, mas sim as dos grandes estúdios, pelo que a grande pergunta para ele seria se o cinema colombiano se tornou entediante para a maioria do público do país; o problema então seria uma total fratura no diálogo entre o cinema nacional como dispositivo de representação e o público:

> Quando o colombiano vai assistir a um filme, parece que sente que aquilo não foi feito para ele, porque não se identifica. Haveríamos de nos questionar se essa não é uma consequência sintomática e real da colonização cultural. Durante anos, na Colômbia tem se consumido produtos audiovisuais e cinematografias da Europa e dos Estados Unidos. As primeiras tentativas de incentivar a produção do cinema no país procuravam o fomento de uma cinematografia com uma voz própria e que gerasse identidade. Na atualidade, os filmes que estão sendo produzidos não estão conseguindo entrar em um diálogo nacional e o aparelho de representação somente consegue gerar reflexão e polêmica em pequenos nichos. Se busca, então, o aval nos festivais de países supostamente dominantes no cultural e responder a seus olhares e não necessariamente ao que o público colombiano tem de si mesmo. É uma colonização auto infligida, como reflete Felipe Aljure. Tem conseguido impor suas cosmovisões a nossos autores[44] (Tenorio, 2016, 15).

Hoje é inegável a presença do cinema nacional dentro desses dois países. Apesar de todos os problemas anunciados aqui, continua aumentando o número de produções e o número de profissionais dentro do campo cinematográfico. Portanto, os Estados, brasileiro e colombiano, precisam revisar e atualizar seus mecanismos para reforçar vários dos pontos discutidos aqui sobre a problemática do setor cinematográfico nacional. Devido à natureza deste trabalho, focado no silêncio no cinema contemporâneo do Brasil e da Colômbia, o estado desses mercados aparece

[44] Tradução própria. Texto original: Cuando el colombiano va a ver la película, al parecer siente que no está hecha para él, porque no se identifica. Habría que preguntarse si esta no es una consecuencia sintomática y real de la colonización cultural. Durante años, en Colombia se han consumido productos audiovisuales y cinematografías de Europa y de los Estados Unidos. Los primeros intentos por incentivar la producción de cine en el país buscaban el fomento de una cinematografía con una voz propia y que generara identidad. En la actualidad, las películas que se están produciendo no están logrando entrar en un diálogo nacional y el aparato de representación solo logra generar reflexión y polémica en unos pequeños nichos. Se busca, entonces, el aval en los festivales de países supuestamente dominantes en lo cultural y responder a sus miradas y no necesariamente a la que el público colombiano tiene de sí mismo. Es una colonización autiinflingida, como reflexiona Felipe Aljure. Han logrado imponer sus cosmovisiones a nuestros autores.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

aqui de um modo superficial, tentando colocar em contexto a atualidade dessas indústrias locais. Certamente, os problemas relacionados ao desenvolvimento nacional do cinema são mais complexos e maiores do que são mencionados aqui - ainda mais se se adicionam temas como as novas plataformas digitais, ou a interferência direta de fatores internacionais (majors, mercado mundial, inclusive a variabilidade do câmbio das moedas nacionais, mudando os custos de equipamentos, licenças, etc). É um desafio grande e difícil de ser combatido, considerando que a intensidade na luta para o desenvolvimento da indústria do cinema nesses dois países depende muito do nível de engajamento dos governos[45].

Para finalizar esta parte, há um interesse manifesto por algumas empresas e organismos federais por integrar o cinema nacional a plataformas digitais. Com a incursão de sites como Netflix, Amazon, Disney, Mubi, ou HBO, iniciativas locais têm surgido para tentar atingir o espectador digital com um conteúdo nacional mais abrangente: Spcine Play, Canal Brasil Play, Video nas Aldeias (Cinema Indigena), Bombozilla, Afroflix, Canal Curta, entre outros. O Ministério de Cultura colombiano, junto com 5 países mais – Bolívia, Equador, México, Peru e Uruguai -, criou a plataforma Retina Latina - retinalatina.org – com o objetivo de poder circular de forma gratuita longas e curtas-metragens, em formato ficção ou documentário, financiado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). O interesse dos agentes do setor cinematográfico e a vontade por se inserir nos estados mais atuais do mercado estão ativas para manter presente a existência local audiovisual. Cabe então à própria indústria e ao Estado uma preocupação maior com programas mais efetivos de distribuição, exibição, publicidade e, sobretudo, formação de público. Infelizmente, se não se conseguir esse grau de estímulo, o cinema nacional estaria destinado a uma circulação quase nula sem a chance de criar uma demanda social nem uma influência na audiência e na sociedade local,

[45] O desinteresse de alguns períodos administrativos tem evidenciado a falta de apoio e fomento para o cinema nacional. Um dos períodos mais marcantes foi o do ex-presidente Fernando Collor, transformando o Ministério da Cultura em Secretaria da Cultura e fechando instituições como a Embrafilme em seu período. O presidente interino Michel Temer tentou suprimir o MinC em 2016, mas essa decisão foi revertida. E em 2019 o presidente Jair Bolsonaro extinguiu o Ministério da Cultura para criar a Secretaria Especial de Cultura dentro do Ministério do Turismo, além dos diversos ataques ao cinema nacional: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/festival-na-suecia-chama-bolsonaro-de-inimigo-numero-um-do-cinema.shtml; https://elpais.com/cultura/2019/07/22/actualidad/1563829259_593972.html; https://www.cartacapital.com.br/cultura/6-vezes-em-que-o-governo-bolsonaro-atacou-o-cinema-e-o-audiovisual/

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

dependendo sempre do grau de apoio do próprio Estado para sua existência, ou extinção.

1.5. Digitalização do cinema

Apesar do cinema ser compreendido como uma arte audiovisual, alcançando sua máxima capacidade expressiva através da união entre os recursos pertencentes à imagem e ao som, o seu desenvolvimento tecnológico através da história tem transformado esses dois elementos de maneiras diferentes e separadas. Isso não significa que a evolução de um desses componentes não afete o andamento do resto do sistema como um todo, mas se se enumeram os diferentes marcos históricos referentes às inovações tecnológicas do cinema, na maioria das vezes aparecem direcionadas somente para um desses dois componentes – visual ou auditivo. Um bom exemplo disso é precisamente a passagem que a indústria cinematográfica teve da tecnologia analógica para a digital, encontrando no campo sonoro um desenvolvimento mais prematuro, se comparado com a parte imagética.

Precisamente, uma das mudanças mais recentes na indústria cinematográfica nacional – Colômbia e Brasil – foi a transição dos projetores das salas de cinema do padrão analógico para o digital. No seu texto *Digitalización de la exhibición cinematográfica em América Latina: história y estado actual (2017)*, Roque González Galván explica que entre os anos 2005 e 2008, após a divulgação e padronização da norma DCI[46], se iniciaram processos para a adoção de novos aparelhos digitais de exibição, sobretudo nos países com as maiores indústrias cinematográficas. Como resultado disso, González argumenta que os grandes estúdios e os distribuidores conseguem economizar quantidades consideráveis de dinheiro, especialmente, os custos referentes às copias de exibição, já que com um único máster digital é suficiente para o distribuidor realizar a comercialização de um filme a nível mundial, preservando ao redor de entre 1,5 e 3 milhões de dólares anuais em gastos de tráfico e envio de cópias positivas. No entanto, para os exibidores a nova tecnologia significaria um problema dispendioso, devido ao alto

[46] Digital Cinema Initiatives (DCI) é um consórcio fundado em 2002 pelos maiores estúdios cinematográficos de Hollywood - Fox, Paramount, Sony Pictures, Walt Disney, Warner Bros, Universal Studios e MGM - com o objetivo de criar uma normativa sobre protocolos técnicos relacionados ao cinema digital. Para mais informação, acessar: https://www.dcimovies.com

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

custo de manutenção do equipamento, equivalente quase que ao dobro de uma sala convencional. Além disso, o consumo de eletricidade dos aparelhos de projeção digital é bem alto e parece que o desgaste das lâmpadas é rápido:

> Desta forma, o tema do financiamento era, e é, um aspecto essencial: durante a primeira metade da década de 2000 surgiu o debate sobre que setor deveria se encarregar dos custos da transição digital. Nos Estados Unidos surgiu o "pagamento por cópia virtual" – *virtual print fee* (VPF) -, pela qual os distribuidores – geralmente, os grandes estúdios – pagam "virtualmente" o mesmo valor que cobririam para realizar uma cópia em 25 milímetros, durante um período de alguns anos – ainda não definido com clareza – até que uma percentagem importante do parque exibidor se digitalize. Nesse acordo intervém uma "terceira parte" – uma empresa ou um consorcio de empresas que servem de intermediários entre os distribuidores, os financiadores da operação (bancos, fundos de investimento) e os exibidores (González, 2017, 50)[47].

A mudança de projetores brasileiros para o digital esteve liderada pelo programa *Cinema Perto de Você* da ANCINE, através da Lei 12.599/2012, que tinha como fim principal a ampliação do mercado exibidor nacional. "Este programa foi uma intervenção regulatória do Estado para equilibrar uma estrutura que seria ditada apenas pela lógica mercantil e prejudicaria os cinemas menores" (Andrietta, 2019, 1). Por meio da regulação realizada pelos organismos federais, os custos da mudança para a projeção digital ficariam a cargo dos distribuidores e não dos exibidores, possibilitando também um acompanhamento nessa transição por parte das salas de cinema menores. Segundo os dados coletados por Gabriela Andrietta através dos Informes oferecidos pelo Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual (OCA) no site da ANCINE, em 2014 houve um incremento na quantidade de salas de cinema de 20,3% até 2017, e nesse ano, aproximadamente 66% dos cinemas abertos foram ampliados, habitualmente, com até 3 salas cinematográficas em cidades do interior ou até em cidades sem nenhuma sala de cinema. "Além do aumento do número de cinemas menores, a ampliação da rede

[47] Tradução própria. Texto original: De esta manera, el tema de la financiación era, y es, un aspecto clave: durante la primera mitad de la década del 2000 surgió el debate sobre qué sector debía hacerse cargo de los costos de la transición digital. En los Estados Unidos surgió el "pago por copia virtual" – *virtual print fee* (VPF) -, por lo cual los distribuidores – generalmente, los grandes estudios – pagan "virtualmente" lo mismo que abonarían por realizar una copia en 35 milímetros, durante un lapso de algunos años – todavía no se ha definido claramente – hasta que un porcentaje importante del parque exhibidor se digitalice. En este acuerdo interviene una "tercera parte" – una empresa o un consorcio de empresas que fungen de intermediarios entre los distribuidores, los financiadores de la operación (bancos, fondos de inversión) y los exhibidores.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

levou ao aumento de títulos lançados semanalmente" (Ibid, 4). Já em 2019, a totalidade das salas de cinema registradas pela ANCINE - 3.507 salas ao redor de todo o país – estão equipadas com a nova tecnologia digital, completando a transição no sistema de projeção que se pensava desde a criação da Lei 12.599 de 2012[48].

Sobre os dados de digitalização das salas de cinema colombianas não foi possível encontrar dados mais recentes; as informações encontradas sobre o cinema digital na Colômbia provêm do anuário estatístico cinematográfico chamado *Cine em cifras Número 5* realizado no ano de 2013. Os resultados apresentados nesse informe anunciam que de 600 salas existentes no primeiro trimestre daquele ano, 159 ainda utilizavam o formato de 35mm e 441 salas já tinham realizado a transição para a tecnologia digital, o que equivale a 73,5% das salas registradas por Proimágenes Colombia[49]. Segundo González Galván (2017), a maioria das salas de cinema na América Latina já estariam digitalizadas, aproximadamente em uma média de 95%, correspondente a cerca de 13 mil salas de cinema. Segundo o autor, dentro do conjunto dos mercados latino-americanos, México possui quase a metade de salas de toda a região (44%); se a isso se adicionam os cinemas brasileiros, entre esses dois países somariam 66% de todas as salas digitais dentro de todo o território latino-americano. À exceção de Argentina e Venezuela, Roque González Galván assegura ademais que em casos como México, Colômbia, Peru, Porto Rico, Equador, Bolívia e Uruguai, os parques exibidores desses lugares possuem um alto índice de digitalização, de aproximadamente 90-98%. Supondo que essa linha progressiva de transição para o digital se manteve, talvez as salas de cinema colombianas tenham sido transformadas em sua totalidade atualmente.

O desenvolvimento das tecnologias digitais parece ir a uma velocidade bastante alta e pouco vista dentro do âmbito do cinematográfico, se se pensa na ausência constante de mudanças tecnológicas dentro do mercado exibidor por várias décadas. A hegemonia do filme em 35 milímetros se prolongou por muitos anos e a última inovação ocorreu há quase três décadas com a inserção dos sistemas

[48] Dados disponíveis no Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2019: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2019.pdf. Último acesso em 6 de fevereiro de 2021.

[49] Dados disponíveis em Cine en cifras número 5 (2013): https://proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/2013_2/espanol/5-informe-especial.html. Último acesso em 6 de fevereiro de 2021

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

sonoros digitais dentro das salas de cinema. Os primeiros avanços, portanto, relacionados com a passagem tecnológica do analógico ao digital na indústria cinematográfica, ocorreram dentro do campo referente ao som. Nesse caso, é obrigatório falar sobre os sistemas *Dolby*.

Fundada no ano de 1965, a Dolby Laboratories é uma das maiores empresas de reprodução sonora nas salas de cinema no mundo. Os protocolos atuais de configuração técnica sonora para exibição pertencem principalmente a essa companhia, que vem realizando importantes inovações no concernente ao som desde a década de 1960. Andresson Carvalho, na sua tese *O duplo do som no cinema (2016),* enumera vários dos avanços tecnológicos realizados pela Dolby Laboratories, evidenciando o impacto que isso teve na própria indústria cinematográfica. O *Dolby A-type* aparece aqui como uma das primeiras criações da empresa. Consiste em um sistema capaz de reduzir o ruído de fundo dos áudios registrados por meio de um processo de compressão e expansão de sinal. Segundo Jorge Ruiz Cantero, no seu texto *Dolby y el diseño sonoro en el cine contemporáneo (2011)*, *Laranja mecânica (1971),* de Stanley Kubrick, se tornou o primeiro filme a usar o *Dolby A-Type* durante todo o processo de produção, desde a gravação até a impressão do máster. Poucos anos depois, em 1975, a empresa lançaria o Dolby Stereo, que significou a maior conquista da empresa para essa época na sua busca pela incursão no cinema. Segundo Andresson Carvalho, o Dolby Stereo consistia em:

> Um sistema ótico, analógico e quadrifônico (4.0), com suas saídas distribuídas em: um par estéreo (esquerda e direita) e dois canais monofônicos (centro e surround). Enquanto o par estéreo e o canal do centro eram situados atrás da tela, o surround permitia a colocação de sons fora da tela. Entretanto, como ele era mono, podia até ser reproduzido por várias caixas acústicas espalhadas pela sala, mas ainda não permitia sua mobilidade pelas paredes. O que se tinha era a reprodução de um mesmo e único som em diversos pontos. De qualquer forma, esse sistema foi um grande avanço dentro das possibilidades disponíveis para uma tecnologia analógica (Carvalho, 2016, 101).

Lisztomania (1975), de Ken Russell, foi o primeiro filme que inaugurou o sistema Dolby Stereo; posteriormente, *A Star is Born* (1976), de Frank Pierson. Mas é Star *Wars* (1977), de George Lucas, o filme considerado como o grande marco inicial para tornar o Dolby Stereo um procedimento padrão dentro da indústria

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

cinematográfica. Segundo Jorge Ruiz Cantero (2011), um motivo importante para o sucesso dessa produção foi a colaboração contínua que houve entre os técnicos e criativos e os engenheiros da Dolby, acompanhando todo o processo de realização do filme, desde a pré-produção até a pós-produção, algo inusitado nas práticas cinematográficas de Hollywood até então. A partir deste e vários outros avanços em diferentes campos do sonoro, a Dolby conseguiu se estabelecer como uma das companhias mais influentes e importantes dentro do setor cinematográfico mundial e em outras áreas respectivas ao campo tecnológico do som. Uma das características mais importantes da Dolby Stereo foi a construção de um sistema capaz de transformar quatro canais de áudio em dois para a sua impressão no negativo, para depois extrair os quatro canais da película na sua projeção quadrifônica, mantendo a integridade dos quatro sinais sonoros sem necessidade de uma espécie de processo de compressão dos áudios.

> Nos anos posteriores à estreia do filme de Lucas, as vendas dos sistemas Dolby Stereo ascenderam de modo contínuo, conquistando a aceitação de toda a indústria, que os converteram no formato de referência. Em seguida, outros filmes seguiram o rastro, como Close Encounters of the Third Kind (Steven Spielberg, 1977), e Superman: The Movie (Richard Donner, 1978). Segundo dados de Sergi (2004: 29), de estar disponível em 46 cinemas nos Estados Unidos com Star Wars em 1977, passou a 200 salas certificadas somente dois anos depois, e a 2000 em 1981. A questão realmente revolucionária era que, pela primeira vez desde quase 50 anos atrás, uma tecnologia sonora voltava a se tornar um dos principais chamarizes para atrair o público às salas (Ruiz, 2011, 41)[50].

Vale a pena lembrar que o sucesso da Dolby nos Estados Unidos aconteceu dentro do período de uma geração de cineastas conhecida como “Novo Hollywood” – Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Brian de Palma, George Lucas -, movimento cinematográfico norte-americano que desde meados da década de 1960 transformou significativamente a produção filmográfica em Hollywood. A procura

[50] Tradução Própria. Texto original: En los años posteriores al estreno de la película de Lucas, las ventas del sistema Dolby Stereo ascendieron de un modo continuado, logrando la aceptación de toda la industria, que lo convirtió en el formato de referencia. Enseguida, otros filmes siguieron la estela, como Encuentros en la tercera fase (Steven Spielberg, 1977), y Superman: la película (Richard Donner, 1978). Según datos de Sergi (2004: 29), de estar disponible en 46 cines en Estados Unidos con La guerra de las galaxias en 1977, se pasó a 200 salas certificadas sólo dos años después, y a 2000 en 1981. Lo realmente revolucionario era que, por primera vez desde casi 50 años atrás, una tecnología sonora volvía a convertirse en uno de los principales reclamos para atraer al público a las salas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

por estilos novos e diferentes do cinema clássico estadunidense levou esses cineastas a experimentar diversas formas de realização para conseguir produzir um cinema de acordo com suas próprias posturas. Os gravadores portáteis Nagra de bobina aberta já possuíam uma tecnologia bastante desenvolvida na época e se tornaram dispositivos importantes para a captura de áudio de muitos desses filmes, dando uma certa liberdade para pensar na criação sonora de suas produções. "Isto impulsionou uma mudança na mentalidade dos cineastas, que passaram de se conformar com capturar a realidade, a dispor de meios técnicos com os quais se pode criar verdadeiramente uma realidade alternativa" (Ibid, 43). Outro fator importante, inclusive antes do surgimento do Dolby Digital, foi o aparecimento do *sound designer* como figura essencial para a concepção sonora de um filme. Esse conceito foi sugerido por Walter Murch para usar como ocupação nos créditos no filme *THX 1138* de George Lucas em 1970 – *montagem sonora* (*sound montage*). O termo "desenho sonoro" é usado então para se referir à pessoa que, em colaboração com o diretor, trabalha no desenho conceitual e operativo do som de um filme, uma espécie de diretor sonoro, similar ao diretor de fotografia, mas no campo auditivo. Infelizmente, tanto na Colômbia quanto no Brasil, a ideia de um desenhista sonoro demorou décadas para se estabelecer como um cargo fixo dentro da cadeia laboral que compõe a realização de um filme; o uso desse profissional do som se tornou mais evidente nas produções do novo século.

Na década de 1980 surgiu o Dolby SR, também analógico, mas com algumas melhoras como uma maior redução de ruído e uma resposta em frequências mais ampla e com menor distorção. O filme *Robocop* (1987), de Paul Verhoeven, foi lançado nesse sistema, conquistando também uma boa recepção por parte do público. No entanto, poucos anos depois surgiriam os novos sistemas de som digital para deslocar os sistemas análogos fora das salas de cinema, com o aparecimento de três formatos: *Dolby Digital*, *Sony Dynamic Digital Sound* (SDDS) e o *Digital Theater Sound* (DTS). As características técnicas entre esses três sistemas eram bastante parecidas, com algumas diferenças pontuais como o número de canais de áudio que cada um oferecia: Dolby Digital e DTS tinham 6 canais (5.1)[51], e o Sony

[51] O Sistema de som 5.1 – Surround Sound (Som envolvente) – consiste no uso de 5 canais de áudio com resposta completa no espectro de frequências – 20Hz a 20KHz – e um único canal encarregado dos efeitos de baixa frequência. A sua configuração básica é: um alto-falante frontal direito, outro

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

SDDS proporcionava 8 (7.1)[52]. Além disso, o Dolby Digital e o SDDS vão codificados dentro do próprio negativo, enquanto o som no DTS era contido em um disco compacto sincronizado com código de tempo, separado da película. O sistema que acabou por se impor como padrão para nossos cinemas foi o *Dolby Digital*, tanto nos cinemas quanto na versão de teatro em casa, popularizando o uso do termo 5.1 como esquema modelo do som cinematográfico atual. Ruiz Cantero (2011) assegura que o com o filme *Batman Returns* (Tim Burton, 1992) o Dolby Digital foi inaugurado, enquanto o SDDS teve sua estreia com *Last Action Hero* (John McTiernan, 1993) e o DTS com *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993).

Para Michel Chion (2003), a criação dos sistemas Dolby gerou um novo espaço sonoro nunca antes percebido no cinema, lugar atravessado pelo que o autor chamou de um novo silêncio. De maneira similar à peça *4'33''* de John Cage, o silêncio dos sistemas Dolby aparecia ao redor de todo o espaço sonoro criado no filme, e dentro dele se encontravam os sons isolados pertencentes à trilha sonora. A partir da separação de pistas e de sons com localizações especificas dentro do universo da diegese, o silêncio aparece entre os ruídos para completar o resto do ambiente sonoro. Portanto, o Dolby Cinema introduziu o que Michel Chion chamou de *O Silêncio dos Alto-falantes*, e junto com isso, o silêncio atento da audiência. O autor o descreve como a sensação de estar na presença de uma orelha gigante devido ao silêncio do equipamento sonoro da Dolby, expondo os ruídos e sons que pode gerar o público no meio de uma função: "não estamos mais apenas ouvindo o filme, somos por assim dizer, também ouvidos por ele" (Chion, 2003, 151)[53]. Além disso, os novos protocolos para as salas de cinema com tecnologia Dolby ou THX, entre outras, exigem níveis padrão de ruído de fundo bastante baixos e com tempos de reverberação consideravelmente curtos, tornando o recinto o mais silencioso possível e com uma mínima interferência de ruídos externos para não prejudicar o universo sonoro do filme. Para Chion, devido a sua característica multicanais e o seu silêncio, o Dolby tem a capacidade de enriquecer os espaços sonoros, sobretudo,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

---

esquerdo e um central, dois canais de som envolvente – direita e esquerda – localizados nas partes laterais posteriores, e um subwoofer.

[52] O sistema 7.1 tem um esquema similar ao 5.1, com a diferença de possuir mais dois canais para gerar o som envolvente. Nesse caso, à diferença do 5.1, o sistema 7.1 divide em quatro canais o som envolvente, no qual o som está dividido em canais surround esquerda e direita e em mais dois canais posteriores.

[53] Tradução própria. Texto original: We are no longer merely listening to the film, we are being listened to by it as well.

cenas mais privadas e íntimas nas quais as personagens dialogam entre si. “Essas cenas também existiam desde muito antes, mas sem criar o mesmo efeito físico” (Ibid, 152)[54].

A implantação do som digital multicanal nos cinemas aconteceu de forma rápida nos países mais desenvolvidos. Segundo Ruiz Cantero, em 1995 vários dos estúdios mais importantes de Hollywood ofereciam essa tecnologia nas cópias para exibição de seus filmes de estreia, pressionando os exibidores a utilizar os sistemas de som digital nas suas salas de cinema, normalizando o uso do Dolby Digital como sistema principal de áudio, e retirando o sistema analógico dos diferentes cinemas comerciais existentes. Além disso, com a chegada do som digital apareceram novos padrões standard de qualidade, como o *THX* da Lucasfilm, permitindo a revisão dos sistemas sonoros para assegurar uma equivalência entre o som concebido pelo diretor na sua realização e o som reproduzido nas salas de cinema. Com a chegada do som digital houve também uma otimização nos processos de desenvolvimento tecnológico sonoro, visando uma sonorização cada vez mais imersiva, tentando transportar à audiência uma espécie de som com tecnologia 3D.

Uma dessas iniciativas pertence à empresa IOSONO que desenvolveu o sistema IOSONO 3D, com a ideia de permitir aos *sound designers* localizar até 32 fontes sonoras ao longo do espaço de projeção, ou até por fora da sala, expandindo as possibilidades de escuta para o ouvinte. Essas fontes sonoras podem se movimentar em qualquer direção e a diferentes velocidades, entregando ao ouvinte a capacidade de localizar os pontos sonoros como se fossem irradiados pelos objetos reais. Sobre o seu sucesso comercial ou índice de seu uso, ainda é incerto, não foram achados dados sobre isso, mas um dos fatores de sua falta de disseminação parece estar relacionado com o custo de instalação e manutenção, além da enorme quantidade de equipamento que se teria que transportar para seu uso. Por outro lado, a Dolby lançou em 2012 o sistema *Dolby Atmos*, realizando sua apresentação na estreia do filme *Brave* de Mark Andrews e Brenda Chapman. O novo sistema da Dolby procura também uma sonorização mais imersiva, com fins que se assemelham ao som 3D proposto pelo IOSONO. O *Atmos* permite o uso de até 128 canais de áudio que funcionariam de forma simultânea junto com o agora

[54] Tradução própria. Texto original: These scenes too existed much earlier, but without the same physical effect.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

tradicional sistema 5.1 ou 7.1. A vantagem disso é que a modificação nas salas de cinema pode ser feita de forma gradual, adicionando elementos ao esquema já existente e sem a necessidade de uma transformação total de todo o sistema sonoro:

> O Atmos promete facultar ao espectador a construção de uma percepção auditiva impossível de ser obtida pelos sistemas caseiros de home theaters. Sua distribuição sonora acrescenta caixas acústicas sobre as cabeças dos espectadores, amplia o número de caixas no surround, acrescenta um par estéreo atrás da tela, quando a sala trabalha com o formato de tela widescreen, além de duplicar a saída de subwoofer e levá-las para a parte de trás da sala (Carvalho, 2016, 105)

A tendência das últimas tecnologias sonoras está indo pelo caminho da imersão tridimensional do som, um desafio enorme que visa reproduzir os canais de áudio da forma mais fiel possível ao mundo real, uma espécie de holograma sonoro. Sobre essa situação, Andresson Carvalho realiza algumas questões sobre a necessidade de aumentar consideravelmente os canais sonoros com o fim de atingir esse efeito de imersão: "Será, no entanto, que toda essa ebulição sonora, realizada com o objetivo de uma maior imersão, não pode, ao contrário, se tornar uma ferramenta de maior dispersão?" (Ibid, 106). As incógnitas pensadas pelo autor revelam uma preocupação com o rápido desenvolvimento que o som tem sofrido com a chegada dos sistemas digitais, gerando dúvidas sobre se o destino dos sistemas sonoros no cinema deveria apontar para o ideal de um som totalmente imersivo, repleto de alto-falantes e esquemas enormes de projeção para conseguir esse fim, destinando as estruturas 5.1 ou 7.1 à obsolescência. É uma pergunta difícil de responder. Empresas como a Dolby representam o trabalho tecnológico que tem se realizado ao longo dos anos para o desenvolvimento do campo sonoro dentro do cinema; são muitos profissionais dedicados e encarregados da criação de dispositivos e sistemas de áudio que aprimoram o fluxo de trabalho de toda uma indústria. Ao mesmo tempo, realizando uma revisão histórica sobre o cinema, existe um retorno comercial que se dá a partir das diferentes mudanças tecnológicas adquiridas neste ramo industrial. Afinal, se está falando também de um espetáculo que faz parte de um mercado e cada inovação tecnológica poderia significar um maior engajamento do público para o uso das salas de cinema. Mas existe outro fator que, acredito, é importante considerar, e é a relevância que os avanços tecnológicos trouxeram no desenvolvimento do esquema e da estrutura de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

realização sonora de um filme. O cuidado pela otimização sonora deu uma maior visibilidade às potencialidades do som, chamando a atenção dos espectadores para uma escuta mais ativa dentro das salas de cinema. E, finalmente, ao falar sobre o mercado cinematográfico colombiano e brasileiro, composto por uma considerável quantidade de produções independentes, a digitalização sonora se tornou acessível para muitos realizadores, graças à notável diminuição nos custos de equipamento em todas as etapas de difusão e realização, inserindo vozes e expressões novas e diversas dentro da indústria cinematográfica local.

Sobre esse último ponto, a chegada das tecnologias digitais ao cinema latino-americano brindou a oportunidade de descentralizar os espaços de trabalho para outros polos cinematográficos fora dos lugares tradicionais de produção. A notória diminuição dos custos dos equipamentos digitais para realização, junto com o surgimento de mecanismos de fomento criados para estimular a produção filmográfica nacional, criaram a possibilidade de fornecimento tecnológico a realizadores que pretendiam se inserir no mercado local, expandindo a composição da indústria cinematográfica em um espaço mais heterogêneo, progressivamente. Márcio Câmara, em seu livro *Som direto no cinema brasileiro (2016)*, consegue explicar sobre o impacto que as tecnologias digitais trouxeram à indústria brasileira do cinema:

> A gradual retomada nos números de filmes produzidos ao ano no Brasil a partir de 1995 possibilitou que os Técnicos de Som Direto tivessem como investir nos equipamentos de captação, pois havia demanda de trabalho. Um ponto importante nessa nova possibilidade tecnológica foi que foram aparecendo os mais variados tipos de fabricantes de gravadores para audiovisual, oferecendo essa tecnologia de captação, abrindo o leque de oportunidades para produções ou pessoas com orçamentos desde os mais modestos ao de grande porte. Nesse caso, o valor do gravador é também agregado à qualidade de pré-amplificadores que esse gravador possui. Outros fatores também contam: a quantidade de pistas (multipistas) possíveis de gravar e a possibilidade de ter código de tempo nesse gravador. Essa nova geração de gravadores abriu o campo para que as pessoas pudessem investir nessa tecnologia, algo impensável há pouco tempo atrás, devido a pouca variedade de oferta e o alto custo de investimento (Câmara, 2016, 115-116)

Nesse livro, Márcio Câmara consegue abordar de forma abrangente os aspectos do som direto no Brasil ao longo da história desse campo de ação, se baseando em referências bibliográficas sobre o assunto, mas sobretudo em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

depoimentos de profissionais do som brasileiro e nas experiências próprias do autor nas diversas produções nas quais ele tem participado ao longo de sua extensa carreira como técnico de som. O autor revela várias inquietações referentes ao panorama atual das tecnologias digitais dentro da indústria cinematográfica brasileira, focado na afetação direta que gera a tecnologia atual no que está sendo produzido atualmente no Brasil. Um dos fatores que nomeia Márcio Câmara é o considerável aumento na oferta de profissionais de som no mercado atual. O que era feito por um grupo pequeno de pessoas agora é realizado por muitos outros que surgiram conforme foi se incrementando o número de gravadores portáteis e baratos à venda. Pessoas que atuam também em outros formatos audiovisuais fora do cinematográfico, como televisão e internet – plataformas de alto consumo no esquema do cinema contemporâneo –, com equipamento de qualidade limitada, contratadas por preços mais baratos do que os profissionais experientes entrevistados por Márcio Câmara - e que possuem uma longa carreira dentro do cinema nacional e um investimento maior em equipamentos de maior desempenho.

Como foi mencionado anteriormente, a preocupação que Márcio Câmara tem com o estado atual do som direto no cinema brasileiro está ligada às vivências que o autor teve desde o início de sua carreira como técnico de som no cinema brasileiro. No seu livro, foram entrevistados vários profissionais que acompanharam a indústria cinematográfica nacional por várias décadas e é notório, por seus depoimentos, a seriedade e o cuidado que eles, como técnicos, tiveram com o tratamento sonoro adequado em seus filmes. É, portanto, um grupo de pessoal extremamente capacitado em seu oficio e com um amplo leque de produções reconhecidas em seu currículo, além do considerável investimento realizado por eles para a aquisição de equipamento de alta qualidade. O temor de profissionais tão experientes como Márcio Câmara estaria relacionado com o desempenho dos novos aparelhos baratos de gravação que se popularizaram nas produções de menor orçamento, afetando a qualidade de um cinema brasileiro que eles vêm acompanhando desde já há muitas produções e períodos atrás. Os preços dos gravadores digitais variam muito entre um dispositivo e outro: um gravador AATON de alta gama, modelo Cantar X3 tem um custo de 19.400,00 euros – mais de cento vinte mil reais no câmbio atual -, enquanto um gravador ZOOM H6 tem um valor entre 1.500 e 2.000 reais no mercado; o microfone de marca Schoeps

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

modelo SuperCMIT custa 4.249,00 dólares – mais de 20 mil reais no câmbio atual -, ao mesmo tempo há a marca RODE com seu modelo NTG4 com um valor de 369 dólares – um pouco menos de 2 mil reais. Essa variação também se aplica para outros tipos de microfone e outros dispositivos necessários para o trabalho de som direto no cinema. Os dispositivos digitais, tanto na Colômbia quanto no Brasil, expandiram a oferta de profissionais no mercado do audiovisual em geral, que compreende atualmente essa enorme gama de pessoal, de técnicas e de qualidade.

Outro fator apontado por Márcio Câmara é a característica multipista dos gravadores digitais. Além do incremento na resolução para os 24 bits, entregando uma melhor qualidade e capacidade de manipulação do sinal do áudio capturado, os gravadores digitais multipista permitiam o uso de um set maior de microfones para a gravação simultânea de alguma cena ou sessão. A vantagem do multipista é poder gravar várias coisas ao mesmo tempo, separando cada som capturado em um canal específico, facilitando seu manuseio nas seguintes etapas de edição e mixagem. Por outro lado, o autor manifesta que apesar das vantagens que vêm com o caráter multipista dos gravadores digitais, também existe um problema ao usar vários canais ao mesmo tempo, e é a monitoração. A partir dos depoimentos de João Godoy – também profissional no campo sonoro desde finais dos anos 1980 -, Câmara explica que embora o desenvolvimento tecnológico tenha entregado uma maior mobilidade ao técnico de som direto, graças ao uso simultâneo de canais de áudio, a monitoração se tornou problemática já que o técnico possui menos controle agora durante a captação. O autor explica que normalmente em séries de televisão brasileiras é muito comum o uso dos microfones de lapela sem fio, colocando como exemplo que o uso de quatro atores levaria, no mínimo, seis microfones para sua captura: “quatro lapelas sem fio, um em cada ator, e dois aéreos, segurados pelos microfonistas posicionados fora do campo de visão da câmera” (Câmara, 2016, 119). O autor termina por explicar que em caso de estar com mais de um assistente, um deles estaria encarregado do monitoramento das lapelas enquanto ele mesmo ficaria encarregado dos microfones aéreos. De qualquer maneira, para ter um cuidado maior com a qualidade sonora de cada canal, a captura simultânea conquistada com os gravadores multicanais pode se tornar uma dificuldade.

Não obstante, a possibilidade de trabalhar simultaneamente com vários canais de áudio é uma das maiores vantagens adquiridas com a chegada do som

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

digital, especialmente para a etapa de pós-produção. Assim, da mesma maneira que mudou a monitoração dos gravadores contemporâneos, os processos atuais de edição e mixagem adquiriram a propriedade do uso e visualização de dezenas de pistas de som de forma concomitante. A capacidade de monitorar todos os canais sonoros ao mesmo tempo, por meio da linha de tempo horizontal simulada pelo software de edição. Agustín Rubio Alcover, em sua tese intitulada *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expressivos y narrativos* (2006), realiza uma lista de benefícios funcionais obtidos a partir do uso de tecnologia digital para a edição sonora cinematográfica baseada nas estações de trabalho de áudio digital DAWs[55] - *Digital Audio Workstation* -, as quais consistem em "plataformas informáticas específica e exclusivamente dedicadas a funções de tratamento e desenho sonoro" (Rubio, 2006, 252). Alguns desses aspectos são: o acesso imediato de forma aleatória a diferentes arquivos de áudio, a capacidade potencialmente ilimitada de armazenamento, a opção de reversão instantânea das ações ou a facilidade de clonar imediatamente os materiais. Todas essas funções mencionadas por Agustín Rubio funcionam também na edição imagética.

Outra característica mencionada por Agustín Rubio é designada no seu texto como uma relação tripla compreendida entre "tamanho, capacidade e custo", itens que o autor conecta com a versatilidade que as ferramentas do equipamento de pós-produção podem chegar a ter. Nessa parte de sua tese, o autor ressalta a capacidade de interconexão que possuem esses aparelhos e a possibilidade de trabalhar com metadados que permitem a compatibilidade de arquivos e, principalmente, clipes de áudio, dentro dos sistemas de edição na circulação entre servidores e as *DAWs*, que contêm seus próprios formatos para edição – AIFF, SDII, etc. Portanto, é possível interconectar e instalar vários softwares em um mesmo computador para a realização de tratamento sonoro e audiovisual. Nesta parte também se destacam os *plug-ins* e o uso desses para a manipulação de qualquer arquivo de áudio, sendo ativados através de sua conexão com o software principal de edição como

[55] *Digital Audio Workstation* pode ser definido como um sistema de gravação e edição de áudio digital. Seu funcionamento é baseado em um software de edição de áudio e em componentes físicos como um ordenador e uma interfase de áudio digital encarregada de realizar a conversão de som analógico para digital e vice-versa. Além disso, o termo DAW é utilizado também para se referir ao tipo de classificação do software de edição dentro da estação de trabalho. Dessa forma, o software não corresponde à estação de trabalho em sua totalidade; ele faz parte do conjunto que conforma essa estação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

plataforma base. As bibliotecas de som também são muito relevantes dentro dos sistemas digitais para a manipulação, distorção, composição ou algum outro tipo de elaboração realizada dentro desses sistemas. Além disso, a capacidade do uso de pistas sonoras ou tracks[56] é bastante ampla para a criação de todo um universo auditivo compreendido entre os diálogos, efeitos, ambientes e músicas que compõem a trilha sonora de uma produção cinematográfica. E como último ponto, Rubio destaca o pouco espaço que um arquivo sonoro ocupa, em comparação aos arquivos de vídeo, e a alta qualidade que esses áudios mantêm no processo digital. Nas palavras do autor:

> O volume de dados que ocupa o som, muito menor que os recursos que consome a imagem, permite o processamento em tempo real sem a necessidade de compressão por razões de espaço e memória. Isso, junto ao fato de que os padrões de gravação digital em áudio estão acima dos analógicos e sua implantação na indústria é total, configura uma situação tal que seu grau de desenvolvimento aparece como consideravelmente superior ao do registro de tratamento de vídeo: gravando originalmente nessa tecnologia o som, que não sofre perda alguma nem atravessa a conversão analógico-digital-analógico do filme através da cadeia de pós-produção, poupa-se tempo e dinheiro; além disso, em virtude do anterior, nos sistemas digitais, o projeto apresenta a qualidade, merecedora de atenção, de apresentar com exatidão o produto final (Rubio, 2006, 255)[57].

Cabe destacar algumas coisas aqui. Os arquivos de som são de tamanho bastante menor se comparados com os arquivos de imagem. Ao serem processados, o trabalho de monitoração e edição é menos complicado porque os ordenadores costumam utilizar menos recursos para sua manipulação. Também é certo que os processos digitais de áudio foram implantados na indústria cinematográfica desde há quase três décadas e tem se desenvolvido um esquema de elaboração totalmente

[56] O rango de entradas físicas no protools vai desde 4 – versão principiante – até 384 – versão *ultimate*. O número de pistas MIDI tem um limite 16 no modo principiante, e de 1024 nas versões mais avançadas. E de pistas instrumentais varia entre 16 e 512 tracks respectivamente. Dados obtidos no site da *AVID*: https://www.avid.com/pro-tools/comparison

[57] Tradução própria. Texto original: El volumen de datos que ocupa el sonido, mucho menor que los recursos que consume la imagen, permite su procesamiento en tiempo real sin necesidad de compresión por razones de espacio en memoria; ello, unido al hecho de que los estándares de grabación digital en audio se sitúan por encima de los analógicos y su implantación en la industria es total, configura una situación tal que su grado de desarrollo se nos desvela como considerablemente superior al del registro y tratamiento de vídeo; grabando originalmente en esta tecnología el sonido, que no sufre pérdida alguna ni atraviesa la conversión analógico-digital-analógico de la película a través de la cadena de postproducción, se ahorra tiempo y dinero; además, en virtud de lo anterior, en los sistemas digitales, el proyecto presenta la cualidad, merecedora de atención, de que se refleja con exactitud el producto final.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

digital em todas as etapas de seu procedimento, otimizando os sistemas de som digital e a qualidade dos áudios progressivamente. Enquanto isso, o fluxo de trabalho relacionado à imagem continha procedimentos híbridos nos quais as conversões analógico-digital-analógico faziam parte de seu processo de produção. No entanto, a proliferação de equipamento digital para imagem, além da digitalização das salas de cinema, mudou o sistema de realização cinematográfica de trabalho imagético, alterando os processos anunciados pelo autor. Vale a pena lembrar que Rubio publicou sua tese em 2006, época em que ainda as salas de cinema na América Latina trabalhavam com formatos de exibição analógica, como a película de 35mm, situação que somente poucos anos atrás foi modificada com o processo de digitalização de salas cinematográficas. Implementação que só foi concluída no final da última década no Brasil e na Colômbia. Isso não quer dizer que, com a ausência de processamento analógico no cinema contemporâneo, a imagem tenha melhorado sua qualidade. O que se pode concluir é que o processo de digitalização imagética segue em um processo contínuo de otimização, potencializando, por sua vez, junto com os já existentes processos sonoros digitais, a funcionalidade e fluxo de trabalho da indústria cinematográfica.

Mauricio Duran Castro (2019) reconhece o desenvolvimento da tecnologia digital, junto com os fomentos federais à atividade cinematográfica, como motivos principais para o incremento na atual produção filmográfica colombiana, quantidade nunca antes vista nessa indústria nacional. Além das longas-metragens de ficção – divididas entre autorais e comerciais -, o autor menciona o aumento na realização de documentários no país, gênero que para Mauricio Duran parece estar menos comprometido com a aceitação massiva da audiência e mais com uma interpretação autoral da realidade, através da experimentação e de uma espécie de trabalho menos convencional da imagem e do som. Outro formato favorecido com os diferentes incentivos a essa indústria é o curta-metragem, funcionando como um espaço de ensaio e experimentação para os autores acharem sua “própria voz”. Para Duran Castro, os curtas – ficções, documentários, animações, ensaios, etc. - se tornaram produções propícias para testar técnicas e concepções artísticas que acabam se refletindo no tratamento dado à imagem e ao som. Gustavo Soranz Gonçalves comparte uma visão similar no seu texto *Panorama do documentário no*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Brasil (2006), descrevendo o cenário desse gênero no começo dos anos 2000 com a proliferação de equipamento digital para produção audiovisual:

> O avanço da tecnologia, aliado ao barateamento dos equipamentos, levou a um aumento significativo no número de documentários produzidos. Profissionais ligados a poéticas eletrônicas e digitais, com trabalhos experimentais em curta duração, começam a se aventurar em longas-metragens. A convergência de linguagens e o hibridismo dos suportes marcam os trabalhos, buscando uma relação mais sensorial com a realidade, indicando novos caminhos ao documentário em obras como Do Outro Lado do Rio, 2004, de Lucas Bambozzi e A Alma do Osso, 2004, de Cão Guimarães.
> A diminuição no tamanho dos equipamentos digitais, a facilidade no transporte e a consequente diminuição das equipes, têm proporcionado o surgimento de obras construídas em primeira pessoa, aonde a relação do realizador com a realidade vai muito além de questões sobre a representação do real, ampliando os limites do gênero, caso do filme Passaporte Húngaro, 2003, de Sandra Kogut; e 33, de Kiko Goiffman, realizado em 2003 (Soranz, 2006, 89).

Muitos dos cineastas nomeados, tanto por Gustavo Soranz no Brasil quanto por Mauricio Duran na Colômbia, são representantes do cinema nacional contemporâneo, baseando a maioria de suas realizações atuais no formato de longa-metragem entre ficção e documentário. Na Colômbia: Johnny Hendrix Hinestroza, César Arbelaez, William Vega, Cesar Augusto Acevedo, Oscar Campo, Carlos Santa, Ciro Guerra, Rubén Mendoza, Jorge Navas, Felipe Guerrero, Ricardo Restrepo, Oscar Ruiz, Ana Salas, Viviana Gomez Echeverry, etc.; e no Brasil: Marcelo Gomes, Kleber Mendonça Filho, Karim Aïnouz, Maya Da-Rin, Beatriz Seigner, Eduardo Valente, Adirley Queirós, Helvécio Marins Jr, Felipe Bragança, Júlia Murat, Clarissa Campolina, Larissa Figueiredo, entre outros. “Sem dúvida, a continuidade no trabalho de cada um dos ofícios gera uma experiência de qualificação e isso se aprecia na produção geral dos últimos anos” (Duran, 2019, 69)[58]. No entanto, Mauricio Duran Castro conclui também que, apesar da otimização sonora na qualidade das realizações atuais, a profissionalização específica de cada ocupação dentro do esquema de trabalho cinematográfico e a simplificação desses ofícios através do uso do vídeo digital tem contribuído para a padronização de produções que, embora tecnicamente estejam corretas, acabam por

[58] Tradução própria. Texto original: Sin duda, la continuidad en el trabajo de cada uno de los oficios genera una experiencia de cualificación y eso se aprecia en la producción general de los últimos años.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

cair em uma reprodução naturalista do que acontece visualmente e com uma certa carência de inventividade audiovisual.

> Ao trabalhar hoje com essas facilidades técnicas, não deveriam ser esquecidas as experiências com as dificuldades que propiciaram uma maior experimentação e inventividade com o som e a edição audiovisual naquele cinema feito com poucos meios mas com muita vontade. Não deveria se perder a experiência de um passado atravessado por tantas dificuldades como descobrimentos de criativas formas de salvá-las (Ibid, 70)[59].

Márcio Câmara e João Godoy possuem inquietações similares às de Mauricio Duran Castro sobre o presente do som no cinema brasileiro e colombiano, respectivamente. O desenhador sonoro Daniel "El Gato Garcés" coincide com algumas das críticas realizadas pelos profissionais de som - tanto colombianos quanto brasileiros - apresentadas aqui. Além da profissionalização específica dos cargos, Daniel aponta para a falta de comunicação entre os integrantes de cada etapa sonora de um filme, uma falta de diálogo entre cada departamento que pode prejudicar o fluxo e a continuidade do conceito sonoro de uma produção. Esse distanciamento, mencionado também por Márcio Câmara (2016), acontece na passagem da pré-produção para a pós-produção. Antes de se referir a essa transição, Daniel Garcés explica o funcionamento de cada ofício no som do cinema colombiano, partindo do técnico de som – na Colômbia chamado comumente de *sonidista* – como ponto inicial da realização sonora cinematográfica. À sua disposição, o técnico conta com assistentes e microfonistas para a captura e armazenamento dos áudios; a quantidade - ou a disposição - de assistentes depende do orçamento do projeto. Esses assistentes estariam encarregados de preparar e de cuidar dos microfones, instalar as lapelas nos atores se necessário, operar o microfone ultradirecional – chamado também de *shotgun* – e algum outro trabalho designado pelo seu chefe direto, o técnico de som. Após todo o trabalho de captura sonora, os arquivos são enviados para o departamento de pós-produção, problema marcado por Daniel Garcés em seu depoimento:

[59] Tradução própria. Texto original: Al trabajar hoy con estas facilidades técnicas, no deberían olvidarse las experiencias con las dificultades que propiciaron una mayor experimentación e inventiva con el sonido y la edición audiovisual en aquel cine hecho con pocos medios pero muchas ganas. No debería perderse la experiencia de un pasado cruzado por tantas dificultades como descubrimientos de creativas formas de salvarlas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

> Aí pecava o cinema colombiano; os departamentos eram totalmente alheios e quem capturava o som o entregava sem que existisse um link, uma emenda que desse a conhecer o que teria acontecido durante a filmagem. Além disso, os sonidistas não eram tão conscientes de tudo o que se precisava na pós-produção, porque, precisamente, entendiam pouco sobre do que se tratava o trabalho dessa etapa e por isso, muitas vezes, era necessário gravar mais ambientes, ou repetir algumas coisas, ou advertir a produção que era necessário considerar uma dublagem posterior, etc (Garcés, 2019, 185) [60].

O problema do som direto comentado por Garcés de certa forma evidencia o que Márcio Câmara menciona sobre as questões atuais na pré-produção sonora. Embora o profissional e autor brasileiro fale sobre seus filmes e sobre o envolvimento dele e de vários técnicos de som no processo de concepção sonora, alcançando um universo auditivo a partir de todos os sons pensados e capturados por eles para a construção da produção cinematográfica, ao mesmo tempo, revela sua preocupação sobre o estado atual do som direto brasileiro. Além de questões sobre a qualidade do novo equipamento digital de menor valor no mercado audiovisual, Márcio Câmara se refere também aos novos trabalhadores de som direto que possuem uma capacitação técnica adequada para a captura de áudio, mas sem o treino suficiente para a dinâmica que um set de filmagem demanda. Baseado no depoimento do engenheiro de som Pedro Sá Earp, Câmara argumenta que o novo profissional chega no mercado audiovisual pulando várias das etapas que compreendem a fase de pré-produção sonora – assistente e microfonista – para se tornar técnico de som, perdendo atributos que poderiam ser adquiridos a partir da experiência nesses outros cargos dentro do som direto porque, precisamente, para o autor, é nessas etapas que o profissional aprende a "escutar, a treinar os ouvidos, saber distinguir o que é sinal e o que é ruído, entender a dinâmica hierárquica que um set de filmagem oferece" (Câmara, 2016, 134).

Um outro ponto sobre a dinâmica hierárquica de um set de filmagem, e apontado também por Márcio Câmara, é a falta de preparação que o técnico de som tem na etapa de pré-produção, problema que vem da não atenção por parte da

[60] Tradução própria. Texto original: Ahí pecaba el cine colombiano; los departamentos eran totalmente ajenos y quien capturaba el sonido lo entregaba sin que existiera un link, un empalme que diera a conocer lo que había pasado durante el rodaje. Además, los sonidistas no eran tan conscientes de todo lo que se necesitaba en posproducción porque, precisamente, entendían poco de lo que trataba el trabajo de esa etapa y por eso muchas veces, era necesario grabar más ambientes, o repetir algunas cosas, o advertirle a la producción que era necesario considerar un doblaje posterior, etc.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

própria produção, dependendo da iniciativa do próprio sonidista para se inserir nessa primeira fase de realização. Nesse ponto, o autor argumenta que, como resultado disso, o técnico de som acaba resolvendo cada problema conforme vai aparecendo no set de filmagem, situação que poderia ser evitada desde a etapa prévia à gravação. Sobre isto, Daniel Garcés afirma que não existe uma consciência sonora no cinema nacional, não somente se referindo sobre assuntos técnicos ou artísticos e narrativos, mas desde a divisão do orçamento: "infelizmente somos os últimos da cadeia e a equipe de som em filmagem, também é muito pequena" (Ibid, 187).

Garcés continua descrevendo os ofícios que compõem o departamento de som, nomeando as diferentes ocupações existentes dentro da etapa de pós-produção. Desde os editores - editor de diálogos, de ambientes, de música, de efeitos -, passando pelo *artista Foley* até o mixador, encarregado da etapa final do som. O delegado a supervisionar todos esses passos dentro da pós-produção seria o desenhista sonoro ou *sound designer*. À diferença do esquema cinematográfico brasileiro, Daniel Garcés explica que o desenho sonoro na Colômbia é realizado só na pós-produção e muitas vezes é feito por um dos trabalhadores dessa etapa - o mixador, o editor de efeitos ou algum outro editor -, encarregado de entender a concepção artística do diretor e produtor do projeto para traduzir essas ideias na finalização sonora. No Brasil, o trabalho do desenhista sonoro vai além da etapa de pós-produção, iniciando seu trabalho ainda desde a pré-produção para poder criar e discutir o desenho sonoro do filme com o diretor e/ou produtor. Segundo Andresson Carvalho (2016), o *sound designer* seria o "responsável por toda a criação e elaboração artística do som em todas as etapas do projeto" (Carvalho, 2016, 134). Além disso, o autor fala sobre os diferentes debates para renomear essa função ao cargo de *diretor de som*, sendo o encarregado das mesmas ações do desenhista sonoro, mas com um nome que se mantenha em patamares similares aos do diretor de fotografia ou de arte. Na Colômbia, o diretor de som cumpriria a mesma tarefa que o desenhista sonoro, mas é um ofício ainda pouco popular dentro do meio. Sobre esse cargo, Daniel Garcés argumenta:

> Há outro cargo ainda sujeito a verificação e é o de diretor de som, o qual é similar ao de diretor de fotografia, os quais são trabalhos que se fazem durante todas as etapas de um filme, à diferença do desenhista sonoro. Quando se aplica para o cargo de desenhista

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

> sonoro, se recebe a película sem ter tido contato com a filmagem [...]. Quando se começa a trabalhar desde o roteiro, com o produtor ou com o diretor e se assessora durante a pré-produção, produção, recebendo material, escutando coisas, fazendo comentários ao sonidista para melhorá-las, fazendo também o mesmo em pós-produção, todo esse grupo de funções determinam o cargo do diretor de som (Garcés, 2019, 185)[61].

Antes de finalizar esta parte do capítulo, vale a pena esclarecer que alguns desses ofícios podem ser realizados até por uma mesma pessoa, dependendo principalmente do orçamento total do projeto e do orçamento destinado ao departamento sonoro, situação comum em muitos dos produtos audiovisuais de menor verba e de formato diferente do longa-metragem. Se, por um lado, o barateamento do equipamento de menor desempenho pode afetar a qualidade do cinema brasileiro e colombiano, por outro lado, o cinema nacional se expandiu para regiões e pessoas com o desejo de incursionar no universo do audiovisual, mas sem os recursos necessários para fazê-lo. A expansão do cinema nacional, ainda com todos os problemas ocasionados, pode ser pensada como uma possibilidade de ampliar as vozes que aparecem dentro do panorama de nosso audiovisual, representando a heterogeneidade desses países na tela, e no som.

Além disso, é importante destacar as escolas de formação que tem surgido ao longo dos anos para a capacitação dos profissionais do audiovisual. Tanto na Colômbia quanto no Brasil, muitos dos agentes do cinema eram formados empiricamente e somente um grupo menor de profissionais conseguia estudar no exterior. Atualmente, existem diversos institutos especializados em vários campos específicos do cinema para preparar os novos integrantes da cinematografia nacional. Na Colômbia, existem já vários lugares de ensino como: Escuela de Cine y Tv da Universidade Nacional de Colômbia; a Universidade de San Buenaventura de Medellín, Cali e Bogotá que oferece a carreira de engenharia de som; a Pontifícia Universidade Javeriana oferece a linha de estudo de engenharia de som dentro da carreira de música; além de comunicação audiovisual em outras universidades

[61] Tradução própria. Texto original: Hay otro cargo que todavía está sujeto a verificación y es el de director de sonido, el cual es similar al de director de fotografía, los cuales son trabajos que se hacen durante todas las etapas de una película, a diferencia del diseñador sonoro. Cuando uno aplica al cargo de diseñador sonoro, se recibe la película sin haber tenido contacto con el rodaje [...]. Cuando se empieza a trabajar desde el guion, con el productor o con el director y se asesora durante preproducción, producción, recibiendo material, escuchando cosas, haciéndole comentarios al sonidista para mejorarlas, haciendo también lo propio en posproducción, todo ese grupo de funciones determinan el cargo de director de sonido.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

como a Sergio Arboleda, Unisabana e Politécnico Grancolombiano; e outras formações relacionadas com o audiovisual, como distintos programas de Artes visuais e comunicação. No Brasil, universidades como a Unicamp, USP, UFRJ, UFF, PUC, Anhembi Morumbi, entre outras, oferecem o curso de cinema na graduação, além de cursos de pós-produção em audiovisual; e cursos livres em fotografia, direção de cinema, montagem, roteiro, som direto e edição sonora, etc., em escolas como a Darcy Ribeiro, Academia Internacional de Cinema, Centro Afrocarioca de Cinema Zozimo Bulbul, entre outros. Para terminar de um modo mais positivo frente ao panorama atual do cinema nacional, é bom ressaltar que, apesar dos diferentes problemas existentes nas duas cinematografias estudadas aqui, a considerável quantidade de filmes produzidos hoje comprova a existência de um cinema que tem se encontrado ao longo de vários momentos na luta pela sua sobrevivência – principalmente o colombiano que nunca teve melhor período que o atual. O cinema na Colômbia foi realizado sempre com poucos recursos e com um baixo índice de produção; a noção de indústria só se fez mais real desde o novo século. O Brasil, por outro lado, tem contado com uma produção maior e mais notória, sendo definida por Roque Rodriguéz (2013) como uma das indústrias cinematográficas mais prolíficas da América Latina, junto com México e Argentina. No entanto, a quantidade de recursos de equipamento era escassa para a realização de seus filmes, sofrendo problemas na qualidade de muitas de suas produções. Contudo, fases do cinema brasileiro como o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal* conquistaram o reconhecimento internacional de seus filmes e de seus realizadores, vistos no dia de hoje como grandes expoentes artísticos da filmografia brasileira. Além disso, a *chanchada* e a *pornochanchada*, em suas respectivas épocas, conseguiram o sucesso comercial e a aceitação do público, mantendo em alta o cinema nacional por muitas décadas. Tudo isso para dizer que, apesar de todas as mudanças urgentes e necessárias para conseguir uma indústria autossuficiente, e das preocupações para manter ou aperfeiçoar a qualidade desses filmes, deve-se confiar nas novas gerações de realizadores e em suas novas produções. A tecnologia digital trouxe também uma maior aquisição de equipamento e a acessibilidade a processos que, anteriormente, precisavam ser feitos só no estrangeiro. Além disso, a formação dos profissionais do cinema se tornou muito importante para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, a partir dos diferentes cursos oferecidos a nível nacional e internacional. Com isso não se está realizando uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

comparação no desempenho entre os trabalhadores formados de forma empírica e os que tiveram algum tipo de formação acadêmica; o que se quer dizer aqui é que o aumento de cursos e escolas ligadas ao cinema demonstram uma preocupação por aprimorar a indústria, ampliando seu conhecimento ao máximo de pessoas possíveis interessadas em se inserir e em continuar o legado dos anteriores agentes do cinema nacional. Como prova disso, as diferentes produções realizadas por vários dos cineastas nomeados aqui, e os filmes a analisar nesta tese, acredito, são a evidência de pessoas preocupadas com a qualidade técnica e artística de suas realizações, prestando especial atenção ao som de seus filmes. Estas e outras produções, além do trabalho realizado anteriormente por realizadores, críticos e acadêmicos – que cada vez mais falam sobre o som – poderiam reforçar as bases já existentes sobre o trabalho sonoro cinematográfico, visando um futuro ainda mais sensível à audição, oxalá.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

2. O silêncio no cinema

Ao início desta pesquisa, a busca de textos sobre o silêncio no cinema resultava na descoberta de estudos que compreendiam, desde o nascimento dos primeiros dispositivos de projeção de imagens em movimento, até a chegada do *vitaphone* e *movietone*, período conhecido comumente como *cinema mudo*. A ausência tecnológica de captura e reprodução sonora sincrônica dos primeiros cinematógrafos aparecia como característica principal nos primeiros textos encontrados aqui sobre o silêncio desse cinema. Porém, como foi mencionado no capítulo anterior, o *cinema mudo* nunca foi silencioso em sua totalidade. A necessidade de reprodução do som levou à utilização de diferentes recursos e alternativas sonoras que permitissem acompanhar as imagens que eram projetadas na tela, tentando encobrir o silêncio inerente a esses primeiros dispositivos de projeção cinematográfica. Seria, então, a partir do uso do som sincrônico, ou melhor dito, após a chegada do cinema *sonoro*, que o silêncio poderia ser pensado como um elemento constitutivo da trilha sonora de um filme.[62] Para Béla Balazs (1985: 117) é precisamente o silêncio um dos efeitos dramáticos mais representativos que se obtém com a incorporação do som no cinema. A possibilidade da reprodução sonora nos filmes abriu o acesso para o uso de todos os recursos pertencentes ao universo auditivo, e o silêncio é um desses elementos. Nas palavras de José Miguel Wisnik (2002: 18) "o som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio".

Essa afirmação feita pelo autor sobre o silêncio, no seu livro *O som e o sentido (2002)*, está relacionada com a natureza física do som, baseada na sua representação sinusoidal, conformada por um semi-ciclo positivo e um negativo que comporiam o período de uma onda sonora, significando em seu movimento a presença e ausência do som. Para explicar melhor essa ideia, é necessário definir

[62] A afirmação de que o silêncio como efeito dramático é explorado após o surgimento das tecnologias de som *sincrônico* é pensada a partir da importância que ganharia o som como parte constitutiva de um filme desde as fases iniciais da realização dos filmes, já que desde a etapa de produção os sons seriam capturados e pensados para sua posterior reprodução nos cinemas, diferente do *cinema mudo* em que o som somente aparecia na etapa de exibição. No entanto, seria irresponsável determinar o não uso do silêncio como elemento narrativo nos filmes que compreendem a era do *mudo*. Embora existam produções daquela época, muitas delas musicalizadas, há registros insuficientes sobre o uso do silêncio nas performances sonoras realizadas ao vivo junto com a reprodução dos filmes, pelo que a análise do som daquelas produções poderia estar um pouco afastada de seus modos reais de projeção.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

mais detalhadamente o que é o som. Na engenharia acústica, de forma geral, o som seria a propagação de uma onda de vibração em um determinado meio material capaz de produzir uma sensação auditiva. Durante minha graduação, realizada alguns anos atrás na Colômbia em engenharia de som, aprendi que um dos aspectos primordiais sobre o aprendizado a respeito dos fundamentos sonoros relacionados ao estudo acústico, é que o som pode ser considerado desde dois aspectos diferentes. O primeiro, é pensar o som como um fenômeno fisiológico, como uma excitação dentro do meio em que se transmite, que produz sensações auditivas ao atingir o ouvido humano. Nesse caso, os estudos sonoros estão baseados em conceitos relacionados com a escuta, identificando e definindo os limites e características do som ao ser percebido por uma pessoa. O segundo aspecto, e o principal para a frase de Wisnik mencionada anteriormente, é o som como fenômeno físico, sendo definido como a perturbação produzida por um corpo em vibração dentro de um meio elástico – líquido, sólido ou gasoso, como o ar –, gerando variações sucessivas de pressão que resultam em determinados tipos de ondas sonoras.[63] A representação de um único ciclo de uma onda sonora em um plano bidimensional é realizada da seguinte forma:

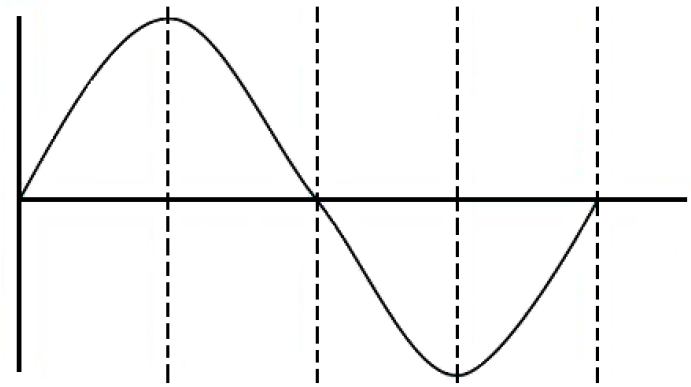

Figura 2: Representação do ciclo de uma onda sonora

O eixo vertical determina a amplitude do sinal sonoro, enquanto o eixo horizontal se refere ao tempo. O movimento da onda representa em si a vibração que esta tem em determinado meio de propagação em um certo instante do tempo. Os semi-ciclos da onda - o positivo que está por cima da linha horizontal, e o

[63] Esses e outros conceitos sobre o som são encontrados principalmente em: Cuadrado Méndez, Francisco José e Domínguez Lopez, Juan José. *Teoría y técnica del sonido*. Madrid, Espanha. 2019; Recuero Lopez, Manuel. *Acústica Arquitectónica*. Espanha. 1993.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

negativo que está por baixo - corresponderiam ao movimento vibracional que a fonte emissora realizaria para irradiar qualquer tipo de evento sonoro. O silêncio é encontrado pela onda no meio de seu eixo vertical, ou seja, ao atravessar a linha do tempo – eixo horizontal. O som, então, é expedido a partir da vibração realizada pelo mesmo corpo que o emitiu, se tornando impressão acústica de sua fonte, influenciada também pelo meio em que é transmitido. Se se toma o ar como a matéria pela qual uma onda sonora é conduzida, a pressão que a fonte emite faz com que as partículas de ar se excitem entre si, causando, através da atração e retração dessas partículas, o movimento do sinal sonoro que as atravessaria, até atingir o ouvido humano para a sua percepção. A partir desse princípio, José Miguel Wisnik desenvolve a noção sobre presença e ausência dentro da física do som, ligados diretamente com sua forma oscilatória, relacionando sua figura com a ideia de *ímpeto* e *repouso* provenientes do *yin e yang* do *Círculo do Tao* (Wisnik, 2002, 18). Nas palavras do autor, e ampliando a citação anterior:

> Pode-se dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões). Sem este lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio (Ibid, 2002, 18).

Desde esse olhar microscópico, Wisnik consegue argumentar sobre a importância do silêncio dentro do som e a necessidade dessa ausência para o próprio desenvolvimento do sinal acústico. A partir dessa noção, o silêncio então se torna significativo ao se complementar com o som como elementos de expressão. Desse modo, os significados sonoros surgiriam com base na correlação entre o som e o silêncio. Utilizando esse princípio, e retomando o que foi mencionado no início deste capítulo, a partir das diferentes tecnologias criadas desde o início do cinema *sonoro* até o presente, foi possível pensar no desenvolvimento de uma construção dramática dos elementos relacionados ao som desde a fase inicial da realização de um filme. Os sons e os silêncios podem ser gravados e criados desde a etapa da filmagem, para logo ser organizados e impressos, junto com a imagem, no formato fílmico para sua posterior exibição sincronizada. Portanto, o silêncio apareceria como efeito cinematográfico expressivo, quando o cinema é concebido como um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

produto de natureza audiovisual – as imagens e o som integrados dentro de seu formato físico.

Concentrado na cinematografia contemporânea, dentro de um sistema de trabalho estabelecido e dividido em várias etapas para a realização de um filme, a concepção sonora no cinema se torna importante a partir do trabalho de um grupo de profissionais encarregados dessa parte, liderados pelo desenhista sonoro para criar uma representação dramática com base no som. Dentro do trabalho de edição, as trilhas de áudio se definem principalmente entre vozes, ruídos, ambientes e música, e em meio a todas essas camadas emerge o silêncio como recurso narrativo importante para conformar o universo expressivo do som dentro do cinema, se manifestando de diversas maneiras para evocar diferentes significados em seu uso. Não haveria nesse elemento, então, uma ausência de sentido. “Sempre se diz algo a partir do silêncio” (Orlandi,1997: 23).

Portanto, se o silêncio pode ser utilizado para expressar diversos sentidos, ele também pode se apresentar de diferentes formas dentro do cinema. A ideia mais radical sobre esse termo está relacionada com a ausência de ruído, algo completamente oposto ao som, onde não haveria nenhum tipo de atividade sonora perceptível. O vazio seria então uma representação simbólica dessa significação sobre o silêncio, relacionados ao tempo morto e à obscuridade como uma espécie de lugar onde o nada acontece. Não obstante, pensar nesse fenômeno sonoro como o resultado de uma inatividade absoluta dentro do espaço que habitamos seria algo bastante improvável, em uma natureza desprovida de vácuos. De modo que o silêncio como elemento de diferentes significações dentro do cinema é definido aqui a partir de diferentes construções e conceitos ligados à percepção auditiva humana. Precisamente Béla Balázs se refere à ausência total de sons em um filme como algo que se afasta da realidade. Para o autor, o silêncio estaria representado como o “espaço” dentro da diegese em qualquer produção cinematográfica, e para construir esse universo, apoiado no silêncio, seria necessário o uso de sons, porque dessa forma, aquele espaço – silêncio – assumiria sua profundidade (Balázs, 1978: 167). O que haveria, ainda no pensamento de Balázs, não seria uma ausência completa do som em nosso mundo, mas impressões silenciosas, quer dizer, lugares

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

com baixos *níveis de pressão sonora*[64] no seu ambiente, onde seria possível perceber alguns sons tão tênues que seriam difíceis de escutar em ambientes mais ruidosos.

Essa noção sobre a impossibilidade do silêncio absoluto aparece em um depoimento dado por John Cage em seu livro *Silence* (1961). O compositor fala sobre a vez que ele visitou uma câmara anecóica na Universidade de Harvard em 1951. Esses recintos são desenhados para absorver ao máximo as reflexões produzidas pelas ondas acústicas, e eletromagnéticas, através de suas superfícies – paredes, chão e teto. Além disso, a câmara anecóica tem que estar isolada de qualquer tipo de influência sonora externa, evitando totalmente a interferência de ruídos ou sinais eletromagnéticos que vêm de fora. Dessa forma, esses espaços tentariam emular as condições acústicas de um campo inteiramente aberto, livre de reflexões sonoras, reverberações e ecos, e algum outro tipo de intromissão sonora que acabe intervindo na finalidade de seu uso. Essas câmaras são feitas para a aplicação de ensaios e testes acústicos relacionados com níveis de ruído, potência acústica, faixas de funcionamento, e outras características de medição para fontes sonoras, tentando obter o máximo de precisão nos resultados, devido à ausência de fatores externos de interferência. Devido a seu estado silencioso, existe a crença de que há uma ausência total de sons dentro desse recinto. Uma das lembranças próprias do começo da graduação era que a maioria dos alunos mais novos do curso acreditavam que, devido ao silêncio quase absoluto dessas câmaras, ninguém conseguia estar mais de cinco minutos dentro destas porque perderia a sanidade mental. Muitas outras histórias surgiam ao redor dessas câmeras míticas entre os calouros na engenharia de som, situação depois clarificada e desmistificada pelos

[64] O som definido como uma sucessão de ondas de compressão e descompressão propagadas em um meio elástico, como o ar, exerce uma variação na pressão atmosférica do lugar através de sua perturbação vibracional. A medida de valores de pressão é o Pascal (Pa), e nessa unidade, a pressão atmosférica é de aproximadamente uma média de 100.000 Pa. Os valores gerados pelo aumento ou diminuição de ondas sonoras são pequenos – faixa de entre mínimo 0,00002 Pa e máximo 20 Pa para a percepção sonora. Essa distinção da mudança da pressão atmosférica a partir da influência de ondas de som é chamada de *pressão sonora*, e se deduz matematicamente a partir da diferença entre o valor de referência – pressão atmosférica em repouso – e o valor da pressão atmosférica em presença de um som. Devido a que os valores em Pa de pressão sonora podem apresentar certa dificuldade para sua manipulação matemática, se utilizam os decibéis (dB) para valores dentro da ordem dos números inteiros para uma maior facilidade no cálculo matemático.
O *Nível de Pressão Sonora* (*NPS*), ou Sound Pressure Level (SPL), seria o resultado da pressão expressa em dBs, como o valor comparativo da pressão sonora relativa a uma referência com base em logaritmo 10. Os valores de Níveis de Pressão Sonora (dBs) vão desde 0 dB – valor mínimo perceptível – até 120 dB – valor máximo, umbral de dor na percepção auditiva.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

professores do curso. No entanto, a noção sobre o silêncio desses recintos se mantém sempre dentro do imaginário dos alunos, sobretudo porque na Colômbia não existia uma câmera anecóica na época em que realizei a graduação.[65]

Voltando à experiência de John Cage, o compositor entrou na câmara anecóica com a expectativa de vivenciar o que seria o silêncio absoluto. Na sala, durante o tempo em que esteve dentro, ele conseguia ouvir dois sons constantes no recinto, um som grave e outro agudo. Quando os descreveu ao engenheiro encarregado da sala, este último explicou para Cage o que seria cada um desses sons. O agudo seria seu sistema nervoso em funcionamento e o som grave seria a circulação da corrente sanguínea. A partir dessa experiência, o autor descobriu a impossibilidade de se encontrar com uma ausência total de ruídos; o silêncio absoluto, então, só existiria no vácuo – um lugar onde não existem partículas materiais para a propagação sonora. "Sempre há algo para ver, algo para ouvir. De fato, por mais que tentemos fazer silêncio, não podemos" (Cage, 1961, 8).

Carlos Arthur Avezum Pereira (2017) argumenta que o interesse de John Cage pelo uso do silêncio como um elemento de expressão aparece em obras anteriores à anedota da câmara anecóica. Segundo Pereira, *Sonatas and Interludes (1948)* e *String Quartet in Four Parts (1949-1950)* são algumas das obras nas quais o compositor já demonstrava seu interesse pelo uso do silêncio, influenciado também pela proximidade que ele teve, a partir de meados da década de 1940, com filosofias espirituais provenientes do oriente, inicialmente através do intercâmbio musical que ele teve com Gita Sarabhai, que lhe introduz o livro *Gospel of Sri Ramakrishna* (Cage, 1961: 127*)*, além de outros textos de autores como Ananda Coomaraswamy, que aparece em algumas passagens do livro *Silence* (1961) e *A*

[65] Atualmente, na Colômbia foram construídas duas câmaras anecóicas, uma na Universidade Nacional da cidade de Manizales (UNAL Sede Manizales) e a outra na Universidade Pontifícia Bolivariana de Bucaramanga (UPB). As duas câmaras foram realizadas pelos laboratórios de engenharia elétrica e eletrônica, com o fim de estudar e testar aparelhos eletromagnéticos e não acústicos. Na Universidade De San Buenaventura de Bogotá (USB Bogotá), os ex-alunos Rafael Garcia e Ricardo Quintana realizaram o desenho de uma câmara anecóica com fins acústicos, em seu trabalho de conclusão de curso do ano de 2007, *Diseño de una cámara anecóica com aplicación para trabajo acústico*. Infelizmente, o desenho não chegou à etapa de construção e ainda até o presente não existe uma sala com esse objetivo no país. No Brasil, existe uma câmera anecóica, também com fins eletromagnéticos, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), inaugurada em 2018. Dados obtidos em: https://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/unal-sede-manizales-disena-camara-anecoica.html; https://www.upb.edu.co/es/noticias/camara-anecoica-upb-bucaramanga; https://www.pucrs.br/blog/unica-na-regiao-sul-laboratorio-da-pucrs-inaugura-camara-anecoica/.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Year from monday (1967). Seria então a partir da vivência dentro da câmara anecóica que seu interesse por realizar uma obra musical completamente baseada no silêncio se intensificou. Em 1952, John Cage lançaria sua peça silenciosa *4'33"*, considerada por Carlos Pereira como uma das obras musicais mais importantes inspiradas na exploração extrema de silêncio em sua interpretação.

A primeira apresentação da peça *4'33"*, realizada no Maverick Concert Hall – Hurley, NY –, pelo pianista David Tudor, estava dividida por três movimentos compostos por intervalos de tempo de 33 segundos, 2 minutos e 40 segundos e 1 minuto e 20 segundos, respectivamente. O pianista somente permanecia sentado em frente ao piano sem tocar nenhuma nota e marcava os tempos de cada movimento com um cronômetro, e com o abrir e fechar da tampa do piano para definir cada uma das três etapas da obra musical. O silêncio exercido pelo pianista em sua performance revelava então os ruídos aleatórios produzidos pela própria plateia, sons que aconteciam de forma não-intencional compunham o *acaso* dessa peça, tornando cada apresentação um evento único, composta de sons diferentes em cada sessão. A dissolução dos limites sobre os conceitos mais tradicionais de música, entre som e silêncio, aparece aqui, por meio da inatividade do intérprete, para evidenciar a sonoridade dos ambientes e a possibilidade de perceber esses sons como música. Na sua tese *O silêncio como afeto ou a escuta corporal na recente música experimental* (2017), Carlos Pereira realiza um estudo sobre a tendência de uma volta ao silêncio na música experimental em vários países na década de 1990, tentando compreender, a partir de diferentes conceitos como a teoria do afeto, uma escuta desse 'novo silêncio' ressurgido nos coletivos musicais por ele investigados. O autor dedica uma boa parte de sua tese a John Cage e a seu legado como compositor de música experimental, tomando o silêncio usado por ele como elemento central para sua pesquisa. Sobre a obra *4'33"*, Pereira menciona a importância de o evento acontecer no contexto de uma "situação de concerto" como necessária para preparar o público à experiência da peça. O autor expõe o seguinte:

> A sala de concerto protege a performance musical dando-lhe a sua condição de ser, ou seja, a sua condição de ser ouvida, de tal modo que os sons externos à música não atrapalhem a sua escuta. É nessa situação que o ouvinte supostamente estaria atento à sua escuta esperando o início de uma performance musical. Assim, com a expansão da escuta musical em *4'33"*, que passou a considerar quaisquer sons imprevisíveis do cotidiano vivido em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

> tempo real, Cage provocava uma transformação nas relações sociais da música, desordenando os sentidos e as funções do que é obra, performance, escuta, compositor. No entanto, de acordo com o que foi comentado acima, a particular situação de concerto foi necessária para essa transformação, uma situação que implica em uma duração conforme aponta o próprio título da obra. (Pereira, 2017, 25)

A condição da peça ser ouvida é um fator bastante importante para qualquer tipo de performance, devido à quietude necessária da plateia para dar espaço somente à exibição da obra, movimento análogo às sessões de cinema, sendo um espetáculo projetado para o entretenimento da audiência. O silêncio, nesse caso, seria um movimento ativo do espectador para acompanhar as imagens da tela e os sons dos alto-falantes. Portanto, na situação de concerto que Pereira mencionou na citação anterior, se entregou à peça de Cage o silêncio necessário da plateia para se concentrar nos ruídos do espaço, amplificando os sons acidentais que ocorriam dentro da sala de concertos. Dessa forma, o performer e o ouvinte trabalham simultaneamente atravessando os limites entre um e outro para conformar a totalidade da peça, tornando-a única em cada apresentação. No caso do cinema, ainda que os sons aleatórios gerados pela audiência não representem algum tipo de significado para os filmes exibidos, o silêncio ativo dos ouvintes é necessário para a escuta atenta da trama, amplificando os sons ocorridos dentro do espaço fílmico, exclusivamente.

Sobre o *4'33"*, Cage (1967,102) elabora uma analogia entre sua obra musical e as esculturas de arame de Richard Lippold e O Grande Vidro de Marcel Duchamp, mencionando que, da mesma maneira que se pode enxergar o mundo através da transparência dessas obras visuais, esse mundo também pode ser escutado através do silêncio de sua peça musical. Dessa forma, explicado também por Carlos Pereira (2017), assim como o real aparece nas esculturas de Lippold e Duchamp, entre as transparências contidas dentro de suas molduras, em *4'33"* essa realidade se revela dentro dos intervalos de tempo determinados pela obra, momento em que o músico se mantêm em silêncio para dar espaço aos sons do público, percebidos como elementos integrativos da peça musical, organizada dentro da condição de ser ouvida que Pereira define em sua tese.

A ideia da moldura ocasionada pelos intervalos de tempo determinados pelo músico/performer na sua obra *4'33"* revela a importância da 'duração' como

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

essencial para o desenvolvimento de sua obra. Para Cage (1961), diferente do som e suas propriedades principais, quer dizer, timbre, altura, intensidade e duração, o silêncio somente pode ser medido em termos de duração, parâmetro que entrega fronteiras ao espaço desse silêncio preenchido pelos sons do acaso na sua obra musical de 1952. O tempo de execução, portanto, seria para o compositor a única qualidade acústica ponderável no silêncio. Em 1965 seria apresentada outra obra importante de Cage relacionada com o silêncio: *0'00"*. Nela, a organização temporal realizada na *4'33"* desaparece totalmente, e a duração da performance consistiria somente no instante de qualquer som ou ruído produzido. Esta peça consiste em uma performance baseada em uma ação qualquer executada pelo intérprete, mas realizada com o máximo de amplificação sonora possível para a percepção do público. Em sua tese intitulada *John Cage e a poética do silêncio* (2008), Alberto Heller, a partir dos escritos de Cage, descreve a criação da peça *0'00"* da seguinte maneira:

> Em 24 de outubro de 1962 John Cage escreve, durante uma estada em Tokyo, uma nova peça silenciosa, agora intitulada *0'00"*. Trata-se de um "*solo a ser performatizado em qualquer modo e por qualquer um*", sendo a obra dedicada a Yoko Ono e a Toshi Ichtyanagi. 0'00" é acompanhada da seguinte indicação: "*Numa situação provida com máxima amplificação* (*sem retorno* [feedback]), *performatizar uma ação disciplinada*". No dia seguinte, complementou essas indicações da seguinte forma: "*Sem nenhuma interrupção. / Executar no todo ou em parte como obrigação para com outros. / Não devem duas performances estar na mesma ação, nem pode ser essa ação a performance de uma composição 'musical'. / Não prestar atenção à situação (eletrônica, musical, teatral)*". E acrescentou, ainda: "*A primeira performance foi o escrever deste manuscrito (apenas o primeiro esboço)*" (Heller, 2008, 64).

Heller fala também sobre a primeira apresentação dessa peça, interpretada pelo próprio John Cage, como diz na citação anterior, e descrita pelo compositor Alvin Lucien, que presenciou essa primeira performance. Em cena se encontrava Cage sentado em uma cadeira e com um microfone enrolado na sua garganta, escrevendo cartas em uma máquina de escrever e, eventualmente, bebendo goles de água. A maioria dos objetos dentro da peça estavam amplificados. Cada movimento que fazia John Cage, então, era transmitido às caixas de som espalhadas pelo museu, aumentando a amplitude sonora de cada ato realizado pelo compositor (Ibid, 2008: 64). Segundo Yasmin Pires e André Villa em seu texto *A representação do*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

silêncio no cinema sonoro (2019), as obras de John Cage revelam a multiplicidade significativa do silêncio, usando esse efeito sonoro para fazer com que sons do cotidiano, aos quais não damos muita atenção na maioria das vezes, passem a se destacar e a compor a trilha sonora de suas composições, revelando ao mesmo tempo a impossibilidade de executar esse fenômeno acústico de forma absoluta, mudando sua definição a partir da correspondência entre os sons e ruídos, absorvidos através de nossa percepção cultural e coletiva. Carlos Pereira (2014) enumera em seu texto algumas das noções de John Cage sobre a 'concepção poética de silêncio'. A primeira seria o silêncio como 'tranquilidade' da mente, explorada nas primeiras obras realizadas por ele com influências da música indiana, a partir dos ensinamentos musicais de Gita Sarabhai. A segunda noção seria o silêncio como o oposto ao som, e a falta de intenção musical como meio para o acontecimento do acaso dentro do ato composicional. Apareceria também o silêncio como 'música', por meio da não interferência do intérprete, emoldurando a partir da 'duração' os sons não intencionais do ambiente. Além disso, já na peça *0'00",* surge o silêncio como os sons 'incidentais' dos atos do cotidiano dentro de um não-tempo, aqueles ruídos imperceptíveis em nosso dia a dia. E finalmente, o silêncio como dispositivo de ampliação de escuta dos sons do ambiente, ao utilizar sistemas de amplificação sonora, sem um enquadramento no tempo, causando uma maior tensão no ouvinte pela atenção requerida em uma peça próxima ao limite do feedback, levando em conta que as ações de Cage eram ouvidas por todas as caixas de som do museu, o que levava a não enxergar a fonte sonora em várias partes do lugar – similar à voz off, fora de quadro no cinema – aumentando a inquietação na escuta daqueles sons (Pereira, 2014: 905).

A multiplicidade de significados do silêncio experimentados por John Cage evidencia as diferentes transformações que esse elemento pode adquirir a partir de sua construção cultural, expondo, através de suas mudanças na percepção coletiva, as diferentes representações que esse fenômeno sonoro pode adquirir. Em seu livro *A afinação do mundo* (2001), Murray Schafer expõe algumas das diferentes noções sobre o silêncio em alguns momentos da história do ocidente. O autor começa por afirmar que em finais do século XIII, com a morte dos "últimos grandes místicos cristãos", o silêncio como condição de vida, através dos atos de contemplação como hábito, foi se desvanecendo (Schafer, 2001: 357). Para Schafer, relacionado à

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

quietude, o silêncio podia ser encontrado ainda nos espaços silenciosos da cidade, como igrejas ou bibliotecas. O campo era acessível até para as pessoas mais próximas aos espaços urbanos (Ibid, 352). Progressivamente, com as diferentes mudanças na dinâmica econômica e industrial das sociedades ocidentais, o silêncio como ato contemplativo foi desaparecendo em meio a um gradativo aumento no nível sonoro das cidades.

O homem moderno, segundo Schafer, dentro da sua negação da mortalidade, evita o silêncio para manter o seu imaginário de eternidade. O silêncio tomaria então conotações negativas, relacionadas ao vazio. A comunicação deve se manter constante, sem a interrupção do silêncio. Ao autor se referir à ausência absoluta como vácuo, o silêncio pode ser pensado como um espaço. Precisamente, no século XVII Galileu Galilei coloca o universo como infinito, percebido pelo filósofo Blaise Pascal como assustador: "O silêncio eterno desses espaços infinitos me assusta" (Ibid, 355). Sobre a percepção negativa do silêncio, a partir do expressado por Pascal, Yasmin Pires e André Villa argumentam o seguinte:

> No sentido apreendido por Pascal, o silêncio representa a ausência de atividade humana, logo, a ausência de vida em uma perspectiva antropocêntrica. Isso pode ser derivado do olhar adotado por diversas religiões, em que muito é falado acerca de um silêncio primordial, o qual antecede a criação divina do ser humano. Ao silêncio, nesse caso, é inerente à noção de desconhecido, de obscuridade, bem como a ideia de que a morte (a não existência) é silenciosa, e a vida é ruidosa. Se o homem teme a morte, ele evita o silêncio a fim de nutrir a sua fantasia de vida eterna. Onde quer que esteja ele se cerca de ruídos para sentir-se seguro, receoso da solidão e do vazio (Pires e Villa, 2019: 4).

A forma de evitar o silêncio, portanto, seria a partir da constante comunicação do homem moderno, sem espaços para a ausência sonora. Eni Orlandi (1997) explica que a construção dessa percepção negativa sobre o silêncio tem se intensificado no presente. Para a autora, o ato de silenciar estaria relacionado com a rejeição à fala. Sua conotação negativa estaria em ser pensada como o oposto da possibilidade da comunicação. Fernando Morais da Costa (2003) demonstra, através dos estudos do antropólogo Philip Reek, que a construção cultural negativa sobre o silêncio é uma característica da sociedade ocidental eurocêntrica. Segundo Reek, em outras culturas o silêncio possui outros valores dentro dos processos de comunicação dessas outras sociedades. Inclusive, a partir da citação de vários dados

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

relacionados ao uso do silêncio fora do ocidente, o antropólogo consegue comprovar a diferença entre essas culturas no que se refere ao uso do silêncio. Segundo Reek, os japoneses, educados para ouvir tanto sons quanto silêncios, falariam duas vezes menos que pessoas do ocidente europeu, em média. A contemplação aparece aqui novamente como ato silencioso e habitual em que a fala é interrompida para entrar em estado de quietude, similar ao que Schafer descrevia sobre o uso do silêncio antes do século XIII no ocidente.

Outros povos são nomeados por Reek aqui. Sociedades africanas utilizam o silêncio como meio espiritual e ritualístico. Na Nigéria, nos rituais realizados no rio Níger, a presença de alguma divindade pode ser marcada a partir da quietude que pode se dar nesse local, o silêncio seria presença divina. Tanto nas comunidades da Nigéria quanto nas de Gana, votos de silêncio são realizados como atos espirituais habituais. O silêncio exercido pelos Reis iorubás seria o indício de sua ligação divina. Ao contrário do pensamento do homem moderno ocidental, o silêncio daqueles Reis iorubás seria valorizado, significando a sua conexão com o divino através de sua mudez, sendo visto, nesse caso, e ao contrário da construção cultural eurocêntrica, o uso excessivo da fala como algo negativo.

Schafer também encontra em culturas externas ao ocidente a utilização do silêncio como uma prática positiva. O autor se refere à filosofia taoísta de Lao-Tsé como uma volta à contemplação como estado pleno de espírito, incentivando o abandono da pressa do cotidiano das nossas atividades rotineiras, e a implementação do auto mutismo para poder compreender o que seria o verdadeiro espírito do *Tao* (Schafer, 2001: 357-358). Nesse caso, o silêncio não seria representado como a ausência da palavra ou como uma inatividade comunicacional. O silêncio aqui seria ativo, é uma busca pessoal e espiritual. A contemplação, ação que conseguimos exercer, de certo modo, ao assistir a uma performance, ou a um filme, seria o silenciamento de nossos corpos convertido em concentração para a recepção e assimilação do que acontece à frente de nossos olhos na tela, e ao redor de nossos ouvidos nos alto-falantes. No ponto de vista oriental, relacionado ao taoísmo, a introspecção significaria uma busca, uma atenção ao redor através do silenciamento. Finalmente, a partir do uso positivo do silêncio de sociedades não eurocêntricas, Reek explica que o ser humano nasceu com a capacidade de criar sons; seria natural então que produzisse mais ruídos do que o contrário. Baseado

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

nisso, o antropólogo argumenta que a decisão de se silenciar seria, portanto, um ato de reflexão e escolha, um 'ato de humanidade' (Steiner, 1988: 30).

Maria Tereza Román López, em seu texto *Reflexiones sobre el silencio y el lenguaje a la luz de oriente y occidente* (2012), menciona a religião como um espaço de valorização do silêncio. Nesse caso, a ausência da palavra seria um ato necessário para religiões praticadas tanto no ocidente quanto no oriente. Um tipo de conexão metafísica e fenomênica que poderia aproximar o indivíduo a forças exteriores, ou a seu próprio ser. Sobre isso, a autora argumenta:

> Ao santo se associa o silêncio. Os espíritos religiosos sentem um profundo receio na hora de irromper com palavras no âmbito do sagrado. Segundo os tratados budistas, Sākyamuni ao ser interrogado sobre problemas metafísicos, submergiu-se no profundo silêncio. O cristianismo sempre tem tido em grande estima o silêncio como método para encontrar a verdade como indicador para a conduta moral. Jesus deixou atrás seu amargo encontro com as pessoas de Nazareth passando silencioso por meio deles e desaparecendo (Lucas 4,16-30). Na ordem da Trapa não é permitido falar dentro dos conventos. Kierkegaard disse: "O estado atual do mundo é morboso – assim se queixa -, toda a vida está doente. Se eu fosse médico, e me perguntassem: o que aconselhas? Responderia: Por silêncio! Procura que os homens se calem. A palavra de Deus não pode ser ouvida dessa maneira. E se proclama-a intensamente, com a aplicação de meios ruidosos, de modo que seja ouvida ainda no meio do ruído, já não é a palavra de Deus. Portanto, silêncio!". Finalmente Steiner assinala, "o inefável está além das fronteiras da palavra" (Román López, 2012: 64)[66].

Ao falar da importância do silêncio nas comunidades não eurocêntricas nomeadas aqui, também se estaria mencionando a relevância do som dentro delas. Schafer (2001) se refere à capacidade de afetação sonora que culturas orais podem contrair, devido ao permanente funcionamento que o ouvido humano tem, sendo a

[66] Tradução própria. Texto original: A lo santo va asociado el silencio. Los espíritus religiosos sienten un profundo recelo a la hora de irrumpir con palabras en el ámbito de lo sagrado. Según los tratados budistas, Sākyamuni al ser interrogado sobre problemas metafísicos, se sumergió en profundo silencio. El cristianismo siempre ha tenido en gran estima el silencio como método para hallar la verdad y como indicador para la conducta moral. Jesús dejó atrás su amargo encuentro con las gentes de Nazaret pasando silencioso por medio de ellos y desapareciendo (Lucas 4,16-30). En la orden de la Trapa no está permitido hablar dentro de los conventos. Kierkegaard llegó a decir: "El estado actual del mundo es morboso – así se queja -, toda la vida está enferma. Si yo fuera médico, y se me preguntase: ¿qué aconsejas? Contestaría: ¡por silencio! Procura que los hombres se callen. La palabra de Dios no puede ser oída de esta manera. Y si la proclama estrepitosamente, con la aplicación de medios ruidosos, de modo que sea oída aun en medio del ruido, ya no es la palabra de Dios. Por lo tanto, ¿silencio". Finalmente Steiner señala, "lo inefable está más allá de las fronteras de la palabra".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

percepção de sons a "última porta a se fechar" ao dormir, e a "primeira a se abrir quando acordamos" (Schafer, 2001: 29). Além disso, o autor encontra uma relação interessante entre o tato e a audição como marca cultural daquelas comunidades. A longitude das ondas sonoras de frequências mais baixas – sons graves –, é maior do que a dos sons mais agudos. Enquanto as frequências médias e altas chegam, em sua maioria, através da transmissão aérea para o ouvido, as frequências baixas, devido ao maior tamanho de sua longitude de onda, são perceptíveis não somente pela transmissão no ar, mas pela vibração que estas conseguem criar em nosso corpo. O tato e a audição, portanto, dialogam no encontro do corpo com os sons graves. "A audição é um modo de tocar a distância, e a intimidade do primeiro sentido funde-se à sociabilidade cada vez que as pessoas se reúnem para ouvir algo especial" (Ibid., 28-29). A música como elemento socializante ou ritualístico é um bom exemplo aqui, ao pensar nos instrumentos de percussão, tácteis e compostos de sons graves – vários destes –, tocando ao ouvinte com suas ondas sonoras, a partir do toque que o intérprete realiza no seu instrumento. Baseado nas palavras de um etnomusicólogo, Schafer escreve: "Todos os grupos étnicos que conheço têm em comum sua grande aproximação física e um incrível senso de ritmo. Esses dois procedimentos parecem coexistir" (Ibid., 29).

Se em sociedades orais o som possui um grau de afetação alto, o silêncio então adquire um poder bastante significativo, sobretudo para um órgão como o ouvido, incapaz de desativar seu funcionamento para a não escuta dos sons sempre presentes. Como mencionado por Schafer, a única proteção para os ouvidos é um mecanismo psicológico que filtra os sons indesejáveis para poder nos concentrarmos nos sons que requerem nossa atenção. Desse modo, o ouvido humano precisa que os ruídos molestos e difusos sejam obstruídos para poder centrar a atenção naqueles sons que importariam para a compreensão sonora de algum ambiente, objeto ou mensagem.

Vale a pena assinalar que a perda da contemplação do silêncio à qual Schafer se refere nas sociedades ocidentais também está ligada ao avanço tecnológico que veio com a revolução industrial do século XIX, e ao aumento dos níveis sonoros que isso trouxe, principalmente nas zonas urbanas, transformando a relação do homem moderno com os sons e o silêncio. Em seu livro *A afinação do mundo* (2001), Murray Schafer realiza uma análise detalhada sobre os níveis de ruído das

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

diferentes maquinarias que surgiram em meio à revolução industrial, revelando – além da mudança no que ele chamou de *paisagem sonora* das zonas urbanas das cidades, especialmente – um aumento considerável nos sons industriais e tecnológicos que foram se incorporando eventualmente dentro da composição auditiva desses lugares. Já em *O ouvido pensante* (1992), Schafer realiza um estimado percentual das transformações nos sons predominantes dessas cidades. Segundo o autor, antes da revolução industrial, a voz seria o som hegemônico da *paisagem sonora* da sociedade pré-industrial, composta por aproximadamente 53% de sons humanos, principalmente a voz, enquanto 34% equivaleria aos sons da natureza, e somente 13% corresponderia aos ruídos de ferramentas e outros dispositivos tecnológicos criados pelo homem. Já com a transformação que trouxe o século XIX, a predominância sonora passaria a ser dos ruídos criados pelas novas máquinas, com um estimado de 66%; a voz passaria somente a ocupar 25% dessa nova *paisagem sonora;* e os sons da natureza se tornariam pouco perceptíveis, compondo somente 9% do total. Já no final do século XX, os valores das vozes humanas continuariam com 25% de atuação, mas os sons da natureza diminuiriam ainda mais, para 6%, contrário ao aumento dos ruídos artificiais, que aumentariam em 68% (Schafer, 1992: 128).

No entanto, Schafer argumenta que apesar da ubiquidade sonora que veio com o aumento dos ruídos industriais do século XIX, também existe uma busca pelo silêncio perdido por aquela predominância dos sons artificiais. A ausência, ou melhor, a diminuição nos níveis sonoros, se tornou um elemento importante, inclusive, nos trabalhos de planejamento territorial urbano. Existem já várias pesquisas na América Latina sobre as afetações da paisagem sonora para a qualidade de vida no entorno urbano.[67] É em meio a esse contexto que John Cage criou suas peças silenciosas, e também, em meio a essa onipresença de ruídos que

[67] Alguns exemplos de trabalhos sobre estudo de paisagem sonora: Em 2016, Maristany, López e Rivera pesquisaram sobre a paisagem sonora da cidade de Córdoba (Argentina), utilizando sondagens e indicadores psicoacústicos para ponderar a necessidade de implementação na qualidade ambiental do lugar. No Brasil, Szeremeta e Zannin realizaram um estudo sobre a paisagem sonora em Curitiba, analisando os níveis de pressão sonora nos parques urbanos da cidade, tentando identificar as marcas sonoras do lugar. Na Colômbia, Julian Grijalba e Valeria Carril realizaram um estudo sobre a influência da paisagem sonora na qualidade do entorno urbano na cidade de Popayan, fazendo estudos e medições de ruído pela cidade para determinar a dinâmica de seu ordenamento territorial.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

as artes, especificamente o cinema para esta pesquisa, utiliza o silêncio como meio de expressão.

É importante mencionar aqui que a análise histórica que Murray Schafer realizou sobre as diferentes noções do silêncio desde o século XIII está focalizada nas civilizações denominadas ocidentais. Quer dizer, com ênfase nas sociedades de origem europeia – Europa Ocidental, principalmente – e que, dentro das transformações das configurações político-econômicas dos últimos séculos, acaba abarcando outros países "desenvolvidos" e "ocidentalizados", como, por exemplo, Estados Unidos e Canadá. O que se pretende argumentar com isso é que, no caso da América Latina, os diferentes fatores que determinam a *identidade* no pensamento eurocêntrico e "universal" podem resultar precários para as diferentes dimensões encontradas no território latino-americano. Para Yuri N. Guirin (2001), a complexidade e a diversidade de fatores culturais e étnicos na América Latina torna impossível a sua interpretação a partir de qualquer sistema conceitual ocidental, "com seu logo e racional-centrismo"[68] (Guirin, 2001:40). Para o autor, baseado no que ele chama de "mismidad"[69] [mesmidade] latino-americana, toda descrição relacionada à identidade de um território deve ser estruturada a partir da noção de uma civilização original capaz de possuir o seu próprio ethos, escapando assim dos paradigmas das sociedades ocidentais ou orientais, comumente pensadas como universais. No entanto, Guirin reconhece a influência de culturas externas para a formação da mentalidade latino-americana: "desejoso de tomar consciência de sua identidade, o homem latino-americano não deixa de acudir a critérios extrínsecos, se sentindo ao mesmo tempo incompatível com o sistema ontológico emprestado" (ibid: 47). É a partir daí que o autor utiliza a "metáfora do concerto" de Alejo Carpentier (1985) para se referir à identidade na América Latina, definindo o termo criado por Carpentier como:

> Conjugação de culturas, de sua consonância polifônica; e essa grandiosa metáfora sua [de Carpenter] transparece uma atitude bem própria da mentalidade latino-americana: a do reconhecimento equitativo de outras mentalidades, da coralidade universal de "outridades". Esse é o fator que determina a especificidade da cultura latino-americana, que se sente "outra", distinta da supostamente universal; uma cultura emergente que

[68] Tradução própria. Texto original: "con su logo y raciocentrismo".
[69] O termo "mismidad" se manteve em espanhol e significa individualidade, aquilo que é específico de um ser ou lugar e portanto diz respeito à identidade

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

> se constrói elaborando modelos identificacionais alternativos como forma de compensar o déficit de identidade civilizacional. (Ibid: 48)[70]

Essa heterogeneidade cultural não se refere somente à considerável diversidade de povos aborígenes que existiam na América pré-colonial, mas também à chegada das diferentes civilizações que trouxe a conquista e o massacre euro-ocidental. Uma convergência de várias culturas que encontra na violência da colonização uma tentativa de imposição ontológica de caráter eurocêntrico. Os povos aborígenes e africanos se encontrariam em um sistema de valores vertical que os colocaria no ponto mais baixo dessa estrutura. A experiência desses indivíduos em relação ao som da natureza seria, portanto, um dos aspectos afetados dentro desse processo de colonização e globalização dentro do continente americano. Mayra Patricia Estévez Trujillo (2016), na sua tese "Estudios Sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación", utiliza o termo "regime colonial da sonoridade[71]" para se referir ao grupo de práticas ou atos que "têm como referência a produção e circulação do sonoro como um meio, uma ferramenta, um instrumento de poder, controle e domínio" (Estévez, 2016: 142). No seu texto, a autora argumenta que essas práticas, implementadas pelos colonizadores europeus como exercícios de controle, são geradas a partir do antropocentrismo como perspectiva filosófica dessa civilização "moderno-ocidental". Um modelo de pensamento que impulsa um tipo de compreensão sobre o "humano" e a "humanidade" e que "se sobrepõe como uma matriz ontológica, política e efetivamente epistemologicamente, desumanizando e coisificando as culturas não ocidentais e a chamada natureza"[72] (Ibid:142).

Baseada em Leonardo Boff, Patricia Estévez menciona que essa correlação do antropocentrismo com a modernidade ocidental influi nas ações de rejeição da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

---

[70] Tradução própria. Texto original: "Conjugación de culturas, de su consonancia polifónica; y esta grandiosa metáfora suya transparenta una actitud muy propia de la mentalidad latinoamericana: la del reconocimiento equitativo de otras mentalidades, de la coralidad universal de "otredades". Éste es el factor que determina la especificidad de la cultura latinoamericana, que se siente "otra", distinta de la supuestamente universal; una cultura emergente que se construye elaborando modelos identificacionales alternos con tal de compensar el déficit de identidad civilizacional.

[71] A autora define a sonoridade como uma maneira de poder narrar o mundo a partir do sonoro. "A sonoridade pode ser categorizada como o conjunto das formas e modos desde onde se gera o sonoro" (Estévez, 2016: 11)

[72] Tradução própria. Texto original: "se superpone como una matriz ontológica, política y efectivamente epistemológicamente, deshumanizando y objetualizando las culturas no occidentales y la llamada naturaleza".

ciência moderna em relação a outras formas de conexão entre os seres e a natureza, tornando ilegítimo o conhecimento das sociedades colonizadas e o diálogo destas com a complexidade de seu entorno e seus próprios princípios sobre o universo. A noção de tudo ser a razão do ser humano, então, forjaria no indivíduo ocidental uma subjetividade antropocêntrica a qual a autora reconhece, baseada na proposta de Adolfo Izquierdo (1999), como o lugar privilegiado do humano em relação ao não humano dentro da relação sujeito-objeto, o que revelaria a importância do logocentrismo[73] dentro da razão do ser moderno. Como consequência do mencionado anteriormente, o racionalismo do ocidente, como ferramenta de colonização, tornou-se universal e dominante no pensamento do indivíduo moderno, prejudicando a própria existência "dos seres vivos, humanos e não humanos, seus entornos naturais, urbanos, rurais e, efetivamente, sua qualidade e decadência acústica"[74] (Ibid:147). Especificamente sobre a parte sonora e o antropocentrismo colonial, Patricia Estévez expressa o seguinte:

> Historicamente, os sistemas tecnológicos que obedecem ao padrão antropocêntrico-moderno-colonial-imperial-capitalista pretendem silenciar a heterogeneidade acústica do mundo. Essa perspectiva resulta ser uma característica expandida ao longo do planeta. Antropocentrismo-colonialismo-patriarcado, são constitutivos sistemas de poder e conhecimento, cujas dimensões sonoras moldam um mundo que progressivamente perde sua riqueza acústica, enquanto se impõe uma multiplicidade de ruídos provocados por atividades antrópicas, que diariamente colocam em risco as capacidades auditivas humanas e não humanas[75](Ibid: 147).

Baseado no mencionado anteriormente por Patricia Estévez e por Murray Schafer sobre os sons, o ruído e o silêncio do ocidente, é inevitável se perguntar sobre as próprias sonoridades da América Latina em um mundo moderno em

[73] Logocentrismo, de forma resumida, pode ser definido como a inclinação do pensamento ocidental em colocar a razão, ou o *logos*, como o núcleo de qualquer discurso. Para saber mais sobre isto ver: Borges de Meneses, Ramiro Délio. "A desconstrução em Jacques Derrida: o que é e o que não é pela estratégia. In: Universitas Philosophica 60. Ano 30: 177, 204. Janeiro-junho 2013. Bogotá, Colômbia.

[74] Tradução própria. Texto original: de los seres vivos, humanos y no humanos, sus entornos naturales, urbanos, rurales y efectivamente su calidad y decadencia acústica.

[75] Tradução própria. Texto original: Históricamente los sistemas tecnológicos que obedecen al patrón antropocéntrico-moderno-colonial-imperial-capitalista pretenden silenciar la heterogeneidad acústica del mundo. Esta perspectiva resulta ser una característica expandida a lo largo del planeta. Antropocentrismo-colonialismo-patriarcado, son constitutivos sistemas de poder y conocimiento, cuyas dimensiones sonoras moldean un mundo que progresivamente pierde su riqueza acústica, mientras se impone una multiplicidad de ruidos provocados por actividades antrópicas, que diariamente ponen en riesgo las capacidades auditivas humanas y no humanas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

constante processo de globalização. Seria necessário, portanto, o silêncio dos ruídos dominantes para poder ouvir a "essência" de nosso entorno ou, melhor, vozes locais? Ou, a multiplicidade sonora revelaria precisamente a consonância polifônica – metáfora do concerto de Carpentier - que comporia o ser latino-americano? No 4'33'', John Cage utilizou o silêncio para, junto com a plateia, realizar a totalidade de sua peça. No entanto, em espaços diferentes de um auditório, como, por exemplo, entornos urbanos, é improvável o controle de ruídos para poder analisar microscópicamente a sonoridade daquele espaço específico. Nesse caso, seria importante se deter, antes de prosseguir, no termo cunhado por Murray Schafer, e utilizado anteriormente aqui: a *paisagem sonora* como espaço de interação dos sons e do silêncio.

2.1. Paisagem Sonora

O termo *paisagem sonora* resultou da tradução da palavra inglesa *soundscape*, originada por Murray Schafer, para denominar o conjunto de sons dentro de um ambiente, sendo este composto por sons de qualquer tipo, natural, humano, industrial, etc. O termo *soundscape* seria o equivalente sonoro da palavra *landscape* (paisagem), relacionada comumente ao campo do visual. Existe outro termo, *Ecologia sonora*, se referindo à ciência que estuda os efeitos criados pelo próprio ambiente acústico da paisagem sonora, e a influência destas na recepção humana. A audição então se torna importante para a percepção atenciosa de sons que normalmente passam despercebidos. Nesse caso, a interferência auditiva causada pela poluição sonora das grandes cidades se torna um obstáculo para o ideal de Schafer sobre a correta escuta dos sons.

Murray Schafer (2001), como foi mencionado anteriormente, demonstra sua preocupação com a poluição sonora que o mundo tem atingido, esperando uma espécie de 'surdez universal' como consequência final da multiplicidade de ruídos que compõem as paisagens sonoras das sociedades atuais. Uma das preocupações desse livro é precisamente uma perda das marcas e características específicas das diferentes paisagens sonoras pertencentes a cada lugar, se tornando uma inteligibilidade total dos sons, levando ao colapso e à hegemonia de tal poluição sonora. Como projeto acústico, então, Schafer propõe pensar o mundo como uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

espécie de “composição musical macrocósmica” (2001: 19), no qual todos os sons que nos rodeiam poderiam pertencer a essa organização sonora proposta pelo autor, “o universo sonoro”. E os músicos: “qualquer um e qualquer coisa que soe!” (Ibid., 20).

Retomando a noção de *paisagem sonora*, Schafer categoriza os aspectos mais significativos para determinar a essência e estrutura sonora de algum lugar analisado. Ele divide em três as maiores características a serem estudadas: *sons fundamentais*, *sinais* e *marcas sonoras*. Além disso, Schafer adiciona o que ele chama de *sons arquetípicos*, se referindo “àqueles misteriosos sons antigos, não raro imbuídos de oportuno simbolismo, que herdamos da alta Antiguidade ou da Pré-história” (Schafer, 2001: 26).

O *som fundamental* é um termo que Schafer tomaria da teoria musical, como a nota principal pela qual seria identificada a tonalidade de uma composição. Na engenharia acústica, o *som fundamental* estaria relacionado ao termo *frequência fundamental*; sua definição seria muito similar ao que Schafer descreve no seu texto. Para o autor, o som fundamental é o som básico da paisagem sonora, a referência onde a partir daí o resto assumiria seu significado. Esses sons não seriam ouvidos conscientemente, eles representariam a base do espaço auditivo. Com base na noção de percepção visual de “figura” e “fundo”, em que a figura está à vista do espectador enquanto o fundo aparece para dar forma à figura, os sons fundamentais representariam a ideia de fundo sonoro, sendo às vezes imperceptível, mas essencial para a existência da figura, representada nos outros ruídos que comporiam a paisagem sonora. Para Murray Schafer, os sons fundamentais de qualquer lugar são importantes porque “nos ajudam a delinear o caráter dos homens que vivem no meio deles” (Ibid., 26).

A frequência fundamental, conceito dos estudos relacionados à acústica, é definida sob um princípio similar ao *som fundamental* de Schafer. Antes disso, seria necessário definir o que significa a frequência. Tomando a figura senoidal do sinal sonoro, explicado no começo do capítulo, como um único ciclo, quer dizer, quando a onda sonora percorre um semi-ciclo positivo e um negativo, retornando ao valor zero na sua amplitude – localizado na metade do eixo vertical –, a frequência seria definida como o número de ciclos que uma onda sonora consegue realizar em um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

determinado tempo. Uma boa analogia é a unidade de medida utilizada na mecânica de rotações por minuto – RPM –, indicando a quantidade de voltas que um dispositivo mecânico de rotação pode efetuar em um minuto. No caso da frequência sonora, as rotações são os ciclos da onda senoidal e a unidade de medida não seria RPM senão Hertz, ou seja, a quantidade de ciclos gerados por uma onda sonora em um segundo. O que indica então a frequência de uma determinada onda em termos de percepção sonora seria a Altura Tonal do som. Dependendo da quantidade de ciclos gerados por segundo, um som seria definido como grave, médio ou agudo. Se o número de oscilações é pequeno, o som é grave; à medida que o número de ciclos aumenta, o som torna-se mais agudo. A média da faixa de percepção de frequências de uma pessoa se encontra entre 20 Hertz (Hz) – valores mínimos a este são chamados de infrassons, imperceptíveis pela maioria dos humanos –, e 20.000 Hz (20KHz) – mais acima desse valor se encontram os ultrassons, também imperceptíveis pelo ouvido humano. As notas musicais, e todos os sons que percebemos, possuem um valor numérico dentro de nossa faixa audível de frequências, por exemplo, a nota "Lá", localizada na escala do "Dó" central do piano e utilizada como referência de altura para as outras notas, possui uma frequência fundamental de 440Hz.

Esclarecendo o conceito básico sobre frequência, é necessário explicar que a maioria dos sons da natureza não são conformados só por uma frequência, já que os sons são em sua maioria conformados pelo composto de várias frequências que ressoam ao som ser produzido. Nesse caso, a *frequência fundamental* de um som seria precisamente a frequência ressonante mais baixa – grave – de uma fonte ou objeto vibrante. Os instrumentos musicais normalmente possuem várias frequências de ressonância que são definidas comumente como múltiplos da frequência fundamental. O conjunto de frequências, apoiadas na fundamental, daria a cada som as características principais de sua identificação. Vinculando os dois conceitos, os *sons fundamentais* de Schafer representariam então a base sonora de uma paisagem. Para o autor, são os sons criados pela própria natureza, por exemplo: vento, pássaros, água, animais. Esses sons podem estar tão impressos no espaço de percepção das pessoas que as ouvem, que se não fossem percebidas, a paisagem seria pressentida como insuficiente em seu ambiente sonoro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Os *sinais* consistem em sons que se destacam dentro da paisagem, sendo percebidos de forma consciente. Se os *sons fundamentais* são pensados como o 'fundo', os *sinais* representariam a 'figura' sonora. Estes costumam estar a níveis de pressão sonora maiores que as dos sons fundamentais, enfatizando a sua existência dentro do conjunto da paisagem sonora. Dentro dessa categoria entram os sons utilizados como o que Schafer denomina de 'recursos de avisos acústicos': sinos, apitos, buzinas e sirenes. Uma característica importante dos sinais é a possibilidade deles serem "organizados dentro de códigos bastante elaborados, que permitem mensagens de considerável complexidade a serem transmitidas àqueles que podem interpretá-las" (Schafer, 2001: 27).

Por último, a *marca sonora*, traduzida do termo *soundmark*, que por sua vez vem de *landmark* – ponto de referência –, são os sons característicos de uma certa comunidade; repleta de significado para um determinado grupo de habitantes ou um povo, seria uma espécie de representação sonora e emblemática de uma sociedade específica. Para Schafer, é necessário defender a existência das marcas sonoras porque é o que tornaria única a paisagem acústica de um lugar e de sua comunidade.

Em seu livro *Condição da escuta* (2008), Obici argumenta que o projeto de Schafer de organização sonora afinal estaria procurando uma organização musical dos sons do mundo, tentando "não docilizar os sons, afinando-os" (Obici, 2008: 51). Para este autor, assim como existe uma multiplicidade de fontes sonoras em zonas urbanas, também há diferentes escutas, não somente a musical. Nesse caso, Obici questiona precisamente o conceito de *paisagem sonora* como uma tentativa de padronização da escuta. Além disso, para este autor, o conceito de paisagem criado por Schafer levaria a pensar um espaço sonoro a modo de contemplação, devido ao distanciamento irreal no campo do sonoro. Para Obici seria mais apropriada a noção de "território sonoro", idealizada a partir de Gilles Deleuze, onde o ouvinte consegue se manter em diálogo com o meio, afetando-o e ao mesmo tempo deixando-se afetar por ele. Dessa maneira, o *território sonoro* pode ser construído a partir das subjetividades do sujeito presente. "Como alguém que ouve sua seleção musical no MP3 Player em meio ao caos da cidade" (Alvim, 2011: 64). Nas palavras de Obici (2008: 98):

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

> Um TS – Território Sonoro – não existe de antemão, ele se constrói e é fabricado, levantando muros sônicos, que podem proteger, mas também aprisionar. A dinâmica do ritornelo, de territorializar e desterritorializar o som, está imbricada na produção dos TS. O Fator de Territorialização (FT) que o som exerce delimita o lugar seguro da casa que nos protege do caos. Por outro lado, o Fator de Desterritorialização (FD) nos faz sair de uma condição de escuta confortável, gerando movimento para além dos modos sonoros que oferecem proteção e segurança. Um TS está sempre prestes a se desterritorializar.

Uma das principais características que Obici assinala em seu texto sobre o *Território Sonoro* é a capacidade de se "desterritorializar". O autor explica que, à diferença de outras matérias de expressão, o som utilizado como território é frágil ao tentar bloquear interferências sonoras externas. Precisamente, o exemplo utilizado nesse livro se refere à escuta em uma sala de concerto no qual qualquer chiado ou barulho realizado pela plateia pode expulsar o ouvinte do seu território sonoro obtido através de sua entrega à música tocada no palco. Os sons atualizam constantemente o fluxo de nossa subjetividade, interrompendo o contínuo de nosso território sonoro. No entanto, da mesma maneira como um evento sonoro pode destruir os muros de nosso espaço subjetivo, ele também tem a força para nos afetar e mobilizar com muito pouco. "Pensemos em um canto, um lamento, um grito. Em termos acústicos, apenas sinais sonoros, mas que podem mover um mundo de afeto. A sonoridade é portadora dessa capacidade de mover forças da terra, do caos e do cosmo" (Ibid: 99). Apoiado em Deleuze e Guattari, Obici argumenta que o *Território Sonoro* se constrói a partir da decodificação dos sons que habitam algum ambiente. Todos os espaços habitados e habitáveis por humanos estão compostos de diversos ruídos capazes de criar um território, esses sons são chamados por estes autores como *códigos-sons.* Contudo, esses eventos sonoros não seriam automaticamente causadores da criação de territórios no ouvinte, já que ele – o *território sonoro* – "se constitui quando algum tipo de transformação ocorre no código, subvertendo-o com um propósito" (Ibid: 99). Esses *códigos-sons* precisariam, portanto, de qualidades expressivas para uma satisfatória afetação na escuta, articulando assim nossas subjetividades.

Pensando no território sonoro contemporâneo, a partir das diferentes tecnologias de criação de sonoridades, Obici divide esses territórios em dois modos. O primeiro é chamado de *Território Sonoro Serial* e se refere às construções

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

sonoras que condicionam o ouvinte a partir de seus espaços previamente definidos, com a capacidade de gerar territórios já conhecidos. Esses ambientes, como seu nome indica, podem ser listados em série: "do quarto para o banheiro, da cozinha para o corredor, do elevador para o carro, da rua para o escritório. O despertador e o chuveiro, a geladeira e o micro-ondas, a casa das máquinas e a ignição, o trânsito e o ar condicionado" (Ibid: 101). O *território sonoro serial* também pode ser delimitado pelo tempo, como por exemplo as mídias sonoras com horários ou programações de tempo definidas, ou por lugares utilizados para um certo propósito, como restaurantes, hospitais, filas, atendimento telefônico, entre outros. "Nos territórios sonoros seriais, as mídias fixas delimitam um lugar definido a ponto de conseguirmos reconhecê-los de olhos fechados" (Ibid: 101). O segundo modo estaria composto pelos *Territórios Sonoros Difusos* que, à diferença dos *seriais,* consistem nas mídias móveis que podem se transportar a diferentes lugares, ocupando o espaço das diferentes sonoridades encontradas nesses ambientes. Exemplos disso seriam os reprodutores mp3, celulares, laptops e até o sistema de som dentro dos carros, dispositivos que viajam junto com o ouvinte de forma portátil capazes de criar um ambiente móvel com a faculdade de manter um único *território sonoro*. Para o autor, a onipresença dos territórios sonoros difusos a partir das mídias de áudio portáteis evidencia um certo poder de monitoramento sonoro na escuta do homem contemporâneo e de seus afetos através das sonoridades que o atingem, estabelecendo, também, "estratégias de controle do corpo-ouvido na matéria sensível" (Ibid: 101). O *Território Sonoro* para Obici, portanto, seria pensado como "um espaço de dramatização de nosso mundo sensível, que se põe a trabalhar, produzir e instituir morais e desejos, tanto quanto formas de vida e modos de escuta" (Ibid: 102).

Retomando o conceito de *Paisagem Sonora*, outra crítica de Obici sobre a *Afinação do mundo* de Schafer se refere à noção nostálgica do autor sobre as sonoridades pré-revolução industrial e à visão apocalíptica sobre a poluição sonora da atualidade, visando preservar as marcas sonoras de cada comunidade, que parecem estar cada vez mais em vias de extinção. Pareceria aqui, na rápida leitura sobre o livro de Giuliano Obici, que o autor tivesse dedicado seu texto à crítica do conceito de *paisagem sonora* de Schafer. Longe disso, o trabalho realizado pelo pesquisador brasileiro vai além do que foi citado aqui para ampliar a discussão

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

sobre o conceito do compositor canadense. *Condição de escuta* trabalha precisamente com a capacidade da percepção auditiva em meio a um contemporâneo repleto de uma heterogeneidade de sons onipresentes. Uma conceitualização da escuta como ato seletivo e como forma de nos manter ainda afetivos aos sons. Além de um mapeamento das transformações ocorridas dentro do plano do sensível, e das relações de poder estabelecidas pelos dispositivos sonoros das novas tecnologias. O *território sonoro* possui uma importância bastante considerável ao falar sobre a afetação das diversas sonoridades que rodeiam o indivíduo e como este se relaciona e constrói seu próprio modo de escutar a partir disso. Sem dúvida nenhuma, este conceito é primordial para tocar vários temas relacionados à análise sonora das produções fílmicas revisadas no próximo capítulo. Pensando na possibilidade de estabelecer e encontrar as diferentes marcas e elementos que se relacionem com o universo sonoro dos filmes aqui estudados, a *paisagem sonora* de Schafer se torna fundamental nesse caso. Nas palavras de Luíza Alvim (2011: 64-65): "O território – sonoro – se constrói, mas o filme nos é já dado (é claro que há diversas formas de recepção, mas elas ocorrem a partir de um mesmo material)".

Os aportes realizados por Schafer sobre paisagem sonora estão relacionados com a sua formação musical e à noção da música como indispensável para o desenvolvimento ecológico do campo do sonoro. Essa ideia sobre o mundo como uma composição musical, possível para a adaptação de uma paisagem sonora adequada aos termos do autor, posicionaria o músico em um lugar de poder privilegiado em relação ao som, colocando o indivíduo em um espaço de relevância que acabaria sendo legitimado pelas "hierarquias estéticas" existentes. Dessa forma, Patricia Estévez (2016) inicia sua análise sobre o conceito criado por Schafer para pensar, em princípio, sobre a valorização do indivíduo dentro da noção antropocêntrica dessas sociedades. Para isso, a autora se apoia no trabalho de Edwin Prévost (2008) para se referir à noção de "gênio compositor/controlador" que músicos como Stockhausen e John Cage têm, apesar que algumas de suas obras – como a anteriormente nomeada 4'33" de Cage – foram realizadas a partir da colaboração composicional originada desde a improvisação livre ocasionada nas próprias apresentações. O potencial que significaria a produção coletiva ou o trabalho grupal é enterrado pela noção do individualismo e da "celebridade"

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

proporcionada pela própria ideologia do capitalismo dominante, que promove a ideia do gênio criador no campo das artes.

O individualismo, ao ser pensado por Patricia Estévez como resultado do antropocentrismo eurocêntrico mencionado anteriormente, posiciona o compositor e sua música como entidades dominantes frente às sonoridades que existem ao seu redor. A autora, então, chama a atenção para o possível apagamento de *paisagens sonoras* que não correspondam ao modelo proposto por Schafer, sendo que esse ato conformaria outra forma de colonização dentro de nosso território latino-americano. Sobre essa possível domesticação de nossas sonoridades e o papel do compositor na "correta" adaptação da *paisagem sonora* no mundo, Patricia Estévez argumenta:

> Essa descrição quase bucólica do mundo como uma "grande sinfonia", além de valorizar o papel ego produtivo e a primazia antropocêntrica expressada no compositor – "criador", quiçá em nome de uma "hierarquia" cultural "universalizante", deixa de fora a irredutível heterogeneidade concomitante aos usos sonoros, assim como seus referentes locais, sociais e históricos que respondem, entre outros aspectos, às problemáticas e disjuntivas geradas pelo predomínio – por exemplo – da espoliação dos ecossistemas e da exploração prepotente do não humano (Estévez, 2016: 157)[76].

A autora utiliza a colonização da América como o ponto de partida para o fenômeno resultante de globalização sofrido atualmente – constantemente -, empregando as sonoridades dos lugares colonizados e suas mudanças como objetos de estudo para se pensar a influência do pensamento ocidental na América Latina. O surgimento dos atuais centros capitalistas mundiais e seu sistema globalizante mantêm novos colonialismos que tendem a ser mais "agudos e violentos". É dentro desse panorama que a autora, partindo da ideia "universalista" sobre o "mundo como composição sonora" que acaba se centrando nessas cidades globais, se pergunta finalmente "A que poderia soar hoje o capitalismo em nossos territórios?" (Ibid; 164). Patricia Estévez consegue elencar três casos pontuais em distintos

[76] Tradução própria. Texto original: Esta descripción casi bucólica del mundo como una gran sinfonía", a más de vigorizar el rol ego productivo y la primacía antropocéntrica expresada en el compositor – "creador", quizá a nombre de una "jerarquía" cultural "universalizante", deja por fuera la irreductible heterogeneidad concomitante a los usos sonoros, así como sus referentes locales, sociales e históricos que responden, entre otros aspectos, a las problemáticas y disyuntivas generadas por el predominio – por ejemplo – de la expoliación de los ecosistemas y la explotación prepotente de lo no humano.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

lugares da América Latina para tentar responder sua própria pergunta, revelando a considerável invasão violenta de sonoridades anteriormente alheias a esses lugares. Esses espaços passam então por diferentes transformações que mudam tanto os ruídos quanto os modos de vida, alterando as configurações sociais desses lugares. Um bom exemplo dessa transformação sonora seria, de novo, a revolução industrial do século XIX, amplificando as diferenças de níveis sonoros entre zonas urbanas e rurais. Espaços reconhecidos por Schafer para pensar nas paisagens sonoras ideais, à diferença da poluição ocasionada nas grandes cidades repletas de uma alta contaminação sonora.

Levando em conta essas diferenças de níveis de pressão sonora entre diversos lugares, para classificar as paisagens sonoras a partir do silêncio, ou melhor dito, baseado no baixo nível sonoro de ambientes silenciosos, Schafer utiliza o conceito de paisagem sonora *Hi-Fi* e *Lo-Fi*. Esses dois termos são a abreviação das expressões High Fidelity – Alta Fidelidade – e Low Fidelity – Baixa Fidelidade –, respectivamente. *Hi-fi* é comumente usado como uma norma de qualidade em aparelhos que conseguem reproduzir sons e imagens de maneira muito fiel aos objetos originais, com um mínimo de distorção e de interferência de ruído. Schafer, apoiado nesse significado, usa o *hi-fi* para se referir às paisagens sonoras em que os ruídos possam ser facilmente separados e ouvidos devido ao baixo nível de ruído no ambiente. Um aspecto significativo, indicado pelo autor canadense, é que, devido à condição silenciosa do espaço, é possível perceber sons que se encontram mais longe, à distância, usando como exemplo a facilidade de visão a longa distância que pode se exercer no campo. Por outro lado, o *lo-fi* se relaciona com o alto nível de pressão sonora no ambiente da paisagem. Os sons individuais são difíceis de separar, devido à alta superpopulação de ruídos dentro desse espaço sonoro. Para Schafer, a razão de sinal/ruído na atual paisagem sonora lo-fi é de um por um, característica negativa sobre o que ele chama de poluição sonora dos centros urbanos contemporâneos.

O conceito utilizado por Schafer – *hi-fi, lo-fi* – para determinar a qualidade dos ambientes sonoros de uma paisagem baseada na razão sinal/ruído, é de grande importância para pensar na composição dos sons que compõem a trilha sonora de um filme, e no silêncio relativo a estes. Como tem sido mencionado ao longo deste capítulo, o silêncio absoluto somente existe no vácuo, razão pela qual o silêncio

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

como ausência dentro de um ambiente seria representado a partir da referência mínima de nível de pressão sonora de algum espaço específico. E se se toma em conta o argumento de Inês Gil (2011) sobre os filmes como representações da realidade, compostos por imagens e sons, as sonoridades do cinema, no mínimo, estariam conformadas por momentos silenciosos, de baixa pressão sonora no ambiente. Se o silêncio for absoluto seria, portanto, um ato consciente de expressão. Por outro lado, ao pensar em paisagens *lo-fi*, a superpopulação de sons dentro de um mesmo espaço pode tornar inteligível qualquer mensagem que deva ser captada para o entendimento de uma trama, causando um encobrimento e uma distorção de sonoridades no ambiente. Nesse caso, um termo utilizado dentro dos estudos acústicos se torna relevante para falar de ruído como sons desagradáveis ao ouvido e como determinante para aquela paisagem sonora *lo-fi* de Schafer: o *mascaramento sonoro.*

O *mascaramento sonoro* seria, basicamente, a sobreposição de um som sobre outro, anulando a percepção sonora do objeto mascarado, ou influindo na clareza para o devido reconhecimento da mensagem daquele som. Um bom exemplo desse fenômeno é tentar conversar com uma pessoa em meio a um ambiente muito ruidoso, onde é difícil entender o que a outra pessoa diz devido ao alto nível sonoro do ruído. Federico Miyara, em seu livro *Acústica y sistemas de sonido* (2006), explica que o mascaramento é uma propriedade do ouvido humano e não do som, utilizando como exemplo a reprodução de dois sons simultâneos por um aparelho de som, um desses sons a 90 decibéis e o outro a 20 dB. Miyara argumenta que embora o equipamento de som consiga reproduzir os dois sons com a diferença de níveis indicados, o ouvido somente perceberia o som de 90 decibéis, discriminando o som de menor nível de pressão sonora.

Federico Miyara percebe o mascaramento sonoro não só como um defeito do ouvido, mas também como uma qualidade, que permite desfazer quantidades inúteis de informação que poderia ser difícil de processar para o cérebro. Em meios digitais, o mascaramento pode ser pensado como a compressão de dados para reduzir a quantidade de espaço requerido para o armazenamento de uma música, eliminando tons imperceptíveis, devido ao efeito de mascaramento. O uso desse fenômeno também pode ser encontrado na música de locais comerciais ou salas de espera. Nesse caso, esse recurso é utilizado para manter uma certa privacidade nas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

conversações entre as pessoas que ocupam esses lugares, sem a possibilidade de escuta de terceiros. Outra forma de mascaramento sonoro é o uso de música e fones de ouvido para bloquear os sons da cidade enquanto caminhamos na rua, às vezes aumentando o nível de pressão sonora a valores muito altos para contrarrestar os sons ambientes da cidade, colocando em perigo a saúde auditiva para uma eventual perda prematura na percepção sonora.

O mascaramento sonoro, então, é capaz de aparecer de distintas formas em um espaço sonoro. Se por um lado pode significar uma interferência involuntária de um ruído dentro de uma paisagem sonora, considerado como um dos aspectos marcantes do som de um ambiente dentro do que Schafer chamaria de *lo-fi*, por outro lado, o mascaramento sonoro surge como uma alternativa para modificar e definir o conjunto de sons dentro de algum lugar, como um procedimento invasivo para mudar as características sonoras do lugar. O ato de colocar sons ambiente na trilha sonora, disfarçando os demais ruídos do local, causando uma distração para outros sons indesejáveis. O mascaramento sonoro como sobreposição de sons aparece no cinema não somente como um fenômeno sonoro, mas como um recurso de desenho sonoro.

Até este ponto, o silêncio tem sido analisado aqui a partir dos diferentes conceitos realizados em diferentes campos de estudo como a acústica, mas, sobretudo, através das pesquisas relacionadas à música e ao uso do silêncio que utilizam os autores John Cage e Murray Schafer. A ideia principal, conforme o exposto anteriormente, foi determinar as diferentes representações que o silêncio como fenômeno sonoro pode adquirir, escapando da noção radical de defini-lo simplesmente como uma ausência absoluta de sons. Dessa forma, o silêncio no cinema se definiria através dos diferentes conceitos nomeados aqui para estimular no espectador uma espécie de sensação de silêncio, em torno das diferentes estratégias narrativas sonoras utilizadas pelos seus realizadores para poder criar diferentes sentidos e significados. “Embora não haja silêncio no sentido absoluto por razões supracitadas, desenvolvemos em torno da escuta de algo que é percebido como tal” (Pires e Villa, 2019: 9).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

2.2. A representação do silêncio no universo audiovisual

Carlota Frisón Fernández (2016) argumenta que a partir de 1980, com a publicação da Revista Yale French Studies No. 60, dirigida por Rick Altman – *Cinema/Sound* –, é que se desenvolve uma nova maneira de entender o som no cinema. Um compilado de vários estudos que destacam a necessidade de estudar e compreender o som, propondo perguntas até então inéditas no campo do cinema. O som no audiovisual tomaria uma maior importância nesses estudos para se integrar às diferentes e extensas pesquisas relacionadas à imagem do cinema. No entanto, temas como o silêncio não pertenciam ainda de forma integral ao espaço da teoria sonora no audiovisual desses primeiros estudos, focados em outros elementos sonoros de maior notoriedade como a voz, ou a música no cinema. Os ruídos, e o silêncio, foram aparecendo intermitentemente em alguns estudos conforme as pesquisas sobre o sonoro foram aumentando.

Em 1985, Martin Rubin realizou um artigo sobre o papel do silêncio no cinema clássico, de natureza narrativa, e Fred Camper, no mesmo ano, escreveu também sobre o silêncio, mas dentro do cinema experimental. Susan Sontag descreve, em seu texto *A estética do silêncio* (1987), a notoriedade do mesmo como recurso relevante para as artes plásticas. O interesse pelo silêncio no audiovisual foi aumentando, progressivamente, com as diferentes análises sobre o uso desse elemento nas produções cinematográficas. Além de esses autores, no Brasil, o silêncio no cinema tem sido estudado por pesquisadores como Lucia Nagib, Eni Orlandi, Rodrigo Carreiro, Fernando Morais da Costa, Andresson Carvalho, entre outros, revelando a importância que esse fenômeno sonoro adquiriu, não só, nos estudos do som no cinema, mas também na realização filmográfica contemporânea.

Um aspecto importante sobre o som no contemporâneo é, como foi mencionado também por Schafer, a saturação de sons e ruídos que vivemos na atualidade na cultura ocidental a partir da inauguração do mundo moderno, transformando o silêncio em uma experiência diferente ao que seria em épocas anteriores à contemporaneidade. Segundo Susan Sontag, a arte atual é "ruidosa com apelos ao silêncio" (1987). O silêncio como ausência de sons, como tem sido mencionado ao longo da tese, apareceria em instantes breves devido a sua difícil inserção no entorno cultural ruidoso a que estes autores se referem. Precisamente Inês Gil argumenta sobre a dificuldade de representar o silêncio no cinema

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

contemporâneo, pensado talvez como um valor negativo, relacionado ao conceito de Schafer sobre a relação do silêncio com a morte do homem moderno. O silêncio, segundo Gil,

> Quando aparece, é breve porque a narrativa tem que se desenvolver rapidamente, sob o olhar de uma audiência pouco habituada a se deixar levar pelo tempo da imagem... e pelo tempo do silêncio. O espectador deixa-se seduzir pela artificialidade da imagem (o efeito visual) ou pelo dinamismo da montagem. Há pouco espaço para o silêncio: é a ovelha negra do cinema de hoje. Sinônimo de tempo morto, de espaço em que nada acontece, de momento particularmente entediante, o silêncio é evitado. E quando é utilizado, tem que ser curto para não aborrecer o espectador (Gil, 2011: 177).

A brevidade do silêncio, a curta duração na qual este aparece representado nos filmes, como Inês Gil descreve na citação anterior, seria precisamente uma espécie de espelho de uma sociedade imersa em uma heterogeneidade de ruídos, nos quais a ausência destes só aparece por pequenos instantes de tempo, reforçando a ideia de Susan Sontag de um contemporâneo ruidoso com apelos ao silêncio. Frente a esse panorama, o silêncio aparece representado em nosso cotidiano a partir das diferentes formas descritas neste capítulo. O cinema, então, a partir de seus recursos tecnológicos, utiliza esse fenômeno sonoro como elemento expressivo, por meio das diferentes multiplicidades significativas que ele pode adotar. Nesse sentido, segundo Inês Gil, devido à impossibilidade de apresentação do silêncio no cinema como uma ausência total de sons por um intervalo considerável de tempo, este fenômeno "não é 'um elemento' estático; pelo contrário, desloca-se de uma imagem para outra, atravessando seus intervalos, e dessa forma, aparece 'entre as coisas', num movimento de câmara que explora o espaço" (Ibid., 181).

Para Wisnik (1999), os modos de interpretação da escuta estão baseados em um sistema simbólico que foi se consolidando, construindo e desconstruindo, ao longo dos anos. Desse modo, a capacidade de significar o silêncio e a heterogeneidade de sua representação está ligada à nossa percepção, atribuindo a este elemento diversas qualidades e sentidos, ligados ao contexto narrativo no qual ele é inserido. Embora já tenha se repetido esse argumento em alguns momentos deste texto, é importante assinalar que essa construção na percepção cultural sobre o silêncio é primordial para estabelecer códigos dentro da linguagem cinematográfica para poder produzir significações capazes de atingir essa relativa

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

construção perceptiva da audiência, consolidando os códigos de expressão, através daqueles imaginários culturais de percepção e identidade constituídos a partir dessas experiências 'silenciosas'.

O silêncio surge então como um elemento capaz de expressar sentidos, tornando-se parte essencial da linguagem artística. Eni Orlandi (1992), tratando o silêncio no campo da análise de discurso, refere-se a este como um fator primordial para que a própria linguagem signifique. O silêncio, segundo Orlandi, não somente significa, mas tem sua "significância própria", ele acaba atravessando as palavras e o discurso, abrangendo o espaço sonoro em todos os seus espaços possíveis de presença.

Segundo Martin Rubin (1985), dentro da construção sonora de um filme, existem três principais discursos, componentes da trilha sonora: diálogos, ambiência – chamado por ele de background noise – e música. O silêncio, nesse caso, se configura como um quarto discurso dentro dessa construção. Devido a seus múltiplos significados, como explica Susan Sontag (1987), o silêncio não explicita seu sentido ao ser utilizado, produzindo diferentes possibilidades de interpretação em seu uso. O silêncio, então, no caso citado por Sontag, ao possuir significados implícitos, mas não óbvios, remete ao 'não dito', "evitando em geral a frequente redundância que os diálogos desenvolvem com a imagem e permitindo à imaginação do espectador uma liberdade mais ampla" (Pires e Villa, 2019: 11). Complementando esse pensamento, Yasmin Pires e André Villa argumentam o seguinte:

> Se, imerso em certo viés cultural, o silêncio reflete a inatividade, na obra de arte ele parece solicitar ativamente a participação. Ao que nossa consciência responde performando intuitivamente conforme a situação. A partir da análise da experiência estética pautada na fruição do silêncio, podemos constatar justamente o contrário da inatividade ou da ausência culturalmente a ele atribuída. O cineasta oferece assim deliberadamente uma obra para se construir perceptivamente de forma imaginativa, estimulando o espectador nessa experiência. (Ibid., 21)

Fernando Morais da Costa (2003), em sua dissertação *Som no cinema, silêncio nos filmes: o inexplorado e o inaudito,* argumenta que a partir da década de 1970, com o surgimento dos formatos Dolby Stereo, e posteriormente, com os diferentes sistemas de reprodução multicanal, os ruídos passaram de se situar atrás

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

da voz para serem localizados ao redor de todo o espectro sonoro que os sistemas surround conquistaram, ao tomar a extensão da sala de projeção como um espaço múltiplo de fontes de reprodução sonora.

> Enquanto a voz é reproduzida no centro da tela, os ruídos são separados, desde o processo de edição, em outros canais, materializados nas extremidades na tela e nas laterais das salas de projeção, envolvendo o espectador, que os percebem por todos os lados (Costa, 2003: 75).

Fernando Morais aponta para a inquietação de Michel Chion sobre essa nova forma de reprodução sonora no espaço fílmico, interesse explicitado no texto *The silence of the loudspeaker, or why with Dolby Sound it is the film that listen to us* (1998). Chion chama a atenção para a presença do silêncio nas salas equipadas com o sistema envolvente dos formatos Dolby, devido ao espaço que separa cada elemento sonoro isolado em algum lugar do espaço sonoro fílmico. "O espaço preenchido pelos sons na sala de cinema cresceu na mesma proporção que a sensação de vacuidade na exibição de um filme sonoro" (Ibid., 75).

Os sons e os silêncios, com a chegada dos sistemas de reprodução multicanal, não só possuem uma forma, mas uma localização. Desde os primórdios do cinema, o som extravasa a tela, chegando ao espectador de forma auditiva ou sensorial ao atingir seu corpo. Com a mudança da tecnologia monofônica para estéreo, vozes e ruídos conseguem se movimentar através de um espectro bidimensional, possibilitando a capacidade de reconhecer fontes entre as laterais das salas de cinema – esquerda e direita – e até em espaços de profundidade, devido à intensidade do áudio a partir das distâncias das fontes gravadas em relação ao microfone de captura. Atualmente, com a distribuição do sistema de projeção sonora por toda a sala de cinema, existe a maior possibilidade de reconhecer de forma mais concreta espaços e posições de fontes que se encontram dentro do universo sonoro que contorna a maioria dos pontos de recepção do espectador.

A construção de espaços sonoros nas narrativas cinematográficas, no trabalho de desenho, edição e mixagem nos sistemas de som multipista se consolidaria, portanto, para a utilização de sons como formas de determinar dimensões espaciais dentro de um filme. Em seu livro *Realismo sensório no cinema contemporâneo* (2020), Erly Vieira Jr se apoia no trabalho de Ángel Rodríguez em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

A dimensão sonora da linguagem audiovisual (2006) para realizar uma discussão sobre a capacidade do ouvido para compreender a dimensão espacial de um lugar. Vieira Jr menciona Jean Mitry e Michel Chion como duas figuras importantes para a propagação da ideia de que a visão seria o principal sentido para determinar as diferentes dimensões de um espaço ou lugar. Ao som só seriam atribuídas proporções de tempo devido à sua importância em propriedades como a duração – mencionada anteriormente por Cage sobre o silêncio. Para Rodriguez, é pouca a importância que autores como Mitry e Chion dão à sensação auditiva relacionada ao espaço, sendo atribuída "quase que exclusivamente à percepção de distâncias por meio da intensidade e falam apenas de modo residual da direcionalidade que a estereofonia produz" (Rodríguez, 2006: 278).

> Rodriguez ainda recorda que o ouvido consegue identificar forma e volumes espaciais reconhecendo os reflexos do som e sua envolvente espectral – algo experimentado ao se entrar em cavernas ou escutar ruídos provenientes de poços, por exemplo. Isso sem contar a capacidade de se identificarem variações de timbres, bem como de direção das fontes emissoras e reverberações, entre outros aspectos da natureza sonora. [...] Rodríguez define espaço sonoro como a percepção volumétrica que surge na mente de um espectador "conforme vai processando sincronicamente todas as formas sonoras relacionadas com o espaço" (Rodriguez, 2006: 285). Tais formas chegariam regularmente ao ouvinte, como parte da informação acústica usualmente recebida por seu aparelho auditivo. Dessa forma, o espaço sonoro elabora-se na imaginação do espectador, já que o sentido humano da audição "reconhece as formas sonoras associadas a cada volume e os reconstrói em termos perceptivos (2006:285), e essa recomposição mental envolve também as relações de distâncias, movimentos e perspectivas, com uma precisão considerável, inclusive no que se refere ao movimento das fontes sonoras em quaisquer direções. (Vieira Jr, 2020: 163-164)

Tomando em conta a capacidade dimensional do ouvido, o constante aprimoramento de tecnologias de imersão sonora poderia atribuir à audição uma maior importância como sentido de percepção de espaços e volumes de personagens e objetos dentro do universo físico de um filme. Retomando o mencionado por Fernando Morais sobre os sistemas de som da Dolby e o crescimento dos espaços preenchidos pelos sons na sala de cinema junto com a sensação de vacuidade nas exibições de filmes sonoros, é possível retornar a John Cage para pensar o silêncio como a grande tela ou moldura onde existem os demais sons pertencentes ao filme.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

O silêncio estaria sempre no fundo para ser compreendido por todos os ruídos, vozes e silêncios compostas pela trilha sonora. Os universos sonoros das produções contemporâneas poderiam chegar a estar mais rodeados de silêncio, como mencionado por Michel Chion (1998), devido à natureza multipista dos sistemas sonoros atuais. Para finalizar, é difícil declarar que o cinema contemporâneo, devido aos avanços tecnológicos, possui um trabalho de realização artística mais elaborado no campo do sonoro em relação ao passado. O que poderia se pensar, com certas dúvidas, é se as produções atuais possuem uma maior presença do silêncio entre seus sons devido à natureza abrangente dos sistemas de reprodução imersiva de hoje, pensando que esse silêncio é definido aqui como a ausência total de sons, mas também como a referência mínima de nível de pressão sonora em um espaço determinado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

3. Silêncio no cinema contemporâneo

3.1. Análise Sonora

Antes de continuar com a última parte desta pesquisa, vale a pena mencionar que, apesar de utilizar as salas de cinema como espaço central para argumentar sobre as configurações de exibição e escuta no cinema digital contemporâneo, a análise sonora dos filmes estudados aqui foi realizada através do equipamento pessoal de uso doméstico: um computador portátil e fones de ouvido profissionais de resposta plana, importante para monitorar a trilha sonora da forma mais fiel possível à do som original do filme. Em termos visuais, a maior e mais notória diferença está relacionada com o tamanho entre a tela de cinema e a do computador. A proximidade entre a plateia e o ecrã em uma sala cinematográfica se dá através das dimensões amplificadas dos objetos em cena projetados na imensidão do telão. No portátil, essa cercania é conseguida pela facilidade de diminuir a distância física entre a tela do computador e o espectador. Em termos sonoros, além de uma maior potência eletroacústica irradiada pelos alto-falantes da sala de cinema, uma das maiores diferenças entre os dois modos de escuta é a interferência do espaço acústico entre as fontes sonoras da sala e o ouvido. Enquanto na projeção pública, o ruído da plateia e de alguma outra fonte indesejada podem afetar a percepção do ouvinte, no espaço íntimo criado pelos fones de ouvido, a fonte sonora se encontra diretamente fixada no ouvido, expulsando o espaço do recinto no qual o receptor se encontra para o exterior do próprio dispositivo auditivo. Em vista disso, do contato imediato dos auriculares com os ouvidos, capaz de envolver a nossa percepção sonora com o espaço acústico do filme, e da impossibilidade de realizar a análise fílmica das produções aqui escolhidas em salas de cinema, o computador e os fones de ouvido seriam os dispositivos adequados para a necessária imersão sonora que se precisa para este estudo.

3.2. Los Colores de la Montaña (2010)– Carlos César Arbeláez

Manuel, um menino de nove anos fanático pelo futebol, tem o sonho de ser um goleiro profissional na sua vida adulta. No seu décimo aniversário, seu pai – *Ernesto* - lhe entrega de presente uma nova bola de futebol. Infelizmente, em meio ao jogo com seus amigos, a bola cai acidentalmente em um campo minado. Apesar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

do perigo das minas terrestres, e da proibição de seu pai, Manuel não está disposto a renunciar a sua nova bola e convence seus dois melhores amigos, *Juliane Poca Luz*, a tentar recuperá-la. Em meio aos jogos e aventuras de Manuel e seus amigos, as marcas do conflito armado colombiano começam a aparecer para transtornar a vida dos habitantes do vilarejo de *La Pradera*.

Los Colores de la Montaña é o primeiro longa-metragem realizado pelo cineasta Carlos César Arbeláez, com o qual ganhou diversos prêmios em festivais nacionais e internacionais: prêmio Cinema em Construção no Festival de Cinema de Toulouse, Francia (2010); prêmio Kutxa-novos diretores em São Sebastião, Espanha (2010); prêmio Silver Taiga no Spirit of Fire de Rússia (2011), etc. Além da seleção para festivais de diversas cidades, como Estocolmo, Cartagena, Friburgo, Roma, Chicago, entre outros. Maria Higuita González afirma que em 2011, ano de sua estreia comercial, este filme ocupou o terceiro lugar no ranking de lançamentos nacionais, com um total de 379.525 espectadores (Higuita, 2016, 16).

O conflito armado e o deslocamento forçado nas zonas rurais são o pano de fundo no qual se narra a história de Manuel e seus amigos. É importante neste ponto mencionar a importância da violência interna nacional como temática recorrente nas produções atuais colombianas. Precisamente, dos três filmes escolhidos aqui para representar esse país, dois abordam o deslocamento forçado causado pelo conflito armado, além de uma das produções brasileiras, *Los Silêncios* (2019), da diretora Beatriz Seigner. O êxodo e o número de vítimas causado pelo recrudescimento da violência na Colômbia revela cifras aterrorizantes sobre o impacto dessa situação em todo o país. Segundo os dados recolhidos pelo Centro Nacional de Memória Histórica:

> Dos quase seis milhões e meio de pessoas deslocadas, desde o ponto de vista diferencial, um pouco mais de 50 por cento da população deslocada são mulheres (3.301.848); 2.279.576 são pessoas menores de idade (das quais 1.480.983 têm menos de 12 anos); segundo os dados demográficos de 2005, se estima que aproximadamente 15 por cento do total da população afrocolombiana e 10 por cento da população total indígena tenham sido deslocadas. 87 por cento da população expulsa de suas regiões morava no campo; alguns afros e indígenas, em territórios coletivos reconhecidos pelo Estado. Em um país que tem um problema agrário persistente, com uma história marcada pelo difícil acesso à terra, se calcula que 8,3 milhões de hectares

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

> tenham sido despojados ou abandonados forçosamente. 99 por cento dos municípios colombianos têm sido expulsores. Em vista das cifras precedentes, não é excessivo caracterizar a Colômbia como *uma nação deslocada*.[77]

O extenso trabalho de coleta de dados de organismos como o Centro Nacional de Memória Histórica, fundado em 2011, ou a Comissão para o Esclarecimento da Verdade, da Convivência e a não Repetição (CEV)[78], demonstram uma necessidade de expor a barbárie de um conflito que tem afetado o país em sua totalidade. O cinema nacional funciona também como um dispositivo de memória, projetando na tela vozes silenciadas por uma das guerras internas mais antigas de toda a América Latina. Pessoalmente, a escolha dos filmes analisados aqui esteve baseada em dois fatores principais. O primeiro, devido ao notável trabalho sonoro feito por seus realizadores, com características adequadas para poder discutir sobre o som e o silêncio no cinema contemporâneo nacional. O segundo motivo, relacionado diretamente com minha nacionalidade, está ligado à sensibilidade que esses filmes podem gerar através da memória afetiva e coletiva que, como colombianos, pode nos identificar com esse tipo de narrativa.

Embora o filme exponha problemas comuns relacionados com o conflito armado interno dentro dos espaços rurais do país, a sua trama principal passa através da perspectiva do grupo de crianças que moram naquele pequeno povoado entre as montanhas do estado de Antioquia. O pequeno Manuel e seus amigos não compreendem as causas ou as razões de todos os acontecimentos que ocorrem ao

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

---

[77] Trecho extraído do Centro Nacional de Memoria Histórica do livro: *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia* (2015). Tradução própria. Texto original: Según los datos recogidos en este informe, de los casi seis millones y medio de personas desplazadas, desde el punto de vista diferencial, un poco más del 50 por ciento de la población desplazada son mujeres (3.301.848); 2.279.576 son personas menores de edad (de las cuales 1.480.983 tienen menos de 12 años); según los datos demográficos de 2005, se estima que cerca del 15 por ciento del total de la población afrocolombiana y el 10 por ciento de la población total indígena han sido desplazadas. El 87 por ciento de la población expulsada de sus regiones vivía en el campo; algunos afro e indígenas, en territorios colectivos reconocidos por el Estado. En un país que tiene un problema agrario persistente, con una historia signada por el difícil acceso a la tierra, se calcula que 8,3 millones de hectáreas han sido despojadas o abandonadas por la fuerza. El 99 por ciento de los municipios colombianos han sido expulsores. A la luz de las cifras precedentes, no es excesivo caracterizar a Colombia como *una nación desplazada*.

[78] Conhecida também como a Comissão da Verdade, foi fundada no 5 de abril de 2017, a partir do Acordo de Paz e finalização do conflito assinado entre o Governo colombiano e as Forças Armadas Revolucionarias de Colômbia – Exercito do Povo (FARC – EP), por meio do Ato Legislativo 01 de 2017 e o decreto 588 de 2017. Essa comissão tem demonstrado sua importância na revelação de atos violentos causados, não só pela guerrilha, mas também pelas forças militares e paramilitares. Além disso, a Comissão da Verdade tem funcionado como organismo de localização de corpos desaparecidos pela guerra e como plataforma para a denuncia dos familiares das vitimas do conflito.

seu redor: a violência dos grupos armados, as desaparições de pessoas, o recrutamento forçado de crianças, jovens e adultos, as execuções, o uso de minas terrestres, os professores fugindo do lugar, ou a necessidade de seus próprios pais escaparem de sua própria terra. Progressivamente, o povoado é abandonado por seus moradores, que fogem apavorados pelos confrontos violentos entre paramilitares, exército e guerrilheiros. É em meio desse contexto que os atores principais desta história, as crianças, tentam manter a felicidade de sua infância e inocência, por meio das principais atividades realizadas por eles: os encontros na escola e o futebol.

Na cena inicial do filme aparece Manuel – personagem principal – saindo de sua casa com uma bola velha de futebol. Além desses elementos, podem-se apreciar algumas partes do vilarejo como as montanhas, árvores e outros lugares por onde atravessa Manuel. A primeira parte dessa sequência, o plano geral da casa do Manuel vista desde o portão, se conecta com uma das cenas finais do filme, um plano mais fechado em que se pode observar a casa no fundo, e no primeiro plano a mãe de Manuel carregando no colo seu filho mais novo, contemplando seu lar pela última vez antes de sair do vilarejo. Enquanto a primeira cena mostra um ambiente iluminado e colorido, com a luz da manhã iluminando todo o espaço, na cena final se destaca o cinza e a opacidade das cores. De uma cena para outra o mesmo espaço passa de cálido, na cena inicial, a frio, na cena final da casa, abandonada por seus habitantes no ocaso.

A diferença sonora entre essas duas cenas é sutil, mas notória. A sequência inicial acontece de manhã, as marcas sonoras de uma zona rural aparecem bastante presentes, o som dos grilos sobressai na paisagem sonora da cena. Distintas aves, o vento, o mugido de uma vaca e o som tênue de outros animais, além dos passos de Manuel que corre para encontrar seu amigo Julian, compõem o espaço sonoro da primeira cena. A exceção dos passos do Manuel, o ruído dos animais e o vento que atravessa os espaços percorridos pelo protagonista representariam o ambiente desse lugar, presente na maioria das cenas do filme. Todos os sons que compõem essa primeira sequência apresentam as sonoridades que rodeiam e afetam o protagonista e os moradores de La Pradera. Em contraste, na sequência da despedida da casa, a paisagem sonora muda, a intensidade dos ruídos diminui consideravelmente: já não ouvimos a vaca, nem muitas das aves que apareciam na primeira cena do filme, os

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

grilos continuam presentes, mas de forma diferente. De manhã, seu canto agudo realizava uma ondulação mais rápida, diferente ao entardecer, onde o seu som se torna um pouco mais grave e com oscilações um pouco mais cadenciadas. A diminuição sonora dos ruídos sugere a inatividade animal do lugar, devido provavelmente à chegada da noite, mas ao mesmo tempo se complementa com a frieza da imagem, de um lugar que está sendo abandonado por seus habitantes, devido ao violento silenciamento causado pelo enfrentamento dos grupos subversivos – guerrilheiros e paramilitares. As vozes já não são ouvidas porque simplesmente já não estão. A música extradiegética é outro fator importante para diferenciar a trilha sonora do final com a da primeira sequência do filme. A música acompanha o sentimento de desolação e tristeza dos moradores que estão escapando da violência do lugar. As sonoridades do espaço mudaram e é notório, mas na cena final é importante acompanhar a aflição e a angústia ocasionadas pela situação vivida pelos personagens. Pessoas que devem deixar para trás seus familiares mortos, suas casas e quase todos seus pertences para manter sua vida. A música na cena final, portanto, revela o estado de ânimo dos moradores do vilarejo, enquanto que a paisagem sonora da sequência inicial exibe as sonoridades de um lugar, inicialmente, sem as interferências do conflito armado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Figura 3: Cena Inicial *Los Colores de la Montaña*

Figura 4: Cena final da casa *Los Colores de la Montaña*

Neste filme os protagonistas são as crianças – Manuel, Julián e Genaro (Poca Luz) – e as atividades que eles realizam em sua cotidianidade. Os adultos aparecem aqui como personagens secundários, mas primordiais para o desenrolar da trama. A violência do conflito impacta diretamente os pais das crianças, mas o que se vê na tela é a dinâmica do vilarejo sob o olhar das crianças, essencialmente. A luta pelos territórios invadidos está representada na figura da professora da escola, Carmen, interessada em manter as instalações escolares como uma zona livre do conflito armado, pertencente só às crianças que estudam aí. Junto com a professora está Luisa, encarregada de cuidar da escola, é uma pessoa silenciosa com muito temor pela situação que se vive no povoado. Ela, por meio de uma possível intimidação, permite que grupos armados usem a escola como espaço de reuniões fora do horário de ensino. Um dos primeiros planos da escola mostra uma pichação com a seguinte frase: "o povo com as armas, vencer ou morrer". É o primeiro indício de um conflito armado no vilarejo. Outras marcas anunciando a iminente incursão violenta de grupos subversivos é a progressiva ausência de algumas das crianças ao serem chamadas na lista pela professora, o começo de uma gradual emigração das famílias que habitavam *La Pradera*. Mais adiante, em cima da frase escrita no muro anteriormente, aparece outra mensagem anunciando o seguinte: "guerrilheiro se coloca *camuflado*[79] ou morre de civil". Carmen, tentando resistir à invasão do conflito na escola, pinta junto com os seus alunos um mural representando a paisagem do vilarejo, apesar das advertências feitas por Luisa, temerosa pela retaliação dos paramilitares.

[79] Termo utilizado para se referir à roupa utilizada por soldados para se ocultar entre o verde das florestas, grupos armados – tanto paramilitares quanto guerrilheiros – utilizam esse tipo de vestuário para poder se esconder do inimigo nas florestas e zonas rurais do país.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Outro espaço público invadido por grupos armados ilegais é o campo de futebol onde as crianças costumavam se reunir para jogar. Manuel e seus amigos esperam impacientes atrás do mato, distanciados do campo de futebol brincando com a bola enquanto a reunião acaba. Eles entendem que devem se manter afastados de qualquer tipo de grupo bélico, mesmo assim, as ânsias de jogo parecem se sobrepor ao cuidado com o perigo que representam essas pessoas. Além desse momento no campo de futebol, houve outro episódio similar na escola, e nas duas situações os meninos jogavam com a bola escondidos enquanto as reuniões dos grupos armados aconteciam ao fundo. A configuração dos sons estava principalmente organizada em função do que Manuel e as outras crianças do vilarejo percebiam sonoramente. A paisagem sempre presente demostrava o som ao redor desses personagens, mas além disso, as intensidades e proximidades dos sons estão dispostos a partir do ponto de vista dos protagonistas. Nessas duas cenas então, o que se ouve, principalmente, são as vozes e os ruídos ocasionados pelas crianças por cima das conversas das reuniões dos grupos subversivos. A falta de silêncio dos meninos nas duas sequências, além de criar uma tensão no espectador pelo temor das crianças serem descobertas pelos guerrilheiros devido ao ruído que elas geram, revela a inocência dos personagens que não compreendem totalmente sobre a gravidade dos acontecimentos, que se intensificam progressivamente ao longo do filme, e também expõe a necessidade de uma recreação saudável necessária para a correta infância dessas crianças.

Se se compara com o comportamento dos adultos na trama, as crianças não conseguiam manter o silêncio, ainda nas situações mais extremas. O maior exemplo disso acontece aproximadamente aos nove minutos e meio do filme. Manuel acompanha seu pai enquanto ele ordenha a vaca, até que Ernesto observa que de longe quatro homens se aproximam de sua casa. Imediatamente, Ernesto se esconde atrás de uma barreira de madeira e chama seu filho com voz baixa para se ocultarem juntos. Manuel, sem entender o que está acontecendo, pergunta a seu pai reiteradamente, sem diminuir o volume de sua voz, sobre a razão pela qual estão se escondendo dos homens que estão chegando na sua casa, e Ernesto pede para o filho ficar em silêncio. Enquanto isso, os homens encontram na entrada da casa a mãe de Manuel, Miriam, e questionam ela sobre a localização do esposo. Ela responde que Ernesto não está em casa e que se encontra longe daí. Ernesto olha temeroso à

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

distância junto com seu filho, que pede para eles pararem de se esconder. Finalmente os homens se retiram do lugar e Manuel e Ernesto conseguem voltar à normalidade. A sequência é silenciosa, só se escuta o riacho que passa ao lado da casa e alguns sons de aves. A voz dos homens que procuram Ernesto para recrutá-lo nas filas de seu grupo se escutam bastante claras e fortes, apesar da distância entre essas pessoas e Manuel. Visualmente, o espectador se encontra no mesmo ponto de vista de Ernesto e seu filho Manuel, mas sonoramente o ponto de escuta parece estar mais próximo dos homens que estão conversando com Miriam. A tensão criada pelo silêncio, necessário para Ernesto se manter oculto, aumenta cada vez que Manuel decide falar com voz alta pedindo para saírem do lugar em que estão escondidos. Sendo a criança inocente que é, o protagonista pede reiteradamente para eles saírem do seu esconderijo, ele não entende por que estão ocultos. Sua voz contrasta com a inatividade e silêncio do seu pai, em máximo estado de quietude para não ser descoberto. A cena dura quase dois minutos e representa um dos momentos mais inquietantes do filme, devido a um efeito que Michel Chion chama de *Suspensão,* que consiste na "misteriosa desaparição do som do ambiente natural que faz parte da situação, enquanto outros sons, como as vozes dos personagens ou os sons de passos, continuam a ser ouvidos" (Chion, 2003, 152)[80]. Embora o som do ambiente na cena não tenha sido totalmente suprimido, foi diminuído o suficiente para valorizar os ruídos gerados pelos personagens em cena, criando a sensação de um instante separado do próprio tempo da história, realçando o medo e angústia que pessoas como os pais de Manuel passam no vilarejo por causa do conflito armado. Apesar da heterogeneidade de sons encontrados no espaço geográfico do filme, o aspecto "Hi-fi" da paisagem sonora de La Pradera torna sutil a mudança de características sonoras entre uma cena e outra, tornando por vezes imperceptível momentos de *suspenso dentro* da história. É necessária muita atenção e uma escuta ativa para poder determinar as mudanças nas sonoridades que ocorrem, principalmente, através da própria paisagem sonora do espaço fílmico. O estado de ânimo de Ernesto e a tensão em cena são criadas, então, a partir do silenciamento de vários dos sons pertencentes ao espaço fílmico, dando maior importância, neste caso, às vozes dos personagens em cena que se

[80] Tradução própria. Texto original: mysterious disappearance of a natural background sound that is part of the situation, while other sounds, like the voices of the characters or the sound of their footsteps, continue to be heard.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

encontram em um jogo entre ruído e silêncio que anunciam o potencial perigo que correm Ernesto e sua família.

Figura 5: Visão do Ernesto, cena da chegada dos homens na sua casa

Figura 6: Ernesto e Manuel escondidos pela chegada dos homens na sua casa

A situação de Ernesto fala sobre a realidade das zonas rurais colombianas, da chegada de facções inimigas às zonas habitadas pelos camponeses, que são obrigados a decidir entre um bando e outro para poder sobreviver, já que a imparcialidade na guerra não é uma opção para eles. Escolher um lado também não é uma solução para seus problemas, já que ao mesmo tempo significa escolher um inimigo. A única saída é abandonar suas propriedades e escapar da guerra para tentar sobreviver em outro lugar sem os recursos necessários. Precisamente, a trama se desenvolve da forma mais próxima às histórias reais sobre deslocamento forçado nas zonas rurais da Colômbia. Uma das vítimas desse conflito é o pai de Julian, amigo de Manuel, que vai para a escola pelo filho para poder escapar do lugar. Infelizmente, os paramilitares os encontram na metade do caminho para a casa e sequestram o pai de Julian para depois assassiná-lo.

Julian consegue escapar e corre para o seu lar para encontrar o resto de sua família, mas o que descobre é uma casa desabitada com uma pichação em uma das

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

paredes que diz: “morte guerrilheiros filhos da puta”. Outro momento de *suspensão*, onde o ruído de fundo diminui consideravelmente para escutar somente os sons produzidos por Julian. A paisagem sonora silenciosa, junto aos gritos desesperados procurando sua mãe, revelam o estado de medo e devastação de Julian, em um universo que se descobre imenso, pelo desaparecimento de sua família. A baixa intensidade do espaço sonoro em que Julian se encontra incrementa a sensação de solidão e incerteza que ele atravessa nesse instante. Essa é a última cena na qual aparece Julian, o caminho que ele possa ter tomado é incerto. O tempo do filme muda nessa cena para que o espectador consiga absorver a quebra de inocência de uma criança ao descobrir a desaparição de toda sua família. O terror do conflito se tornou explícito para Julian e as sonoridades do seu lugar já não podem ser as mesmas.

Manuel volta para sua casa depois de ter procurado Julian sem encontrá-lo, e no seu quarto, as lembranças com seus amigos se desvela a partir dos sons de crianças rindo e brincando que ele escuta no seu quarto, a câmera realiza um traveling até a janela do quarto do Manuel, que se abre pelo vento que traz a tempestade acontecendo fora de casa. O som de Manuel brincando com seus amigos é uma percepção intimista que nos coloca como espectadores na mente do protagonista. A música extradiegética acompanha o sentimento da cena, e a tempestade como ruído de fundo parece uma antecipação dos minutos finais do filme.

O que acontece no dia seguinte é o abandono massivo dos personagens da história. Primeiro, a professora, depois de conversar com Laura, dá por terminada a aula, e em meio ao choro se despede de seus alunos, já que deve partir com urgência do vilarejo. “Poca Luz” e sua irmã também se despedem de Manuel antes de encontrar sua família para fugir do povoado. E Ernesto finalmente é tomado pelos paramilitares para depois ser assassinado. Três disparos são ouvidos por Manuel enquanto ele está em casa. Esses sons, acusmáticos – podemos ouvir o ruído ocasionado, mas não podemos ver a fonte -, se escutam à distância, anunciando o que, se supõe, seria a morte de seu pai. Após esse incidente, Miriam decide abandonar o lugar e pede a Manuel para organizar seus objetos pessoais para poder fugir. Antes disso, Manuel sai da casa a caminho de recuperar sua bola de futebol, ainda no campo minado onde tinha caído no começo do filme. Finalmente, depois

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

de ter recuperado a bola e os óculos de “Poca Luz” – que tinham se perdido em uma das tantas tentativas realizadas pelas crianças para recuperar o objeto apreciado de Manuel -, o protagonista retorna à casa para se encontrar de novo com sua mãe e iniciar a sua partida do vilarejo. Na cena final, Miriam e seus filhos sobem a um caminhão cheio de várias pessoas com o mesmo objetivo deles. A música extradiegética toma conta do som, enquanto o resto da trilha sonora continua presente em níveis menores, em meio de planos fechados nos rostos tristes das pessoas que acompanham Manuel e sua família no transporte.

O silêncio dos personagens adultos, à exceção da professora Carmen, denota a consciência desses personagens sobre o conflito armado de sua zona. O sigilo parecia uma característica primordial na figura de pessoas como Ernesto, o pai de Manuel, sempre fugindo das reuniões às quais ele era convidado, ou a Laura, que cuidava da escola e se encontrava sempre em estado de alerta. Essas atitudes contrastavam com as das crianças, cheias de ruído e sempre conversando entre eles de forma despreocupada. O silêncio neles somente se torna mais presente após as diferentes situações apresentadas no filme, acompanhando ao mesmo tempo, o silenciamento gradual dos ambientes e, por último, do vilarejo, convertido em uma zona de guerra pelos grupos armados que incrementaram sua presença na mesma medida que o silêncio tomava conta da localidade.

O som realizado para *Los colores de la montaña* possui uma ligação direta com os argumentos de Patricia Estevez em sua tese “Estudios Sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación”(2016). Apresentado no segundo capítulo desta tese, o texto discute sobre as mudanças das sonoridades em territórios da América Latina como atos de poder e controle sobre populações historicamente dizimadas pelo homem moderno, ocidental. Sons como disparos, bombas, helicópteros, presentes no universo sonoro do filme, transformam progressivamente o universo sonoro do lugar, modificando os próprios significados de suas características sonoras. O que representava a paisagem sonora de La Pradera no começo do filme não é igual ao que representa no final. As vozes e a frequência do uso delas por seus personagens são uma marca importante para entender a configuração social desse espaço diegético. As crianças, personagens principais da trama, mudam o seu modo de ver o mundo através dos acontecimentos ocorridos no filme, e isso é notório no silenciamento gradual de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

suas vozes. Mas é a partir da paisagem sonora do lugar onde se encontram os sinais mais marcantes sobre o estado do conflito no vilarejo de La Pradera. O aspecto Hi-fi dessa paisagem deixa de ser um lugar de paz e de vida em comunidade para se tornar um silêncio violento e indesejável para os moradores que tentam escapar dos sons dos fuzis ocasionados pela guerra.

3.3. O Som ao Redor (2012) – Kleber Mendonça Filho

O Som ao Redor (2013) destaca-se pela considerável repercussão que teve no âmbito nacional e internacional[81]. Para o cineasta e crítico pernambucano Kleber Mendonça Filho, *O Som ao Redor* representou sua estreia como realizador de longa-metragem de ficção, posicionando-o como um dos mais notáveis expoentes do cinema nacional contemporâneo, condição que se consolidou com o lançamento e bom recebimento de seus seguintes filmes de ficção: *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), junto a Juliano Dornelles.

Kleber Mendonça Filho, formado em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco, incursionou inicialmente no cinema por meio da escrita, desenvolvendo sua carreira como crítico e jornalista, escrevendo para o Jornal *o Comercio*, *Folha de São Paulo*, seu site *CinemaScopio*, entre outros[82]. Como realizador, seus primeiros trabalhos, como por exemplo *Enjaulado (1997); A Menina do Algodão (2002); Eletrodoméstica (2005); Fiday Night Saturday Morning (2007)*, estão dentro da categoria de curta-metragens, iniciando em 2008 seu primeiro trabalho em formato longa-metragem, com o documentário *Crítico.* No entanto, o cineasta voltou para a realização de curtas com o filme *Recife Frio (2009)*, até que em 2013 lançou para o público *O Som ao Redor*, conquistando a crítica e impactando a indústria cinematográfica brasileira.

81 Essa repercussão se evidencia nos diferentes prêmios obtidos em diversos festivais e organizações cinematográficas tanto no Brasil quanto no estrangeiro: Melhor Filme na Mostra Internacional do Cinema de São Paulo de 2012; Melhor Filme no Festival do Rio de 2012; Prêmio da crítica no International Film Festival Rotterdam de 2012; Melhor Filme na Associação de Críticos de Toronto em 2013, entre outros.

82 Para conhecer mais sobre seu trabalho como crítico acesse o seu próprio site cinemascopio.blog.uol.com.br; cinemascopio encontra-se também em várias outras plataformas: Flickr, Twitter, Vimeo e Youtube.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Mesmo que quase toda a história do filme aconteça dentro de um único quarteirão, dentro do mesmo bairro onde o diretor reside - Setúbal, na zona sul de Recife -, *O Som ao Redor* procura dialogar com muitas das diferentes marcas que o diretor encontra sobre a sociedade brasileira, resultando em uma produção audiovisual que foge do cotidiano dessa região para atingir toda uma configuração social nacional. Na edição 1964 do *Jornal Opção* de Goiânia de 2013, no artigo escrito por Elder Dias intitulado "*O Som ao Redor" é o Brasil acontecendo*, a discussão gira em torno do significado que o filme pode refletir na sociedade brasileira. Elder Dias argumenta o seguinte:

> Mendonça, metaforicamente, escancara o cerne da sociedade brasileira, com todos seus ranços, fazendo a atualização do passado feudo-colonial em meio à modernidade. Por entre prédios, carros e eletroeletrônicos, são revisitadas instituições nacionais seculares como o patriarcado, o homem cordial, a casa grande e a senzala, o racismo de entrelinhas, o patrimonialismo. Deixa-se para trás o decadente engenho, que os novos rejeitam, mas as práticas antigas permanecem, confirmadas e redesenhadas pelo comportamento de cada personagem[83].

Sobre a construção do filme, o diretor explica o seguinte: "tem muita coisa da minha experiência não só com a ideia de espaços construídos, ou espaços ociosos, mas com temas que talvez sejam políticos" [84]. Segundo Kleber Mendonça Filho, o roteiro de *Som ao Redor* está cheio do sentimento por ele obtido sobre o clima do Brasil dos últimos anos, e por reflexo, o clima em Pernambuco, tornando explícito seu interesse com a arquitetura como "sintoma de uma sociedade não saudável, a arquitetura como diagnóstico "brutalista", como algo que deu e está dando errado" [85]. Dessa forma, o cineasta insere suas próprias vivências e a sua memória coletiva, refletida no uso da arquitetura de sua cidade, como elementos cruciais para a realização deste longa-metragem. A cidade está sempre presente no filme, tanto no som, que está sempre presente apresentando os arredores do bairro e dos personagens, quanto na imagem do filme, ao mostrar diferentes planos da configuração arquitetônica do mesmo lugar.

83 Artigo escrito por Elder Dias. Jornal Opção. Edição 1964 de 24 de fevereiro a 2 de março de 2013. Goiânia, Goiás.
84 Trecho tomado de *A Busca de Sons ao Redor: uma análise Fílmica Auditiva* de Adriano Medeiros da Rocha, 2013.
85 Idem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Nesse caso, por exemplo, temos uma cena entre João e Sofia - casal que apresentarei mais adiante - visitando a casa na qual ela viveu quando era criança. Na história, quando sua mãe morreu, ela foi morar com seus primos e depois de muito tempo ela voltou junto com seu novo namorado João para visitar sua antiga casa, já quase em ruínas, antes de ser demolida para se tornar um prédio mais da zona. Em um momento dessa visita, há um plano que revela a localização daquela antiga casa, os dois personagens estão conversando um do lado do outro e ao pé deles está a piscina vazia e no fundo os prédios gigantes que tomam boa parte da paisagem, no enquadramento, João e Sofia estão de costas para a câmera, pelo qual temos uma visão similar à deles. Essa paisagem, junto com os sons que acontecem dentro da cena, nos revelam o crescimento imobiliário da cidade e o processo de reconfiguração que esta teve, em comparação a um Recife velho, anunciado no filme em alguns momentos. A especulação imobiliária, o urbanismo, individualismo e a diferentes nuances de diversas relações interpessoais marcadas por classe, raça e outros aspectos, são anunciadas aqui por meio dos diversos elementos imagéticos e sonoros dos quais o diretor consegue fazer uso, e a arquitetura como sintoma de uma doença em progresso faz parte dessa diegese. Partindo disso, poderia se dizer que Kleber Mendonça Filho, através da imagem e do som, utiliza sua própria memória afetiva para aprofundar nos diferentes matizes existentes no cotidiano dos moradores de um bairro de Recife.

Embora por meio de planos aéreos seja revelada a divisão social entre a classe média, nervosa com as comunidades pobres que crescem no entorno daqueles bairros supervisionados, O Som ao Redor não entra em uma discussão direta sobre a diferença entre ricos e pobres, separando uns dos outros. O diretor procura ir atrás das diferentes nuances encontradas na configuração social entre estas classes a partir da interação entre elas de um modo muito sutil, sem definir radicalmente os limites sociais entre os seus agentes. No entanto, o preconceito e o racismo se tornam explícitos a partir das conformações sociais de seus personagens e de seus atos. Uma situação estrutural que Kleber Mendonça conecta com as construções sociais do passado, ligando os engenhos de séculos passados desde a época da escravidão no Brasil, com um presente que ainda mantêm a hegemonia das mesmas famílias de outrora sobre as sociedades subordinadas ao longo da história do país.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

A estrutura multiplot do filme não visa aprofundar nos personagens que aparecem aqui, mas registrar, de certa forma, o status quo do lugar, procurando as diferentes marcas dessa sociedade a partir do cotidiano apresentado na história. O Som ao Redor conduz a uma imersão no seu universo, uma rua na qual conseguimos entrar na casa de seus habitantes sem nos deter demasiado para continuar observando a estrutura das relações interpessoais do lugar. Só conseguimos nos aprofundar mais quando é necessário para a trama, mas sem nos desviar do caminho que apresenta o filme, mantendo um fio condutor ativo apesar das diferentes histórias e situações apresentadas nesse bairro, entendendo a seus personagens, não como seres exclusivamente individuais, mas também como elementos indivisíveis de um todo. Bia, mãe de dois filhos, casada, que tenta escapar das prisões urbanas fumando maconha ou se masturbando com a máquina de lavar roupas, e que passa quase todo o filme tentando parar o latir incansável do cão do vizinho. Francisco, o dono da maioria das moradias do bairro e antigo senhor de engenho que mora em um apartamento grande e mantém por perto seus familiares que moram em casas localizadas na mesma rua. João, corretor de imóveis e neto do senhor Francisco, que conhece uma menina e namora com ela por quase a maior parte do filme. Sofia, a menina que namorou João e que morou no bairro antigamente, com algumas experiências ruins no bairro devido à morte de sua mãe há muito tempo atrás, e ao roubo do estéreo de seu carro no começo de seu namoro com João. Clodoaldo, o chefe dos seguranças privados que foram contratados pelos moradores do bairro, tentando combater a delinquência do lugar, mas mostrando também diferentes aspectos de sua personalidade.

A história do filme tenta abordar diversos temas presentes na configuração de nossa atual sociedade. Temas como a especulação imobiliária, a violência urbana, o racismo e a luta de classes e a relação entre essas diversas pessoas. A narrativa está conformada por vários fragmentos, pedaços de histórias do dia a dia de moradores de uma rua de classe média no Recife. Dentro desse lugar, a história foca em duas famílias principalmente: A família de Bia, uma mãe dona de casa que se encontra em estresse por diferentes situações apresentadas no filme, e a outra família comandada pelo senhor Francisco, um antigo senhor de engenho que na atualidade vive também da especulação imobiliária. Enquanto a família do senhor Francisco constitui a família de classe social mais alta no bairro, tendo, aliás, os

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

personagens dentro da trama, a família de Bia seria uma representação de uma classe média com menos poder aquisitivo que Francisco. Depois deles vemos empregados domésticos e os homens que chegam a oferecer seus serviços de segurança privada dentro do bairro. Depois da apresentação de cada personagem, o filme vai voltando a eles uma e outra vez até o desenlace da história que acaba, de certa forma, juntando todas essas histórias apresentadas.

No começo do filme não há imagens, só o fundo preto e o silêncio, que progressivamente vai se tornando em sons de golpes de um instrumento metálico. Enquanto isso, as imagens começam a aparecer, fotografias de um passado rural, agrário, uma memória ainda viva no presente, vários personagens apresentados nas diferentes fotos mostradas, simultaneamente o som metálico, som não diegético, torna-se cada vez mais vertiginoso, aumentando a sensação de suspense no filme. Uma grande fazenda, plantações de cana-de-açúcar, famílias humildes enfileiradas no primeiro plano da exuberância da propriedade, um senhor de engenho. Imagens que remontam à vida no campo e a um tempo indefinido, localizado no passado.

Essas imagens do início vão ter um sentido ainda maior ao chegar na última parte do filme, no entanto, parece dialogar muito bem com a história do bairro e a configuração social que este tem, levando ao espectador a associar as imagens, de começo, com a formação histórica do país, desde a casa grande e senzala até o processo atual de estratificação econômico social. Justamente, Roger Chartier pensa a narrativa na história e a concepção das representações do mundo social como constitutivas das diferenças e das lutas sociais, insistindo na importância na história para a homogeneização da sociedade, da totalidade e do apagamento de elementos primordiais de um acontecimento. Embora esse processo histórico não seja explícito no filme, parece estar sempre aí para apontar as similitudes entre essas épocas.

Depois do som da marcha desse primeiro momento, da atmosfera de gravidade e tensão, temos um salto temporal, os sons metálicos agora compartilham a trilha sonora com o som urbano do bairro, uma menina andando de patins pelo pátio da zona comum do prédio. O som ambiente é de crianças brincando e correndo no playground, as empregadas que cuidam das crianças estão conversando, sons de construção, de carro, um caos sonoro que tenta representar o som homogeneizado

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

das zonas urbanas, que se encontra em plena expansão. Como foi dito anteriormente, Kleber Mendonça Filho realizou o filme no bairro onde ele reside - Setúbal, zona sul de Recife - e o som foi construído através das vivências por ele obtidas ao longo de sua vida e sua percepção sobre a paisagem sonora do seu bairro, criando uma representação sonora que o identifica com esse lugar, e que o afeta diretamente. O final do começo é abrupto, acaba com o choque entre dois carros, momento em que os ruídos são apagados, ficando por um breve momento o silêncio, como um tipo de previsão sobre o que acontecerá no filme, o silêncio depois do caos que vai em aumento progressivo em um centro urbano cada vez mais vulnerável à especulação imobiliária e ao bagunçado ordenamento territorial.

Desde o começo, o filme apresenta dois momentos históricos bem marcados pelas suas diferenças. Em um primeiro momento vemos as fotos que acentuam a diferença entre os donos das terras, coronéis e chefes e os trabalhadores rurais, mudando essa configuração na passagem para o segundo momento, um presente, contemporâneo e urbano, cheio de ruídos e caos. No entanto, embora haja uma acentuação nessas diferenças dos momentos, o filme parece encontrar algumas relações de continuidade e semelhança entre os dois momentos, enunciando justamente o que ainda há de antigo dentro das sociedades urbanas atuais.

Para isso, o uso do som é de extrema importância. A trilha sonora do filme parece estar criada para passar uma sensação de estranheza, como se alguma coisa muito ruim fosse acontecer em algum momento. A história apresenta o cotidiano dos personagens que passam por diversas situações, mas o som parece estar anunciando sempre um perigo que parece nunca chegar, até que chega de forma inesperada.

O Som ao Redor tenta mostrar as diferentes relações sociais que o indivíduo deve seguir para sobreviver nas relações do dia a dia. Cada um de seus personagens apresenta um universo diferente e um modo de se relacionar específico, tentando demonstrar a complexidade e heterogeneidade encontradas em um bairro que representaria a classe média brasileira, mas ao mesmo tempo, a proximidade e similitude que cada um deles tem como um grupo. O filme aparece dividido em três partes. A primeira parte se intitula Cães de Guarda. Desde a exibição do título dessa parte podemos escutar os latidos de um cachorro, problema da personagem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

chamada Bia, dona de casa e mãe de dois filhos que não consegue dormir pelo barulho criado pelo cão e tenta de várias formas acabar com os latidos do cachorro até o ponto de lhe jogar carne com comprimidos para adormecê-lo. Bia representa uma personagem estressada com tudo, não só o animal, mas sua relação com as diferentes pessoas, que sempre estão realizando algum tipo de serviço para ela, a faxineira, o vendedor de maconha, o do correio, etc. O encerro parece ser uma das causas dessa situação, já que a sua casa possui grades por todos lados, se assemelhando mais a uma prisão do que a um lar, situação que acontece com quase todas as casas do bairro devido à sensação de perigo que vivem os moradores do bairro constantemente por estar perto de um bairro pobre e, talvez, violento para eles.

Voltando à cena de Bia tentando adormecer o cachorro com os comprimidos dentro da carne, o que marca a sequência é o som que está fora do campo, podemos percebê-lo, mas não situar sua fonte visualmente. Os latidos do cão representam aquele som que nós como espectadores percebemos, mas não vemos, tentando localizá-lo no espaço junto com a personagem Bia, e ao mesmo tempo escutamos o mesmo que ela está escutando. Partindo da ideia dos dois tipos de sentido que o componente sonoro estabelece segundo Michel Chion, precisamente os latidos representariam os dois tipos, sendo um deles o espacial - tentar localizar a fonte sonora -, e o subjetivo - escutar o mesmo que o personagem está escutando.

Além disso, é importante ter em conta os dois tipos de fora de campo que o Michel Chion define. O primeiro é o fora de campo ativo como o som ou conjunto de sons que incitam o espectador a procurar a fonte, levando o espectador a prestar maior atenção a isso e ao que isso possa significar à trama. Por outro lado, temos o fora de campo passivo que, ao contrário do anterior, não cria uma curiosidade no espectador, muitas vezes identificado com sons fundamentais do lugar que representem a ambiência do campo.

Estes conceitos do Michel Chion são de grande importância aqui nessa análise já que muito do som que escutamos no filme encontra-se fora do enquadramento e muitas vezes tenta anunciar alguma coisa a acontecer. Como exemplo disso, voltamos à Bia e ao cachorro: no dia seguinte ela se preocupa ao não escutar os latidos do cachorro, e busca verificar se ele está vivo e não morreu

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

por causa dos comprimidos que ela lhe deu. Começa a vigiar o cachorro com os binóculos de seu filho e encontra-o dormindo. Para o espectador não é tão claro se o cão do vizinho está dormindo ou está morto nesse momento devido ao silêncio totalmente contrastante à cena na qual ele latia sem parar à noite; só depois percebemos que ele está vivo porque começa a latir de novo. Por certo, os latidos do cachorro estão presentes em várias partes do filme, localizando os personagens dentro do mesmo bairro.

A personagem de Bia é a personagem mais representativa de um cotidiano doméstico apresentado aqui, rodeada sempre de objetos e em algumas situações que mostram esse dia a dia dentro do lar. O som está sempre presente no seu apartamento, os objetos usados no seu cotidiano, o aspirador de pó, o equipamento de som - que toca uma das pouquíssimas músicas que fazem parte da trilha musical do filme - ou a máquina de lavar roupas - com a qual tem uma cena de masturbação em meio ao som rítmico da própria máquina. O som, neste caso, de todos esses aparelhos vai entregar uma parte da caracterização daquele personagem, já que a sua interação com todos esses sons acaba por condicionar as atitudes tomadas por ela ao longo da trama.

Outro dos personagens centrais do filme é Francisco, antigo dono de um engenho e possuidor de várias das casas que há no seu bairro. Tudo o que acontece ali deve ser consultado primeiro com o senhor Francisco: é o caso da chegada dos seguranças privados que são contratados pelos moradores - antes de eles começarem com o seu trabalho de vigilância no quarteirão são avisados por um dos habitantes, familiar do senhor Francisco, para falar primeiro com ele. Embora o senhor se encontre na zona urbana e não no engenho, o bairro continua se configurando como se ele estivesse na zona rural. De todas as relações apresentadas no filme, a do senhor Francisco com os seguranças é a que mais remete às primeiras fotos de um passado antigo de coronéis e trabalhadores rurais, situação que no final é ainda mais esclarecida.

A configuração sonora da casa de Francisco denota também a hierarquia que possui o personagem, enquanto as zonas nas que ele habita dentro da casa são mais silenciosas e tranquilas, a área de serviço está poluída de diversos sons que chegam

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

a incomodar o espectador, desde sons pertencentes às máquinas utilizadas pela empregada, até sons externos ligados aos vizinhos, elevador, etc.

Há outro momento na história em que o senhor Francisco acorda no meio da noite e sai para dar um passeio noturno na rua deserta. A dupla de seguranças, que nesse momento já tinha conhecido o senhor Francisco, vai atrás dele até que descobrem quem é e dão meia volta para se afastar desse mesmo caminho. Existe uma tensão na situação devido à escuridão e solidão da noite além do silêncio, o perigo parece se acercar, mas logo descobrimos que o personagem está indo em direção à praia. O som do mar aparece desde antes de aparecer a praia, crescendo em intensidade até que o vemos; o uso dos ruídos para criar tensões dramáticas está sempre presente aqui. Francisco acaba entrando no mar enquanto a câmera revela o perigo que nele se encontra, com o aviso de perigo na praia, situação que ainda fortalece mais o status e dureza de tal personagem. Ao final da cena, o senhor Francisco volta para a casa depois do banho, e o som do mar vai se desvanecendo aos poucos até já não ser tão perceptível.

Por outro lado, está João, neto do senhor Francisco, uma pessoa entre os 20 e 30 anos que tem um tratamento diferente com seus subalternos. Neste caso, existe uma relação de amizade entre ele e sua empregada, que por sua vez leva seus filhos ao apartamento de João sem que ele se importe com isso, existindo assim um ruído mais homogêneo na totalidade da casa, devido à invasão dos filhos da empregada a vários pontos da casa. João parece, no início, ser o protagonista do filme, mas na segunda metade do filme o personagem vai desaparecendo para dar espaço à parte final e à surpresa que nos dá a história. Ao meu ver, João aparece só para representar mais um tipo de personalidade dentro do universo apresentado por Kleber Mendonça Filho dentro do não tão peculiar bairro do sul de Recife.

Vale a pena destacar que apesar de os sons do ambiente mudarem, dependendo do lugar no qual se está tentando recriar uma percepção subjetiva do lugar para o espectador, existem vários sons que se convertem em espécies de marcas e signos ao longo do filme, ademais do som industrial, carros, serras elétricas ou pessoas na rua, o som do cachorro latindo aparece muitas vezes na história, fora do quadro, nos localizando espacialmente no lugar da história. Mas além disso, é a mostra de uma das consequências da urbanização de um lugar, as

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

casas estão tão próximas, uma à outra, que acabam compartilhando muitos dos sons que ocorrem aí, compressão que aparece representada, também, pelas grades que se tornam elementos presentes em todo o filme.

Na segunda parte - Guardas Noturnos -, passamos ao silêncio e ao som de um líquido sendo servido, enquanto o título aparece, até que o som se encontra em sintonia com as imagens da família de Bia reunida na mesa de jantar. O uso do silêncio torna-se importante para o uso do suspense no filme, sendo o contraste entre o silêncio e o ruído frequentemente utilizado por Kleber Mendonça Filho neste filme.

Com a chegada de Clodoaldo à história, o silêncio torna-se mais presente. De noite o ruído diminui, mas além disso, existem diversas situações nas quais esse elemento é utilizado para criar uma maior tensão entre relações interpessoais, tal é o caso de Fernando e Clodoaldo: sempre que eles dois tem uma conversa o ambiente sonoro muda para gerar uma certa separação entre esses personagens.

Existem duas cenas dentro do filme que chamaram muito a atenção e que contrastam com o aspecto realista da história, as duas situações passam do ruído ao silêncio de forma distintas. Na primeira das cenas João e Sofia viajam para o interior de Pernambuco para visitar a zona onde o senhor Francisco possui terras. Eles dois visitam o sítio e as ruínas do que era aquele velho engenho. Em um dos momentos visitando as ruínas, eles entram ao que foi no passado o cinema do lugar, enquanto se escuta a trilha sonora de um filme de horror com gritos de modo característicos desses filmes - de novo, a enunciação de algo fatídico. Depois do passeio, o casal, junto com Francisco se banham em uma cachoeira, os três embaixo da água que cai sobre eles e frente à câmera estão divertindo-se em meio ao barulho do mesmo lugar. Até que em um plano só de João, a cor da água torna-se vermelha, como se fosse um banho de sangue, plano irreal dentro da história do filme, mas metafórico e que entrega pistas da história da família de João e do senhor Francisco. O vermelho da água que cai sobre João estaria representando o sangue derramado para que a família desse personagem, desde seus antepassados, tenha todas as terras e o patrimônio que ali possuem. O trabalho escravo e assalariado que permitiram a ascensão social e financeira do senhor Francisco e, consequentemente, de João. O momento em que a água muda de cor é bem curto, mas bastante impactante. Escuta-

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

se somente o som da cachoeira seguida de uma batida de um tambor – som recorrente no filme e de caráter extradiegético – fortalecendo ainda mais o impacto da cena.

A segunda situação é o sonho da filha de Bia, uma quantidade enorme de pessoas que entram a invadir a sua casa pulando as grades, todos meninos negros ou pardos de bermuda e roupa velha estão entrando um a um à casa dela até se tornarem um grupo enorme. O silêncio está em contraste com o ruído criado pelo ritmo dos indivíduos que pulam o muro e caem dentro da casa de Bia. Apesar das grades que protegem a casa, a filha não se sente segura, sintoma do medo geral que ocorre no bairro pela possível e potencial violência que poderia ocorrer no lugar - vale a pena assinalar que dentro do sonho não existem grades nem nas janelas dos quartos deles, enquanto no seu mundo real tudo está repleto de grades. Neste caso, o ruído vai se intensificando até a menina acordar do pesadelo e ver que tudo está bem, voltando ao silêncio, ou melhor, ao som ao redor, o ambiente noturno do bairro. O medo do contato com classes menos privilegiadas já é presente em uma criança que cresceria com os mesmos valores e temores de seus pais, repetindo e conservando as diferenças sociais que mantêm o seu próprio privilégio.

Já na cena final entre Clodoaldo, o irmão e Francisco, a situação se intensifica pelo silêncio existente no elevador quando os dois irmãos estão se dirigindo ao seu encontro. O silêncio continua presente no apartamento, existindo só o diálogo. Francisco pede para eles um serviço pessoal de proteção porque ele acha que sua vida corre perigo porque seu capataz no engenho foi assassinado. Clodoaldo questiona ele sobre o seu medo e a razão pela qual ele acha que pode ser morto, ao que Francisco responde com agressividade nas suas palavras argumentando que eles não precisam saber de nada, até o momento em que Clodoaldo e seu irmão revelam sua identidade para Francisco, uma vingança pessoal por causa da morte de seu pai. Clodoaldo diz: “por causa de uma cerca…”, acabando na reação dos dois se movimentando em direção a Francisco, mudando para o último plano do filme no qual Bia joga uma caixa de bombinhas perto do cachorro, momento em que o filme acaba com o barulho da explosão amplificada que se mistura entre o som da caixa de bombinhas ou de tiro de uma arma de fogo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Tanto o trabalho sonoro quanto o imagético realizados por Kleber Mendonça Filho neste filme tentam apresentar diferentes situações e personagens que representam uma amostra da população pertencente à classe média de Recife e do Brasil urbano. Focado no som, o diretor conseguiu, por meio dos diversos elementos da trilha sonora, não só definir a identidade de seus personagens, mas definir o lugar onde eles estão a partir de uma paisagem sonora recriada por ele a partir de sua memória afetiva devido a que o filme foi feito no mesmo bairro onde ele reside. A união dos planos com o excelente trabalho sonoro criado aqui consegue mostrar a distância que embora mínima separa consideravelmente diversas classes sociais que habitam quase que o mesmo lugar.

De todos os filmes analisados aqui, *O som ao Redor seria* a produção mais distante das outras, devido ao espaço geográfico de sua diegese. Enquanto os outros trabalhos cinematográficos acontecem em zonas rurais, utilizando esse ambiente natural como um espaço de expressão sonora, Kleber Mendonça realiza o Som ao Redor em um bairro urbano que representaria o sul da cidade de Recife, onde as questões da trama passam por motivos diferentes à dos espaços rurais das outras produções analisadas nesta tese. No entanto, existe um ponto em comum entre todos esses filmes e é o uso do ambiente e da paisagem sonora como recurso primordial para o desenvolvimento das histórias das tramas. *O Som ao Redor trabalha* precisamente com as sonoridades do bairro para comunicar ao espectador as diferentes configurações dessa sociedade. O filme é cheio de sons e com poucos espaços de silêncio, reproduzindo o grande universo de ruídos que representariam a sonoridade de um bairro residencial de uma classe social com certo privilégio dentro das cidades urbanas brasileiras. A amplificação desses ruídos que sempre ouvimos, mas que já não percebemos, ou já não nos afetam, remete ao trabalho realizado por John Cage na sua peça 0’0’’, em que os ruídos do cotidiano são tão repetitivos e corriqueiros que os percebemos como silêncios. No entanto, ainda que esses ruídos não se tornem tão perceptíveis dentro do cotidiano, podem nos afetar de forma inconsciente, influindo nos medos, interações e estados de ânimo das pessoas, como é mostrado no filme, que se sustenta em um estado constante de tensão devido a esses potenciais perigos vividos no imaginário coletivo dos personagens moradores do bairro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

3.4. La Sirga (2012) – William Vega Donneys

La Sirga é o nome de uma hospedaria que se encontra localizada à beira da lagoa da Cocha, localizada no alto da cordilheira dos Andes no Estado de Nariño – sudoeste da Colômbia. Alicia, uma jovem vítima do conflito armado que escapou de sua terra para salvar sua vida após a morte de seus pais, tenta refazer sua vida no novo lugar e chega ao albergue para ajudar seu tio Oscar a reconstruir o hostel que se encontra em um péssimo estado para a recepção de turistas. À véspera da época de visitas turísticas, La Sirga deve estar pronta para os viajantes que passem pela lagoa e Alicia e seu tio trabalham para arrumar a hospedaria antes do começo dessa temporada. Infelizmente, a anunciação da chegada de grupos armados à margem da lei altera gradativamente a dinâmica do lugar e parece que ninguém chega no albergue para visitar o lugar. O que parecia ser um recomeço para Alicia, uma forma de retomar sua vida depois do deslocamento forçado ocorrido em seu lugar de origem, acabou se tornando somente um ponto de descanso, para depois continuar com o seu êxodo a algum lugar desconhecido.

Os dois primeiros planos do filme são realmente estranhos. Planos cinza repletos de um céu muito nublado. O primeiro plano é ainda indecifrável nesta análise. É a imagem de um espantalho entre a neblina, ou a de um homem empalado? As duas opções seriam válidas para o tema que se desenvolve no filme, relacionado ao conflito armado colombiano. Vinte segundos depois, o segundo plano apresenta uma espécie de pequeno morro de mato avançando contra a corrente da lagoa. Esse objeto aparece mais adiante no filme. Esses primeiros planos proporcionam informações sobre a atmosfera do lugar onde se desenvolve a trama do filme. Um espaço frio e lúgubre devido ao tom sombrio da imagem, coberta por uma bruma pesada que limita a contemplação do horizonte da paisagem. O que pode ser observado na abertura do filme são só os objetos que estão no primeiro plano, e como pano de fundo, a neblina que cobre o resto do panorama. Os sons do vento forte, da água e da fricção do ar nas plantas e na lagoa combinam com a tonalidade escura das imagens, incrementando as características opacas do ambiente e a importância da água em um espaço que se manifesta totalmente úmido e pantanoso. O tempo entre esses dois primeiros planos dura quase um minuto até aparecer o título do filme em tela preta, e as informações sobre o lugar e a atmosfera do filme são visíveis na imagem, mas notoriamente perceptíveis pela paisagem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

sonora do lugar, que entrega uma sonoridade quase que háptica relacionada ao contato do vento com a água e, por sua vez, o toque desse ar úmido com as plantas do espaço. Levando em conta o mencionado no capítulo anterior por Ángel Rodriguez (2006), é através do som que conseguimos compreender as dimensões volumétricas do espaço apresentado na tela. Visualmente pode-se determinar que a paisagem é aberta, externa e consideravelmente grande, mas é sonoramente, através dos ruídos dessa paisagem sonora e de seu silêncio intrínseco, que é possível entender a profundidade do lugar apresentado.

No making off do filme aparece Cézar Salazar, sonidista encarregado do som direto dessa produção, se referindo ao silêncio que encontraram na lagoa da Cocha. Segundo Cézar, o lugar era tão silencioso que a maioria das gravações sonoras entraram no filme para compor sua trilha sonora. É uma situação impressionante se se leva em consideração que muitos dos áudios gravados em som direto não são aprovados na etapa de pós-produção, devido aos ruídos externos de alguns lugares, ou a certas características do áudio gravado que não possuem os parâmetros desejados pelo diretor. É bastante difícil encontrar qualidades sonoras totalmente ideais para a gravação de sons e diálogos limpos de ruído quando se filma em locações externas. Houve outra característica que Cézar Salazar mencionou no seu depoimento, e foi a preocupação para reproduzir a paisagem sonora de um lugar tão silencioso como aquele. Depois do tempo necessário de escuta e de percepção dentro do lugar, o sonidista explica que começou a entender a sonoridade desse espaço, que não foi fácil, mas que progressivamente conseguiu compreender a configuração espacial dessa paisagem sonora. “Reproduzir o silêncio precisa de muito trabalho”, disse Cézar ao se referir à criação do som do filme, o que atribui ainda mais valor ao trabalho realizado por esses profissionais, devido à construção sonora que se percebe no filme. Da mesma forma que as outras produções analisadas aqui, as paisagens sonoras estão compostas de um universo sonoro enorme, mas é a partir da notoriedade desses ambientes que se percebem os diferentes silêncios de suas tramas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Figura 7: Plano inicial – *La Sirga*

Figura 8: Plano inicial – *La Sirga*

Da mesma maneira que em *Los Colores de la Montaña*, a temática de *La Sirga*gira gira em torno do deslocamento forçado e da violência do conflito armado colombiano. Enquanto o filme de Carlos César Arbeláez expõe aspectos da guerra que se vivem nas zonas rurais da Colômbia, resultando no consequente deslocamento massivo de camponeses, como acontece no final dessa historia, *La Sirga,*de William Vega, se centra no que acontece com uma vítima depois de ter

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

partido de sua terra e na tentativa de um recomeço para tentar atingir uma espécie de normalidade na sua vida em meio a um perigo que parece estar sempre presente, mas fora do quadro. Alicia é sonâmbula e órfã, após a morte de seus pais, devido ao incêndio originado na sua casa por grupos subversivos. A construção sonora do filme parece estar sempre advertindo a chegada de uma desgraça. O vento e a água estão presentes em todo o filme, como sons fundamentais da paisagem sonora desse lugar. A chuva parece avisar o advento de uma tormenta que nunca chega, mas que ameaça a aproximação de um futuro funesto. O conflito armado parece alcançar progressivamente a lagoa da Cocha. Em um momento é possível ver vários fuzis encostados em um bote, a prova visual da chegada do conflito armado aos arredores da lagoa.

Os planos abertos utilizados no filme revelam a preocupação do diretor por mostrar as diferentes paisagens do lugar. O ritmo lento do filme é aproveitado pela duração dos planos que convidam à contemplação do espaço projetado na tela. No campo do sonoro, a imensidão da *Cocha* não só é percebida através das marcas sonoras do lugar, mas também pelo uso contínuo dos recursos de áudio para gerar a impressão de um espaço silencioso. Um dos fatores mais importantes para esse processo é que o silêncio não pode ser entendido como o estado de ausência absoluta de sons, como foi discutido no segundo capítulo desta pesquisa. A intenção do realizador William Vega, junto com o sonidista Cézar Salazar, era a de gerar um aparente silêncio, a partir da constante presença dos ruídos do ambiente, ao ponto de tornar esses sons imperceptíveis. A impressão de silêncio, a partir da sensação da presença de um vazio, incrementaria o efeito de imensidade, necessário para complementar os planos abertos da paisagem. Enquanto isso, no campo visual, a grandeza da *Cocha* é apresentada através da vastidão observada nas imagens apresentadas no filme. Sobre esses planos gerais utilizados nas sequências externas, Eylin Rojas Hernández explica a seguinte:

> A imponência da Cocha faz necessário que nos exteriores se disponha de planos gerais e panorâmicos, os personagens se vêem minúsculos em comparação à paisagem e est se consegue divisar devido à profundidade de campo. Em tomadas longas que fluem lentamente, se adverte ao personagem ir de um lado ao outro sem pressa. Remando pacientemente chegam Alicia e Gabriel alias “Mirinchis”, ao povoado de Santa Lucia, sobem ao mirante mais alto do lugar e contemplam a lagoa. “É como estar olhando Deus” – diz “Mirinchis” – um comentário narrativo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

aberto, que, somado à duração dos planos, orienta ao espectador sobre a potência do espaço observado (Hernandez, 2015, 14)

Figura 9: Plano Alicia e "Mirinchis" no mirante contemplando a lagoa

O filme está sempre em um constante estado de expectativa, uma espera que parece nunca encontrar sua resolução. As ações dos personagens são banais e os pequenos enredos formados no decorrer da trama se tornam só insinuações. Alguns exemplos disso são as cenas em que o tio e seu filho espiam Alicia enquanto ela se despia, antes de deitar na cama. Cria-se uma tensão, devido à espera de algum acontecimento sexual entre os personagens, promessa que vai se desvanecendo no decorrer do filme. Nada acontece, nada se cumpre, nada se conclui. A sensação que passa é um estado constante de suspensão que coloca Alicia em um lugar que parece irreal, e devido ao silêncio do lugar e de seus personagens, com poucos diálogos e ações mínimas, o tempo parece diferente do normal. Dessa forma, La Sirga se torna somente uma estação de descanso para a protagonista que retorna à realidade a partir da chegada de grupos armados na zona e de sua saída para outro lugar indefinido. O estado de suspensão criado no filme, a partir do silêncio e os sons da paisagem sonora do lugar, que expande a sensação de vazio, de um lugar irreal, junto com as cores utilizadas na imagem e a vastidão do espaço exibido, geram uma expectativa sobre qualquer ato ou situação apresentada em cena pelos personagens, muitas vezes representado a partir das ações do cotidiano.

O som é essencial para criar aqueles ritmos da cotidianidade dos personagens, dentro do isolamento em que eles se encontram. Como foi

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

mencionado anteriormente, a água é constante e rodeia tanto o espaço sonoro quanto o espaço visual das imagens. O espaço é um pantanal e o som dessa paisagem é húmido. Apesar da presença constante dos ruídos da *Cocha*, a paisagem sonora não afeta a inteligibilidade dos sons causados pelos objetos. A característica *Hi-fi do* lugar permite ouvir os ruídos de outros elementos em cena que também ganham destaque em cenas internas, tais como o fogo das velas para iluminar a casa, a lenha utilizada para a cozinha, ou o ranger das madeiras da casa e do teto. Os diferentes planos sonoros criados no filme, tanto os interiores quantos os exteriores, estão sempre combinados de tal forma que os sons sejam permeados constantemente pelos ruídos de uma natureza permanentemente presente, mas muitas vezes imperceptível de maneira consciente.

Existe outra característica relacionada aos personagens, a sua solidão. Em um lugar com carências tecnológicas atuais onde não há eletricidade nem contato com o resto do país, isolados pela própria lagoa que os rodeia. Os personagens são silenciosos, dando maior importância às outras pistas que compõem a trilha sonora, ruídos e ambientes principalmente. Os diálogos são poucos e curtos, só com a informação necessária para o espectador entender a trama, suas ações são mais comuns do que suas vozes. Sobre isso, o sonidista do filme, César Salazar explica o seguinte:

> Os filmes que são demasiado dialogados fazem também com que haja uma escravidão a isso. Contudo, quando temos menos diálogos, quando vamos a narrar não somente com o que dizem os personagens, mas com as atmosferas e os ambientes, tanto na fotografia quanto no som, podemos nos perguntar como esses espaços interagem com os personagens. (Salazar, 2019, 138)

Na cena final do filme, Alicia decide continuar com seu caminho e se despedir de *La Sirga* e *La Cocha.* O plano final é um movimento panorâmico da câmera, mostrando pela última vez a lagoa, até que em certo momento a câmera se detém e é possível ver Alicia à esquerda do plano caminhando no mesmo sentido até que sai do enquadramento. São quase três minutos em que não há nenhum diálogo. O som do ambiente se torna cada vez mais silencioso, inclusive até o momento de sua partida. O trabalho sonoro do filme é impecável, devido à sutileza com que se formaram os diferentes efeitos sonoros necessários para o filme. As informações sonoras são constantes e o silêncio, ou pelo menos a sensação de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

silêncio, se faz presente em todos os momentos da história, alimentando continuamente a atmosfera imutável do filme.

Figura 10: Plano Final Alicia continua seu caminho – *La Sirga*

À diferença de *Los colores de la montaña* e *O som ao Redor*, La Sirga dedica em um maior grau a entrega de informação através dos sons do ambiente, devido, em parte, aos poucos diálogos do filme. Os efeitos sonoros e o ambiente do espaço compõem a atmosfera e anunciam as sensações necessárias para recepção adequada do filme. Como tem sido repetido anteriormente, nenhum desses filmes é silencioso, ao contrário, existe um universo sonoro criado cuidadosamente por seus realizadores. Mas se tivesse que avaliar algum dos filmes dentro de um grau de silêncio, acredito que La Sirga representaria o filme mais silencioso dos analisados aqui. Começando pela música, só existem dois momentos em toda a história compostos por algum tipo de composição musical. A primeira acontece dentro da casa do tio Oscar quando se reúne com seus amigos para tocar canções enquanto bebem álcool, um momento recreativo entre moradores do lugar. O segundo momento é nos créditos finais. A música não faz parte desta produção que se apoia em outros elementos para criar sua trilha sonora. Os diálogos, como foi mencionado anteriormente, são poucos e curtos. Graças às pequenas conversas entre os personagens da história, é possível entender a trama do filme e compreender os diferentes afetos entre eles. Mas é no som do ambiente e nos ruídos onde se apoia a maioria da força expressiva do filme, que utiliza o silêncio para transportar o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

espectador ao estado de suspensão mencionado anteriormente, e isso produz uma sensação de expectativa e tensão, esperando a explicitação do que se percebe fora do enquadramento, mas que nunca aparece, enquanto o público se entrega também à contemplação de seus espaços. O silêncio deste filme ocasiona a escuta ativa necessária para a devida entrega fenomenológica do espectador.

3.5. A Febre– Maya Da Rin

Justino, um homem da comunidade Desana do Amazonas e de língua tukana, há duas décadas se mudou para Manaus e trabalha como segurança no porto da cidade na zona dos containers. A cotidianidade de Justino é acompanhada pelo espectador em reiteradas ocasiões, no seu recorrido desde o trabalho até sua casa, localizada no bairro Santa Etelvina, nas periferias da cidade. A rotina de Justino é perturbada por dois acontecimentos. O primeiro, a mudança próxima da sua filha – com quem ele mora - para Brasília, onde foi aceita para estudar medicina. O segundo, Justino padece de uma febre intermitente de origem desconhecida. Em meio a esses episódios, o irmão do Justino chega de visita a Manaus com o fim de convidá-lo de volta à comunidade indígena a que eles pertencem.

Em várias das diferentes cenas em que Justino volta de casa depois de sua jornada laboral, é possível escutar ruídos de passos, como se fosse um animal, ou um ser vivo dentro da floresta, que se encontra do lado da estrada onde desce Justino ao chegar a seu bairro. O ser vivo que Justino escuta, parece ser a própria floresta que se mexe somente para ele. Apesar da estranheza causada pelos ruídos, Justino prefere atravessar a rua e continuar seu caminho à casa. Essa interação do protagonista com a natureza e com o misterioso animal, que se ouve mas nunca se vê, está presente em todo o filme, que acontece entre dois mundos. O primeiro é o mundo da Amazônia ancestral que é percebido através de Justino e sua família, e o outro mundo é o casco urbano da cidade cheio dos sons industriais e artificiais que contrastam com a natureza da qual o protagonista sempre lembra e pensa.

Maya Da Rin consegue construir de forma bastante sutil o universo sonoro de Justino, entregando pistas sobre a natureza do protagonista, um homem silencioso que habita dois mundos o tempo inteiro, como foi mencionado no parágrafo anterior. A floresta está sempre acompanhando Justino, se não aparece

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

fisicamente, mentalmente o protagonista a evoca. A primeira cena do filme é um plano frontal do rosto do Justino, a câmera se afasta lentamente até que o plano se torna americano. Justino parece estar dormindo em pé, até que é chamado pelo rádio comunicador e sai do quadro. O primeiro que ouvimos nessa cena é o som de uma floresta à noite, até que gradualmente, à medida que a câmera realiza seu movimento, os sons do porto se tornam mais presentes, trazendo ao Justino ao plano do real.

Figura 11: Plano 01 – Justino no Porto ouvindo sons de floresta – *A Febre*

Além de pensar o filme através da paisagem sonora dos espaços fílmicos expostos nesta história, vale a pena pensar em outro conceito utilizado no capítulo anterior e desenvolvido através dos estudos do Giuliano Obici em seu texto *Condição de escuta (2008)*. O Território Sonoro como forma de afetação ativa do ouvinte com o meio sonoro no qual ele se encontra é um conceito importante ao pensar na construção sonora do filme realizada a partir do ponto de vista de Justino. Precisamente, nessa primeira sequência é possível ouvir a natureza com a que o protagonista sempre se remete em seus sonhos e pensamentos. Uma percepção do passado de Justino em sua comunidade longe do barulho das zonas industriais. Mas da mesma forma que ele consegue entrar nas sonoridades de sua memória, os muros de seu território sonoro acabam sendo derrubados pelos sons da maquinaria do porto em que ele trabalha. O som do filme está construído pelas sonoridades nas quais Justino vive e viveu no passado de sua vida, revelando a saudade de seu anterior universo e o mascaramento e silenciamento desses sons familiares pelas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

novas sonoridades da cidade, mas que se resistem a ser totalmente apagadas pelo próprio Justino e sua família.

A floresta é anunciada muitas vezes aqui só de forma sonora, revelando uma conexão profunda de Justino com a natureza. No bairro periférico onde ele mora, a paisagem sonora do lugar tem um contato maior com elementos naturais, a casa do Justino parece estar em uma zona mais rural, é um lugar que se divide entre a cidade e a floresta, uma espécie de espaço híbrido que dialoga diretamente com a pessoalidade dual do protagonista. Um outro exemplo da natureza dupla do protagonista e da história é o uso da língua tukana e do português no filme, e o que isso implica nas dinâmicas sociais do protagonista. A maioria dos diálogos do protagonista se dão na língua indígena, pertencente a sua comunidade. Existe uma ligação familiar entre o protagonista e as pessoas com quem ele conversa: a filha, o irmão, o seu neto, e outras pessoas do seu círculo familiar. O verdadeiro silêncio de Justino acontece quando ele deve conversar em português com as pessoas da cidade que não compreendem sua origem e que representam o olhar antropocentrista e capitalista dentro desse universo: os médicos que revisam o estado febril do protagonista, a senhora do RH no trabalho, que chama a atenção de Justino por ter dormido em plena área de trabalho, e o novo colega de trabalho, que cobre o turno seguinte ao de Justino, e que em certa parte do filme lhe confessa seu ódio aos indígenas. O silêncio do protagonista é uma escolha, que revela um incômodo e uma certa aversão a personagens que questionam de alguma forma o seu modo de agir, ou, no caso do colega de trabalho, a própria existência indígena. A ausência de sua voz em português demonstra também a nostalgia de Justino em relação a sua terra e a necessidade de um retorno à sua comunidade.

Por outro lado, o protagonista deixa o seu silêncio ao encontrar seus familiares, mostrando a sua verdadeira voz, em língua tukana. Quando Justino narra a história a seu neto, o tom pausado e leve da voz de Justino nos transporta ao lugar que ele descreve no seu conto. O menino come a comida que Justino dá enquanto ouve com atenção a história que conta seu avô. A cena dura quase três minutos e a voz de Justino está presente o tempo todo enquanto os ruídos da natureza funcionam como pano de fundo. Gradualmente, os sons da floresta vão ganhando destaque à medida que a narração de Justino chega a seu fim. Finalmente, o único que se ouve é a selva, mascarando todos os outros ruídos pertencentes à casa do Justino, até que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

aparece um plano aéreo da floresta. Os sons naturais sempre estão aí, inclusive nos espaços urbanos. Em vários momentos, acontece sempre que o Justino está no seu trabalho. O som da floresta se mistura com os ruídos da maquinaria pesada do porto, um movimento que denota uma certa abstração do real do protagonista. Uma forma de se manter fisicamente presente em meio a um universo sonoro repleto de ruídos artificiais. As paisagens sonoras dos espaços estão sempre aí, mas ao mesmo tempo percebemos o próprio território sonoro criado por Justino.

A saudade de Justino pela sua terra se torna mais notória com a chegada de seu irmão à cidade. Ao falar sobre a febre do protagonista, seu irmão lhe oferece o retorno à comunidade, onde ele acha que Justino poderia se curar. Justino gosta da ideia, mas devido ao seu trabalho ele rejeita a ideia, explicando que no esquema em que ele vive, o homem deve trabalhar para poder comer e sobreviver. Um tipo de queixa de Justino sobre o sistema capitalista das cidades e civilizações colonizadas. Em outro momento dentro de casa, em meio da conversa familiar é possível ouvir a notícia no televisor que anuncia sobre a possível invasão de um animal preto ainda sem identificar, na zona florestal do bairro, notícia que se revelará importante próximo ao final do filme. Ao acabar a notícia, Vanessa diminui o volume do televisor, voltando à conversa entre eles sobre a alma do animal na língua tukana. Delfina Magnoni fala sobre o cuidado que a diretora teve com as vozes indígenas e seu idioma, nas conversações ocorridas entre eles:

> Maya Da Rin se detém no som das vozes, através das conversações na língua tukana que nos desvelam o tempo desses corpos que habitam a cidade, mas não levam seu ritmo. Aposta no som e, neste caso, no poder narrativo que tem a voz, através de seu pulso, sua cadência, seu timbre, de todos os gestos guturais que as vozes dessa família emitem e pelas quais nos transportamos ao interior de seus mundos, flexíveis, fronteiriços e firmes à sua vez. Como disse a diretora mexicana Tatiana Huezo, na voz não só está o reconto dos fatos, mas também está contida, sobretudo, a emoção dos personagens. O som e o tempo que a diretora da à imagem quando se estabelece uma conversa em tukano, permite escutar além do tom e das vozes, o tempo da conversa, os silêncios entre cada uma das palavras, que nos falam da forma da escuta, as palavras têm um ritmo, mas também as respostas o têm. Acredito como espectadora, que isso propõe uma maneira especial de dispor os ouvidos[86].

[86] Trecho extraído do texto: A febre de Maya Da-Rin y la posibilidad de escuchar más alá de la frontera de Delfina Magnoni para a revista argentina Cinetosis. Tradução própria. Texto original:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

A importância das conversas de Justino em língua tukana deixa mais explícita a materialidade sonora das vozes. Talvez, por se tratar de uma língua diferente do português, ou a outra língua com a qual existe uma familiaridade, a atenção que gera as falas vai além do significado de suas palavras. As formas como eles pronunciam as palavras, a cadência com a qual falam, o ritmo nas conversas, o tom de suas vozes, adquire uma grande importância para pensar nas sonoridades dos personagens e na conexão disso com os sons que os rodeiam. Uma familiaridade que se manifesta através dos diálogos e do parentesco entre esses personagens. O silêncio marca o ritmo dessas falas e realça a materialidade desses sons, que transitam em meio aos sons da sua paisagem sonora, já que Justino, apesar de viver em Manaus, mora na zona periférica da cidade e aí consegue ter uma relação direta com os sons da natureza que rodeia sua casa.

Em uma das últimas cenas, Justino é avisado por meio do rádio comunicador sobre a possível invasão de algum ser suspeito em uma das zonas do porto. Ele vai na procura e encontra um buraco na cerca que separa o porto do lado exterior, que parece ser uma floresta. Justino vai atrás do animal, à caça do que ele possa se encontrar. Ao encontrar o animal, Justino dispara e o mata, o tiro silencia tudo ao redor. Na seguinte cena, ele se despede da filha, que parte para Brasília à escola de medicina; após a despedida, Justino aparece em casa comendo sua comida no prato em pé, na porta da casa, enquanto observa a paisagem fora do quadro. E finalmente, entre os sons da água e da floresta, Justino chega em sua canoa à terra onde está sua comunidade, chegando à beira e caminhando ao horizonte no qual ele se adentra em meio à floresta e desaparece entre as árvores do lugar. O único que ouvimos é o som do ambiente, da floresta e tudo o que isso contêm, o som que aparecia ao longo do filme sempre próximo a Justino, se tornando uma espécie de *leitmotiv* do protagonista. O cuidado sonoro na obra de Maya Da Rin é formidável, colocando

---

Maya Dar-Rin se detiene en el sonido de las voces, a través de las conversaciones en lengua tukana que nos develan el tiempo de estos cuerpos que habitan la ciudad, pero no llevan su ritmo. Apuesta el sonido y en este caso al poder narrativo que tiene la voz, a través de su pulso, su cadencia, su timbre, de todos los gestos guturales que las voces de esta familia emiten y por las que nos asomamos al interior de sus mundos, flexibles, fronterizos y firmas a la vez. Como dice la directora mexicana Tatiana Huezo, en la voz no solo está el recuento de los hechos, sino también está contenida, sobre todo, la emoción de los personajes. El sonido y el tiempo que la directora le da a la imagen cuando se establece una conversación, los silencios entre cada una de las palabras, que nos hablan de la forma de la escucha, las palabras tienen un ritmo, pero también las respuestas lo tienen. Creo como espectadora, que esto propone una manera especial de disponer los oídos. Artigo disponível em: https://www.revistacinetosis.com.ar/single-post/a-fevre-de-maya-da-rin-y-la-posibilidad-de-escuchar-más-allá-de-la-frontera

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

sempre sobre o universo sonoro do filme os espaços sonoros de dois mundos contrários, mas complementares, dentro do esquema no qual eles se encontram. O silêncio tem um ponto de vista relacionado a Justino e à dinâmica de sua família. Um ser silencioso ainda nos lugares mais ruidosos, como por exemplo o porto. A sua viagem interna à floresta o mantinha em silêncio no espaço real que lhe oferecia Manaus, mascarando os próprios ruídos de seu ambiente de trabalho a partir da criação de seu próprio território sonoro. Já na volta para a sua comunidade, não é necessário se abstrair, a sua imaginação já não é necessária na sua terra natal.

Como último ponto, vale a pena mencionar que, devido ao caráter evocativo dos sons da natureza que acompanhavam Justino, em uma espécie de tensão entre o real e o imaginário, a contemplação da natureza ocorria, na maioria das vezes de forma sonora, sendo transportados pelas viagens mentais de Justino ao seu território sonoro e ao seu lar. Embora não fosse possível enxergar uma floresta na imagem, através da trilha sonora, composta pelos sons da selva, foi possível sentir de uma forma hiper-realista, como uma espécie de cinema sonoro de fluxo, os diferentes sons que compunham a paisagem sonora com a qual Justino cresceu e se formou. É possível acompanhar, então, a memória afetiva do protagonista, a partir do que se mostra como as experiências sensoriais e pessoais desse personagem dentro de sua história de vida dentro da trama. Ao mesmo tempo, nós, como espectadores, conseguimos acompanhar a vivência de Justino a partir da construção das atmosferas apresentadas no filme que podemos reconhecer, como argumenta Angel Rodriguez (2006: 163), por meio das associações feitas pelo espectador entre o que é ouvido no filme e o que isso afeta na nossa própria dimensão sonora de nossa memória afetiva.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

3.6. La Tierra y la Sombra (2015) – César Augusto Acevedo

Alicia rejeita a ideia de renunciar à terra pela qual lutou a vida toda. Seu filho, Gerardo, não pensa em abandonar o lugar deixando a sua mãe e isso coloca em risco sua própria existência. O pai, Alfonso, que deve superar os erros do passado, tenta voltar à terra à procura dos seres que abandonou. E a esposa de Gerardo, Esperança, luta para tentar salvar sua família, junto com seu filho, Manuel, que cresce em meio a um ambiente devastador. O filme expõe os últimos dias desses

personagens que tentam reparar os laços frágeis que os unem diante de sua iminente desaparição, provocada pelo poder arrasador da expansão de um cultivo industrial de cana de açúcar. Uma amostra sobre a fatalidade do progresso e o esquecimento, a fragilidade da memória e a solidão provocada pela ruptura da família representada neste filme.

Sendo este o último filme colombiano a ser analisado, é o único entre os três que não utiliza a temática do conflito armado dentro de sua trama. No entanto, o deslocamento forçado aparece aqui, devido à expansão voraz das indústrias, que resulta na destruição de todo um ecossistema autossustentável, habitado por famílias de zonas rurais, novamente. O filme inicia com Alfonso caminhando pela estrada de terra em meio aos cultivos de cana. Uma paisagem sonora bastante silenciosa, atravessada abruptamente pelo barulho de um caminhão de transporte de cana. A primeira cena já expõe a dinâmica do filme, um lugar pacifico e silencioso transtornado pelo caminhão que representa a indústria e o progresso, perturbando não só o silêncio da zona, mas também o próprio ar, ao levantar da poeira da estrada do chão subitamente. Da mesma forma que as sonoridades pertencentes à paisagem sonora do vilarejo de La Pradera em *Los colores de la montaña* mudaram ao longo do filme, a história de *La Tierra y la Sombra* mostra já o resultado da intervenção das indústrias dentro das zonas rurais, mudando tanto suas sonoridades quanto a paisagem visual desses espaços. O caminhão que perturba o silêncio no caminho de Alfonso expõe ainda de forma mais explícita a intervenção violenta da indústria de açúcar sobre os habitantes rurais. O som estridente do caminhão deixa um rastro de barulho que se complementa visualmente com a poeira levantada pelo veículo na estrada de terra. Além disso, existe uma relação que liga este filme com *O Som ao Redor*e: a consequência social dos cultivos de cana de açúcar desde épocas coloniais. Os engenhos na Colômbia também possuem uma longa história de sangue e escravidão que acabou por condenar o futuro de muitas famílias e o de suas gerações. No caso de *La Tierra y la Sombra*, a invasão dos cultivos que aparecem em cena aconteceram em épocas mais recentes às dos engenhos do filme de Kleber Mendonça. No entanto, a expansão de cultivos de cana na Colômbia acontece desde a mesma época de escravidão das comunidades afro na América e continua suportando uma diferença de classes notória entre as sociedades favorecidas pelos engenhos e as comunidades

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

que acabam sendo subalternas a esses invasores. De novo, as sonoridades podem ser pensadas aqui como mecanismos de poder e controle dos privilegiados.

Figura 12: Cena – *La tierra y la sombra*

Alfonso chega à casa familiar onde está sua ex-mulher Alicia e seu filho Gerardo, em estado grave de saúde. Ele retorna ao lar que abandonou, uma casa de zona rural, rodeada dos cultivos de cana de açúcar que, progressivamente, restam no espaço do terreno familiar. O ambiente é bastante silencioso, não há mais nada, só a casa, uma árvore e um banquinho ao seu lado, uma estrada de terra na frente da casa, e as plantações que tomam quase que toda a paisagem, representando uma ameaça para a casa de Alicia. Devido à doença de Gerardo, Alfonso volta para a casa para cuidar de seu filho e de seu neto, enquanto Alicia e Esperança, esposa de Gerardo, vão às plantações para trabalhar cortando cana de açúcar. Os silêncios aparecem aqui também a partir dos personagens e as dinâmicas de socialização entre eles. Alicia não perdoa Alfonso por ter abandonado a família; de começo o diálogo entre eles é quase nulo e agressivo por parte de Alicia a Alfonso. Gerardo, seu filho, não consegue se comunicar muito bem devido a sua doença, uma insuficiência respiratória que o limita a utilizar frases ou palavras curtas para responder. Esperança, a esposa de Gerardo, é a única que consegue manter um diálogo fluido com Alfonso. Devido às queimadas realizadas nas plantações de cana, as janelas da casa devem permanecer fechadas para que Gerardo não inale as cinzas do fogo; o quarto se mantém então em um tom frio e escuro, além de silencioso.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Figura 13: Quarto de Gerardo e Esperança – *La tierra y la sombra*

A atmosfera da casa, no início do filme, devido ao ambiente silencioso do lugar e à escuridão da casa, por manter as janelas fechadas, tornam mais notório o distanciamento da família com o personagem de Alfonso, situação que vai mudando gradualmente ao longo do filme. Uma das primeiras aproximações de Manuel com o seu avô acontece no exterior da casa quando Alfonso explica para seu neto que os pássaros geram diferentes cantos, emulando os ruídos dos animais com sua voz. A cena sugere um olhar contemplativo, o discurso do Alfonso é lento e cadenciado, procurando um interesse imersivo por parte do espectador. Simultaneamente, ele fala enquanto vai caminhando em sentido a um banco que se encontra perto da árvore que acompanha a paisagem exterior da casa. A câmera realiza um travelling para acompanhar os movimentos de Alfonso, até o momento em que os dois, Alfonso e Manuel, sentam no banco para observar os pássaros da árvore. A conversa de Alfonso com seu neto é importante para entender as diferentes mudanças que o lugar pode chegar a ter. Os pássaros ainda estão lá e Alfonso passa, de forma oral, seu conhecimento sobre os pássaros que compõem a paisagem sonora de seu lugar. Apesar de Alfonso não morar desde há muitos anos nesse lugar, suas lembranças seguem intactas sobre os sons dos pássaros, que são marcas sonoras importantes dentro da paisagem de qualquer espaço sonoro. A cana de açúcar que aparece no fundo da figura 14 é uma evidência da ameaça constante sob a qual vive essa família devido à possível desaparição de seu espaço e moradia. Embora a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

paisagem seja linda, o único que fica para eles é a pequena casa, a árvore, o banco e os pássaros que ainda se encontram aí nesse espaço. A interação desses dois personagens é uma aproximação sentimental que tenta acabar com o distanciamento entre avô e neto, evidente no silêncio de suas vozes em um primeiro momento, mas que ao mesmo tempo revela o possível silenciamento de sua paisagem sonora, seu espaço físico de moradia e seus modos de vida.

Figura 14: Diálogo sobre pássaros entre Alfonso e Manuel – *La tierra y la sombra*

O silêncio da casa contrasta com o ruído no lugar de trabalho dos cortadores de cana onde se encontram Esperança e Alicia. O barulho das máquinas ao fundo do território poderia ser determinado como a marca sonora do lugar de trabalho. O silêncio, nesse caso, ocorre a partir da submissão dos trabalhadores, explorados pela companhia de cana, atrasando os pagamentos de seus salários. Tudo ao redor gera mais ruído do que as vozes dos trabalhadores. Essa situação muda depois, quando os trabalhadores se unem para fazer uma greve; nesse momento, as vozes dos cortadores de cana mascaram todos os outros ruídos dispostos na paisagem sonora do lugar, Alicia e Esperança são as únicas que continuam em silêncio, devido à necessidade de trabalhar para poder pagar os medicamentos de Gerardo. Tudo retorna à normalidade depois, quando os trabalhadores recebem a promessa de pagamento por parte do superintendente. O silêncio volta a ser parte de todos eles.

Um aspecto bastante marcante nesta e em quase todas as produções analisadas aqui é a pausa contida nos diálogos; não existem interrupções nem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

sobreposição entre falas. Há muito silêncio entre cada frase, cada palavra. As pausas parecem dar um tempo para assimilar os diálogos, porque ao não ter tantas falas, assim como *La Sirga*, cada palavra ecoa como se fosse a última. Retornando aos cultivos de cana, Alicia e Esperança são demitidas pelo superintendente por não conseguir a mesma produtividade dos colegas de trabalho. Frente às palavras do superintendente, Alicia e Esperança, através de seu silêncio, expressam tristeza e desconcerto pela decisão de seu chefe, mesmo sendo submetidas à tirania de seu superior, tendo que aceitar as condições desumanas do trabalho, só pela necessidade.

Depois de Alfonso levar Gerardo ao médico, e voltar para casa sem uma solução concreta para seu problema de saúde, o seu estado se debilita cada vez mais. Os problemas respiratórios de Gerardo aumentam e parece se afogar mais em meio aos seus gemidos. O ruído causado por Gerardo vai diminuindo gradualmente, advertindo a sua possível morte. Enquanto isso, Esperança vai à plantação de cana para pedir ao superintendente ajuda com um médico e ambulância para socorrer seu esposo, que antes de seu problema de saúde trabalhava cortando cana. Devido às negativas do superintendente, os outros trabalhadores se unem em voz de protesto para exigir a ajuda para salvar Gerardo. A pressão de todos funciona e Esperança consegue o médico e a ambulância para seu esposo. Infelizmente, os gemidos do Gerardo se desvaneceram gradualmente até o silêncio, anunciando sua morte. Quando Esperança e o médico chegam, já é tarde.

O tempo transcorrido no filme, a partir das diferentes vivências dos personagens juntos, se reflete no ar de camaradaria e perdão em que estão todos, sobretudo, Alicia e Alfonso, que depois da morte de seu filho decidem reconciliar suas diferenças. O silêncio volta à casa, depois da morte de Gerardo, a tristeza invade toda a família. Esse silêncio se torna mais óbvio na cena em que chegam em um carro para buscar o corpo do Gerardo e todos eles mantêm o silêncio em meio ao barulho causado pelas queimadas das plantações de açúcar, que agora rodeiam a casa deles. A escuridão das cinzas se apodera da imagem e do som de todo o lugar. O fogo mascara o horizonte e a paisagem sonora da casa de Alicia. Não é só o silêncio de todos os membros da família, mas o silenciamento de suas vozes a partir da voz do fogo que fala mais alto que o resto. Devido ao silêncio dos personagens, o que se vê na tela são os rostos deles que demonstram uma tristeza profunda,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

concentrada na morte de Gerardo. As queimadas, embora ameaçadoras, não importam nesse momento, o único que importa é a morte do ser querido e silenciado, precisamente, por causa do ar impuro ocasionado pela circulação das cinzas causadas pelas constantes queimadas produzidas nas plantações de cana de açúcar. Gerardo é uma vítima fatal dessa invasão industrial, mas o resto da família sofre também as consequências da expansão territorial dessas plantações.

Figura 15: Queimadas ao redor da casa e despedida do corpo do Gerardo – *La tierra y la sombra*

Na última cena do filme, Esperança, Manuel e Alfonso decidem abandonar o lugar. Sem trabalho e sem futuro no lugar onde morreu Gerardo, eles decidem voltar para o lugar onde morava Alfonso antes de voltar a sua antiga casa. Já não há mais diálogos, os gestos e os abraços de despedida dizem tudo finalmente. Alicia decide ficar em meio à imensidão do espaço ocasionado pelas queimadas. Enquanto o resto se afasta do lugar em uma caminhonete, Alicia termina a cena sentada no banco olhando para o horizonte, em total silêncio; só ouvimos o ambiente do lugar, afetado pelas queimadas do dia anterior. O silêncio acaba sendo ensurdecedor.

Os três filmes colombianos analisados aqui, baseados em temas da realidade social do país nas regiões rurais mais afastadas dos centros urbanos, utilizam o silêncio para representar sociedades que historicamente têm sido reprimidas e silenciadas. O silêncio, ou melhor, os ambientes e os personagens silenciosos, além de todas as suas significações, permitem à imagem, a partir do uso dos planos de longa duração, ser contemplada e assimilada para a imersão em um mundo que se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

torna escuro devido ao trágico destino de seus personagens. Embora existam diferentes temáticas e estilos no cinema colombiano, a escolha desses três trabalhos cinematográficos se deve ao ótimo cuidado que os realizadores tiveram com o uso do som e o silêncio para elaborar seu discurso cinematográfico através de conceitos como a paisagem sonora de Schafer. Mas além disso, com esses três filmes, a ideia era mostrar o interesse dos cineastas contemporâneos em encontrar vozes fora dos temas centrais tradicionais, utilizando o cinema como um dispositivo de denúncia e de expressão de agentes heterogêneos. Existem outras produções antigas que tentam dialogar com vozes silenciadas, não é algo novo, mas o interesse por ir atrás de temáticas diferentes parece ter se incrementado com o aumento de produções no mercado nacional contemporâneo, da mesma maneira que filmes comerciais aumentaram. A ideia aqui, então, é falar sobre aqueles trabalhos de ótima finalização e que trocam temas que atravessam nossa realidade, nossa sensibilidade e nossa memória.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

3.7. Los Silêncios (2019) – Beatriz Seigner

O último filme dessa análise é realizado pela cineasta brasileira Beatriz Seigner, mas foi feito em coprodução entre colombianos e brasileiros, venezuelanos e cubanos. Toda a história acontece na região da tríplice fronteira amazônica entre Brasil, Peru e Colômbia. A história acompanha Amparo, interpretada pela atriz colombiana Marleyda Soto – que também interpretou a personagem de Esperança em *La Tierra y la Sombra.* Junto de seus dois filhos, ela chega em um lugar inundado pela água, e povoado por fantasmas - um deles, seu marido, interpretado pelo ator brasileiro Enrique Diaz.

A temática de *Los Silencios* dialoga diretamente com *Los colores de la montaña* e *La Sirga*. O conflito armado colombiano causa o deslocamento forçado de Amparo e seus filhos, que chegam a Leticia – capital do Amazonas colombiano – com o objetivo de se trasladar ao Brasil para escapar da violência que a expulsou de sua terra. Seu marido, inserido no enfrentamento armado, está desaparecido, sua filha mais velha também. Amparo viaja então para a tríplice fronteira para tentar reconstruir sua família em um lugar afastado da guerra. A condição de refugiados se torna um problema para Amparo, devido a que vários moradores da zona onde

ela acabou de chegar não querem recebê-la, é difícil para ela conseguir trabalho, todos têm medo de acabar com problemas por contratá-la. Além disso, por questões burocráticas, o seu processo de indenização não avança porque é necessário encontrar o corpo do esposo e da filha para continuar com o processo legal.

O filho mais novo se torna uma preocupação nova para Amparo. Enquanto ela corre atrás de trabalho, o filho se afasta aos poucos da mãe devido às novas amizades que ele encontra no novo lugar e à pouca preocupação que ele tem com os estudos, pelo anseio de virar um adulto através do trabalho e o dinheiro que isso pode lhe gerar. A filha, um pouco mais velha que o irmão, mostra sinais de trauma por causa das experiências vividas na terra da qual escaparam. Há uma cena em que ela vai colher água fora de casa com um balde. No momento em que ela está realizando essa tarefa, o som de uma moto fora do quadro se faz presente no campo sonoro da cena. O som da motocicleta é realmente uma lembrança da filha, relacionada com os traumas do conflito armado. Não vemos a moto, mas a ouvimos, está fora de quadro e revela os possíveis momentos vividos pela personagem em meio ao conflito. O espectador compreende a situação depois, ao perceber que o som é realmente irreal e se apresenta como uma lembrança e não como algo que esteja acontecendo realmente. No entanto, coloca o ouvinte em uma posição de escuta ativa ao entender que o que acontece fora do quadro é de vital importância para o entendimento da história como um todo. Essa personagem, a da filha, sempre está em absoluto silêncio, um dos personagens mais interessantes dentro da construção sonora do filme. Ela parece sempre estar observando a vida dos outros, interagindo diretamente só com uma menina da comunidade que conhece na escola. À diferença de *La Sirga*, o conceito de *Suspensão* de Michel Chion, que tem sido mencionado neste capítulo diversas vezes, não se dá a partir das variações nos sons da paisagem sonora, mas sim através do silêncio da própria voz da personagem da filha, que precisamente gera a sensação de ela estar em outra dimensão diferente dos outros personagens da história, pelo menos mentalmente.

Apesar do uso do silêncio notório entre personagens e as paisagens sonoras desses espaços rurais, a passagem do tempo do filme parece mais rápida, em comparação aos anteriormente analisados. De todos os filmes expostos aqui, este parece ser o mais dinâmico na construção de planos. Embora se mantenha uma duração de planos similar ao dos outros filmes, e o silêncio do ambiente mantenha

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

a história em um estado de suspensão, os acontecimentos na trama não esperam, os intervalos entre um sucesso e outro é curto e a sensação é de um filme que se passa rapidamente até o seu final. Eventos se sucedem paralelamente à história de Amparo: a oferta de uma empresa para comprar as terras dos moradores da ilha para construir um cassino; a amizade do filho mais novo com alguém consideravelmente mais velho que ele, insinuando a possível tragédia de más companhias; e, finalmente, a reunião dos mortos à que a filha vai junto com sua amiga, lugar onde se revela que ela está morta; os únicos sobreviventes, então, são Amparo e seu filho. O silêncio da filha – a qual descobrimos que se chama Nuria – seria pela sua inexistência física, formidavelmente interpretada pelas ações dela, próxima, mas ao mesmo tempo distante, dos outros personagens com quem ela aparece nas cenas anteriores à revelação de sua morte.

Figura 16: Reunião dos mortos – *Los Silencios*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

Figura 17: Reunião dos mortos - Diálogo da Nuria – *Los Silencios*

O fotograma anterior revela a morte de Nuria; quando alguém da reunião pergunta o que vocês querem que seus familiares vivos saibam, ela responde: "Lhe digam que estamos bem, que ela não tem a culpa de nada". É o momento mais comovente do filme; seu pai, do outro lado da reunião, acena com a cabeça, aprovando a mensagem que sua filha expressou. Desde este momento já tudo está dito para o espectador; Nuria, a menina silenciosa, se torna protagonista depois dessa revelação. De todos os filmes assistidos aqui, este é o único em que os mortos têm voz. As marcas da guerra colombiana se tornam mais explícitas ao ouvir os depoimentos desses personagens, uma abordagem que vai além do já dito.

Neste lugar existe também uma conexão entre os personagens e a água, presente sonoramente na maioria das cenas. A água aqui não é um simples objeto em cena, mas aparece como uma espécie de ser vivo, ocupando todos os espaços da comunidade em que Amparo e sua família habitam. A água vai aumentando, à medida que a história se desenvolve, até inundar as casas dos moradores do lugar. Em uma das últimas cenas, quando Amparo chega em casa e recebe a carta do advogado com a notícia de ter encontrado os corpos de seu esposo e sua filha, a água da lagoa está dentro de casa com ela, cobrindo até a parte dos joelhos de Amparo. Na seguinte cena, a protagonista se encontra na oficina do advogado recebendo os restos de seus familiares, na confirmação de algo esperado. A resignação da personagem se reflete no seu rosto e no seu silêncio, tendo que aceitar o fatídico destino de seu esposo e da sua filha em um conflito que tem acabado com a vida de muitas famílias. E na última cena, estão todos os mortos com os seus familiares vivos em uma espécie de ritual sobre canoas, cobertos totalmente pela água do rio que cobre o chão em sua totalidade. A água pode significar essa conexão

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

entre os vivos e os mortos, é o momento onde todos estão juntos, homenageando a vida dos que se foram e dos que ficaram. As cenas finais revelam uma relação direta entre o filme e os acontecimentos do país relacionados com o tratado de paz. Em alguns momentos do filme foi anunciado precisamente esse processo de paz levado a cabo entre o governo de Juan Manuel Santos e as FARC-EP. Há uma conexão direta entre a cena da reunião dos mortos e as ações e reuniões levadas a cabo pela JEP (Jurisdicción Especial para la Paz) onde foram revelados diferentes acontecimentos relacionados com o conflito armado, a partir de suas pesquisas e informes. Casos de sequestros, tortura, violência sexual e outras coisas mais que envolvem não só guerrilheiros e paramilitares, mas também o próprio exercito nacional. A barbárie ocasionada pela guerra está sendo revisada a partir das investigações e depoimentos das vítimas do conflito armado. Os depoimentos das vítimas no final conversam com a comissão da verdade que investiga os diferentes casos e eventos acontecidos dentro da guerra interna que a Colômbia leva há mais de meio século. Finalmente, as vítimas, silenciadas por anos, estão conseguindo ser ouvidas por meio dessa comissão, revelando atrocidades às quais o resto do país era alheio e casos de corrupção que atingem até os agentes mais altos do próprio governo colombiano. Além do trabalho sonoro realizado a partir dos ambientes e efeitos que compunham, na maioria dos casos, as paisagens sonoras do lugar, as sonoridades mais simbólicas do filme são precisamente as das vozes silenciadas pela violência ainda recorrente dentro do país. Por último, todos os filmes analisados aqui, além de se relacionar a partir dos conceitos de paisagem sonora, mascaramento e sonoridades latino-americanas, e de possuir um trabalho bastante detalhado nas suas trilhas sonoras, têm em comum o silenciamento de pessoas e vozes, a partir de questões relacionadas com o deslocamento forçado, território e distinção social, assuntos que acredito necessários para a discussão das sociedades contemporâneas brasileira e colombiana.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

4. Considerações Finais

Um dos pontos mais satisfatórios sobre o trabalho de análise fílmica realizada aqui foi encontrar que a noção de silêncio é notavelmente diferente do que pensamos sobre as definições mais comuns que acompanham esse fenômeno sonoro. A ausência absoluta de sons é só um de seus significados, mas no mundo em que vivemos, repleto de ondas sonoras que nos atravessam constantemente e que determinam a forma como percebemos o mundo, o silêncio encontra outros sentidos. Dos filmes analisados não há um deles que tenha se baseado na concepção de silêncio como ausência total de ruído, ao contrário, sua construção sonora era totalmente baseada no uso de vários sons e o silêncio se definia a partir desses sentidos.

Vale a pena mencionar que ao assistir a um filme, o ato de ouvir e o ato de ver não são exercícios isolados. Como foi explicado por Michel Chion (2008), um sentido afeta a concepção do outro constantemente, em meio a esse processo de percepção simultânea; é precisamente isso o que Chion chamou de "audiovisão". A análise sonora, portanto, é realizada também desde o plano do visual, porque a imagem também possui elementos que denotam significações sonoras. Algumas das imagens exibidas aqui expressavam um tipo de atmosfera relacionada ao silêncio. "É a atmosfera ligada ao silêncio da imagem ou da imagem" (Gil, 2011, 179).

Outro ponto interessante sobre os filmes analisados aqui é o uso do som acusmático para a criação do campo sonoro. Michel Chion (1999) utiliza esse termo para se referir aos sons que, em uma narrativa audiovisual, não possuem fonte visual reconhecível, os percebemos, mas não vemos quem ou o que o produz. Segundo Erly Vieira Jr (2020), esse termo vem originalmente de Pitágoras, que usava uma cortina para se cobrir enquanto transmitia seus ensinamentos a seus discípulos, que não conseguiam observar os gestos realizados por Pitágoras, com o fim de se concentrar ao máximo nas palavras emitidas pelo antigo sábio. Retornando à análise dos filmes, o uso dos sons acusmáticos abundavam na trilha de todos os filmes estudados, sons com fins significativos que se encontravam, muitas vezes, dentro do que compreendia a paisagem sonora dos campos sonoros. Não era simplesmente o ruído de uma moto na cena de Nuria fora da casa, no filme *Los Silencios,* era

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

também o som da floresta na casa de Justino, localizada entre espaços urbanos e sonoros, era o som das plantas e da água em *La Sirga*, ou o som do cachorro em O som ao redor. Sons que eram utilizados como marcas sonoras ou sons fundamentais dentro da paisagem sonora de cada lugar, mas que significavam sempre algo devido a sua constante presença na trilha sonora dos filmes. Os sons não apareciam de repente para entregar uma informação, eles estavam aí, e na duração de sua presença, ou na sua intensidade, transmitiam um significado ou um estado para criar uma atmosfera.

Em entrevista para os *cuadernos de cine colombiano 29 (2019)*, César Salazar – sonidista colombiano - explicava que o sucesso que tiveram com a realização do trabalho sonoro de *La Sirga* se devia ao interesse do diretor em utilizar o som como elemento expressivo, dando o tempo suficiente para que César Salazar trabalhasse nos diferentes significados que podem ser alcançados com o som. O sonidista também explicou que encontrar cineastas preocupados com o uso adequado dos sons era bastante difícil, realizando uma crítica aos realizadores contemporâneos. Mesmo que sejam encontrados no cinema nacional produções que valorizem o trabalho dos profissionais do som, parece que a tendência é se descuidar da parte sonora nas realizações audiovisuais. Além dos depoimentos de Márcio Cámara e de César Salazar, outros sonidistas como William Vega e Armando Russi, entrevistados também para os *cuadernos del cine colombiano No 29*, chegam à mesma conclusão, no que se refere ao descuido do som por parte de muitos dos realizadores do cinema colombiano.

O futuro sonoro de nosso cinema, portanto, é incerto, em meio a um panorama preocupante, entre outras coisas, pelo próprio estado da indústria nacional, afetada pelo desmonte das instituições governamentais, como foi explicado anteriormente. No entanto, apesar de todos os problemas surgidos no decorrer da história do nosso cinema, produções continuam sendo feitas e lançadas dentro dos circuitos locais. O cinema nacional tem se reinventado inúmeras vezes e, atualmente, a situação é bastante melhor que em anos atrás. O que vem pela frente, então, é o funcionamento da indústria cinematográfica nacional dentro das novas plataformas de projeção online que cada vez parecem ganhar mais terreno dentro do mercado consumidor colombiano e brasileiro. Plataformas como Netflix, Disney +, Mubi, HBO, entre outros se impõem no mercado como os espaços

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

virtuais mais reconhecidos para o streaming de filmes, em sua maioria estrangeiros, estabelecendo a mesma situação que se tem dentro do mercado exibidor cinematográfico nacional, agora no campo da difusão virtual.

A inevitável incursão do cinema nas plataformas digitais de difusão também cria questões sobre os modos de escuta domésticos. As salas de cinema estão cada vez mais otimizando seus sistemas de projeção visual e sonora, mas no consumo particular a situação é diferente. O acesso aos home theaters e sistemas de sonorização caseiros estão dentro do mercado desde há mais de uma década, conectando todo o equipamento sonoro ao televisor ou a projetores de uso doméstico. No entanto, o cinema tende a ser consumido na tela dos computadores, dos portáteis, e o som reproduzido nas pequenas caixas de som integradas ao computador. Como salientado por Márcio Câmara (2016), devido a essas novas condições, a condição de escuta desses novos profissionais seria ordenada a partir dessas novas maneiras de reprodução. Dessa forma, as novas dinâmicas de produção podem significar um problema na maneira como se realizam as novas produções. O temor da popularização do consumo virtual seria, então, para os profissionais de som, perder todo um trabalho de educação sonora para os espectadores que se instruíram com as diferentes tecnologias de reprodução cinematográfica e agora se acostumam ao uso de pequenos speakers para a contemplação sonora de um filme. O silêncio, nesse caso, estaria relacionado com a incapacidade tecnológica que teria uma caixa de som de computador em reproduzir o universo sonoro criado em um filme. Essa nova sonoridade, portanto, seria um tema importante para futuras, e atuais, pesquisas sonoras, na possibilidade de tentar entender e discutir sobre as novas dinâmicas de produção e circulação do mercado cinematográfico nacional, dentro das mais novas tecnologias de projeção virtual.

Para finalizar, um pensamento recorrente vem a partir desta pesquisa e os resultados encontrados nela. Os mercados cinematográficos colombiano e brasileiro estão sempre em constante luta para poder sobreviver à hegemonia da indústria internacional que se torna cada vez maior e mais invasiva, a partir do amplo Market share nas salas de cinema, mas também por meio das diferentes plataformas de streaming que têm surgido nesses últimos anos. E se se realiza uma estimativa dos filmes nacionais com maior sucesso em bilheteria, a maioria está

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

composta por produções de comédia ou similares, tendo algumas exceções de filmes pensados como de autor. Anteriormente foi dito que o cinema nacional parece não dialogar com o grande público do país, mas ao mesmo tempo é complicado pensar em um diálogo com pessoas acostumadas a ver e ouvir produções estrangeiras. Nesse caso, como seria possível esse diálogo entre os autores e os temas que tocam nossos territórios com o grande público nacional? E partindo disso, que sonoridades pertencentes a nossos países podem gerar uma familiaridade em um público que está mais familiarizado com um cinema estrangeiro e suas sonoridades? A produção de filmes nacionais ainda continua em constante aumento, mas a incidência dessas produções em espaços maiores de exibição continua sendo um grande desafio para indústrias como as nossas que continuam sendo silenciadas pela colonização cultural do ocidente.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

6. Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor w. e EISLER, Hanns. *El cine y la música*. Madrid. Editorial Fundamentos. 1976.

ALTMAN, Rick. (org.). Yale French Studies – Cinema/Sound. New Haven: Yale University, n.° 60, 1980.

_____. "The silence of the silents". In: *The Musical Quarterly*, vol 80, n. 4. Oxford University Press. 1996, p. 648-718.

_____. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press. 2004.

_____. The material heterogeneity of recorded sound. In: ALTMAN, Rick (org.). Sound theory – Sound practice. New York: Routledge, 1992. p.15-31.

_____. The silence of the silents. In: The musical quarterly. Cary: Oxford University Press, vol. 80, n.o 4, 1996.

ALUNNO, Marco. *El discurso sobre la música en Colombia: uma aproximación biográfica*. Revista musical chilena 70, nº 225, p. 73-95. Janeiro-junho 2016.

ALVES, Bernardo Marquez. *Os estudos do Som no Cinema: Evolução Quantitativa, Tendências Temáticas, e o Perfil da Pesquisa Brasileira Contemporânea sobre o Som Cinematográfico*. Dissertação de mestrado para o Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Orientador: Eduardo Simões dos Santos Mendes. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2013.

ALVIM, Luiza e CARREIRO, Rodrigo. *Uma questão de método: notas sobra a análise de som e música no cinema*. Matrizes, v. 10, p. 175-193, 2016.

ALVIM, Luiza. *Paisagens sonoras de Robert Bresson: uma análise a partir dos conceitos de Murray Schafer*. Ciberlegenda (UFF. Online), v. 01, p. 62 – 72. 2011.

ARBELAEZ, Ramiro. *Revista Ojo al Cine: uma mirada treinta años después*. Apresentação para o Seminário de Jornalismo Cultural "DE EDITORES Y EDICIONES", organizado pelo Centro Colombo Americano de Medellín – Colombia. Setembro 30 de 2005.

BALÁZS, Béla. *El Film :evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili. 1978.

_____. *Theory of the film: character and growth of a new art*. Arno Press. New York : s.n. 1972.

BAZIN, André (2012) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp. 2012.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

BRAGA, Leonardo Marmontel. “Operação Condor: A internacionalização do Terror”. In: *Estudios Avanzados*, Num 21, junho, 2014, pp. 11-136. Universidade de Santiago de Chile. Santiago, Chile.

CAGE, John. *A Year from monday*. Wesleyan University Press, 1967.

CAGE, John. *Silence: Lectures and writings*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

CÂMARA, Márcio Elísio Carneiro. *Som direto no cinema brasileiro contemporáneo: fragmentos de uma história*. Márcio Câmara. 2015.

CAMPER, Fred. *Sound and silence in narrative and nonnarrative cinema*. In: WEIS, Elisabeth, BELTON, John (org.). Film Sound: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985. p.369-381.

CANTERO, Jorge Ruiz. *Dolby y el diseño sonoro en el cine contemporáneo*. EU-topias, vol 1-2. Universitat de València. 2011.

CARVALHO, Andreson. *A Percepção Sonora no Cinema: ver com os ouvidos, ouvir com outros sentidos*. Dissertação de mestrado para o curso de Pós-Graduação em Comunicação. Orientador: João Luiz Vieira. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2009.

_____. *O duplo do som no cinema: relações entre a técnica e a estética no audiovisual*. Tese de doutorado para curso de Pós-Graduação em Comunicação. Orientador: Fernando Morais da Costa. Niteroi: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2016.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. *O cinema silencioso e o som no Brasil*. In: *Galaxia*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. São Paulo, n. 34, jan-abr. 2017, p. 85-97.

CASTRO, Mauricio Durán. *Fotografia y cine: imágenes y memória urbana*. Cuaderno Musicas Artes Visuales Artes Escénicas, 1 (2), p. 268 – 292. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Abril – Setembro 2005.

CAVALCANTI, Alberto. “Sound in Films”. In: WEIS, Elizabeth e BELTON, John. *Film Sound: Theory and Practice*. Columbia University Press. 1985.

_____. *Discussão sobre o filme sonoro*. In: Imagens. Campinas: Unicamp, n.5, agosto/dezembro, 1995.

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado em Colomnbia, Bogotá*. CNMH – UARIV, 2015.

CHION, Michel. *The silence of the loudspeakers, or why with Dolby Sound is the film that listens to u*s. In: SIDER, Larry, FREEMAN, Diane, SIDER, Jerry (org). Soundscape: the school of sound lectures 1998-2001, London: Wallflower, 2003.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

_____. *Audio-vision: sound on screen*. Editado e traduzido por Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press. 1994.

_____. *Film, a sound art*. Trad. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 2009.

_____. *La voz en el cine*. Traduzido por Maribel Villarino Rodríguez. Madrid: Ediciones Cátedra. 2004.

COGOLLO OSPINA, Sonia Natalia. *A view of colombian cinema, una mirada panorámica al cine colombiano*. Revista Fundación Universitaria Luis Amigó. Vol. 2, nº2, p. 233-238. Medellín – Colombia. Julho-dezembro. 2015.

COSTA, Fernando Morais. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. *O som no cinema brasileiro: Revisão de uma importância indeferida*. Tese de doutorado para curso de Pós-Graduação em Comunicação. Orientador: João Luiz Vieira. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2006.

_____. *Som no cinema, silêncio nos filmes: o inexplorado e o inaudito*. 2003. 105 p. Dissertação de mestrado em Comunicação, Imagem e informação. Universidade Federal Fluminense.

Cuadernos de cine colombiano 26. Cinemateca distrital. Gerencia de Artes Audiovisuales. IDARTES. Bogotá. 2017.

_____ *29*. Cinemateca distrital. Gerencia de Artes Audiovisuales. IDARTES. Bogotá. 2019.

CUADRADO, Francisco José e Domínguez Juan José. *Teoría y técnica del sonido*. Editorial Síntesis. Madrid. 2019.

D'ABBRACCIO KRENTZER, Guillermo Alejandro. *La industria del cine em Colombia. Entre el optimismo ingenuo y el pesimismo crónico*. Revista Luciérnaga. Facultad de Comunicación Audiovisual – Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad Autónoma de San Luiz Potosí – Año 7, Edición 14, p. 36-45. Medellín, Colombia. 2015.

DE SOUZA, Carlos Roberto. "Os pioneiros do cinema brasileiro". In: *ALCEU:* Revista de Comunicação, Cultura e Política. V.8 –, n.15, jul/dez 2007. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Comunicação social, p. 20-37.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EARP, Fabio Sá e SROULEVICH, Helena. "O mercado de cinema no Brasil". In: CALABRE, Lia. *Políticas Culturais: Reflexões e ações*. São Paulo. Itaú Cultural. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Darbosa, 2009.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

ESTÉVEZ, Mayra Patricia. *Estudios sonoros em y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación*. Tese de doutorado em Estudos culturais latino-americanos. Orientadora: Catherine Walsh. Área de estúdios sociales y globales. Universidad Andina Simon Bolivar, Equador. 2016.

FERNANDEZ, Carlota Frisón. *El silencio pertenece al sonido*. Teatro: Revista de estúdios culturales, volume 30, nº 30, p. 110 – 133, article 6. 2016.

FERREIRA, Paulo Roberto. Do Kinetoscópio ao Omniógrapho. In: *Filme Cultura*, n. 47, agosto 1986, p. 14-18.

FREIRE, Rafael de Luna. *A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930*. Significação-Revista de Cultura Audiovisual, v. 40, p. 29-51, 2013.

_____. *A segunda fase da conversão para o cinema sonoro no Rio de Janeiro (1929-1930)*. REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 9, p. 38-60, 2016.

_____. *Cinephon: sobre como o cinema sonoro impulsionou a fabricação de projetores cinematográficos no Brasil*. ANIKI: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 5, p. 105-125, 2018.

_____. *Dublar ou não dublar: a questão da obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros na televisão e no cinema brasileiros*. Revista FAMECOS. V. 21, p. 1168-1191, 2014.

GARCIA, Denner Sardanha e SOUZA, Geórgia Cynara Coelho de. *O silêncio e o híper-realismo em uma narrativa cinematográfica*. In: 4º Colóquio para Apresentação de Atividades Acadêmicas – CaPPa, 2017, Goiânia – GO. Anais 4º Colóquio para Apresentação de Atividades Acadêmicas – CaPPa. Goiânia – GO: UFG, 2017. V. 1, p. 69-77.

GIL, Inês. *O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia*. In: Babilónia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Lisboa, n. 10-11, 2011, p. 177-185.

GOMERY, Douglas. *The coming of sound: technological change in the american film industry*. In: WEIS, Elisabeth, BELTON, John (org.). Film Sound: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985. p.5-24.

GOMES, Paul Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Ed. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1996.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. Panorama do documentário no Brasil. *Doc On-line.* Nº 01. Uninorte/Amazonas. Dezembro 2006.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

GONZALEZ, Roque. *Digitalización de la exhibición cinematográfica em América Latina: história e estado actual*. Entretextos. León – México, ano 9, nº 25, abril – julho 2017.

_____. *Políticas públicas: neofomentismo en tiempos de convergencia digital. Imagofagia*. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, nº 7, . 2013.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies – Narrative film music*. Blommungton. Indiana University Press. 1987.

GUIRIN, Yuri N. Más allá del oriente y el occidente ¿identidad o mismidad? Espiral, vol 7, nº 20. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, México, p. 39 – 59. Janeiro/abril 2001.

GUNNING, Tom. "Doing for the Eye What the Phonograph Does for the Ear". In: RICHARD, Abel. ALTMAN, Rick. *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 13-31.

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. Tese de doutorado na linha de pesquisa de Teoria Literária. Orientador: Marcos José Müller-Granzotto. Curso de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

HIGUITA. Ana Maria. Representaciones del território en el cine colombiano de ficción, 2011-2012: Análisis visual de las peliculas *los colores de la montaña* y *la playa D.C.* Dissertação de mestrado na Area de Letras y Estudios Culturales. Universidad Andina Simón Bolivar. Quito, 2016.

História del Cine Colombiano. Fundación Patrimonio Filmico Colombiano. Bogotá – Colombia. 2011.

JORDAN, Randolph. "Trascendendo a Fragmentação da experiência: o acousmêtre no ar nos filmes de Michael Snow". In: CAVALCANTI, Ana. TAVORA, Maria Luisa (Org.). *Arte e Ensaios* n. 21. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ. Dezembro de 2010, p. 159-177.

JOSÉ, Ângela. *Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria*. ALCEU, v. 8, nº 15, p. 155-163, julho/dezembro 2007. PUC-Rio. Rio de Janeiro.

KOZLOFF, Sarah. *Invisible storytellers: voiceover narration in American fiction film*. Berkeley: University of California Press. 1988.

LONDON, Kurt. *Film Music, the literature of cinema*. Arno Press, New York. 1970.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

LUIZ, José Victor Regadas. "*Terra em Transe" e o Golpe de 1964*. In: ALBUQUERQUE, Gregorio Galvão de; VELASQUES, Muza Clara Chaves; BATISTELLA, Renata Reis C. (Orgs.). Cultura, politecnia e imagem. Rio de Janeiro: EPSJV, p.229-256. 2017.

MAGNONI, Delfina. *A Fevre de Maya Da-Rin y la posibilidad de escuchar más allá de la frontera*. Revista Online Cinetosis. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura. Universidad nacional del Nordeste. Corrientes – Argentina. 15 de Agosto de 2020.

MELO, Luís Alberto Rocha. *Um Breve Panorama dos Estúdios de Som no Brasil*. Dossiê O Som nosso de cada filme. Filmecultura 58. Janeiro-fevereiro-março 2013.

MENDOÇA, Leandro José Luz Riodades de. *Os cinemas que falam português: o conceito de cinema nacional, identidade e resistência*. Revista Novos Olhares, v. 4, n. 1. ECA/USP. P. 105-116. 1º semestre de 2015.

Ministerio de Cultura, Direção de Cinematografia, Museu Nacional da Colômbia, Fundação Patrimonio Filmico Colombiano. *¡Acción! Cine en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia. 2007.

_____. *Colombia de película, nuestro cine para todos*. *Cartilla de história de cine colombiano*. Bogotá. Segunda edição: Fevereiro de 2015.

MIYARA, Federico. *Acústica y sistemas de sonido*. UNR Editora. Universidad del Rosario. 2006.

MORALES, Maria Luz. *El Cine: historia ilustrada del séptimo arte*. Barcelona: Salvat Editores S.A., 1950.

NAGIB, Lúcia. *A estética do silêncio*. In: Cinemais. Rio de Janeiro, n.14, novembro/dezembro, 1998.

_____. *O cinema da retomada – depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo, Editora 34. 2002.

NUNES, Eduardo. *Cinema e música – Semelhança entre duas linguagens*. Orientador: João Luiz Vieira. Monografia (conclusão do curso de Comunicação Social – Habilitação em cinema). Niterói: IACS – UFF, 1995.

OBICI, Giuliano. *Condição de escuta – mídias e territótios sonoros*. Rio de Janeiro. 7Letras. 2008.

OLIVEIRA, Pricila Valéria de e PANNACCI, Renato Coelho. *Fomento ao cinema brasileiro: o papel do Estado*. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação. Ano 11, volume 2. USP. Julho – dezembro de 2017.

OPOLSKI, Débora Regina. *A comunicação no Cinema dos Sentidos: Abordando a Imersão sob a Perspectiva do Som: Ação Midiática* – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura, v. 09, p. 01-13, 2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso – princípios e fundamentos*. Campinas: Pontes, 1999.

_____. *As formas do silêncio*. Campinas: UNICAMP, 1992.

PEREIRA, Carlos Arthur Avezum. *O silêncio como afeto ou a escuta corporal na recente música experimental*. Tese de doutorado em Música na linha de pesquisa de Sonologia. Orientador: Fernando Henrique Oliveira Iazzetta. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2017.

_____. *O silêncio na obra de John Cage: uma poética musical em processo*. Anais do Simpom 2014. Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. 2014.

PEREZ, Guillermo. *Cine colombiano: Estética, modernidade y cultura*. Popayán – Colombia. Universidad del Cauca. Editorial Universidad del Cauca. 2013.

PIRES, Yasmin e VILLA, André. *A representação do silêncio no cinema sonoro*. In: Revista Visualidades. V. 17. Universidade Federal de Goiás. 2019.

RECUERO, Manuel. *Acústica arquitectónica aplicada*. Editorial Paraninfo. Madrid. 1999.

RECUERO, Manuel; GIL, Constantino. *Acústica arquitectónica*. Editorial Paraninfo. Madrid. 1993.

ROCHA, Armando Medeiros da. *A busca de sons ao redor: uma análise fílmica*. Revista de Audiovisual Sala 206 UFES, nº 3, p. 01 – 15, dezembro/2013.

ROCHA, Simone Maria e FRANÇA, Renné Oliveira. *Chanchada, pornochanchada e comédia da retomada: a transformação do gênero no cinema brasileiro*. Ícone, v. 11 nº 1. Universidade Federal de Pernambuco. 2009.

RODRIGUEZ, Ángel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. Editora Senac SP. 2006.

RODRIQUEZ, Susadny González. *El cine colombiano a través de sus mecanismos de fomento público*. Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, nº 19, p. 474-496. 2019.

ROJAS HERNANDEZ. *Eylin. Cine arte y ensayo em colombia: los viajes del viento (2009), el vuelco del cangrejo (2010), la sirga (2012), porfirio (2012) y la playa D.C. (2012).* In: Revista Luciernaga Ed. 14. Facultad de Comunicação social. Politecnico Grancolombiano. Medellin. 2015.

ROMAN, María Teresa. *Reflexiones sobre el silencio y el lenguaje a la luz de oriente y occidente*. Daímon, Revista internacional de filosofia, nº 56, p. 53 – 65. 2012.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

RUBIN, Martin. *The voice of silence: sound style in John Stahl's Backstreet*. In: WEIS, Elisabeth, BELTON, John (org.). Film Sound: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.

RUBIO, D. Agustín. *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expressivos y narrativos*. Tese de doutorado no departamento de filosofia, sociologia e comunicação audiovisual e publicidade. Orientador: Javier Marzal Felici. Universitat Jaume I. Castellón – Espanha. 2006.

SALCEDO, Hernando Silva. *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950*. Bogotá: C. Valencia Editores. 1981.

SANTOS, Marcelo: "*Passado e presente nas relações Colômbia-Estados Unidos: a estratégia de internacionalização do conflito armado colombiano e as diretrizes da política externa norte-americana*". Revista Brasileira de Política Internacional (1). 2010, 67-88. Centro de Estudos Globais, Instituto de Relações Internacionais. Universidade de Brasília.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad.: Marisa Trench Fonterrada - São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

_____. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench Fonterrada, Magda Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SONTAG, Susan. *A estética do silêncio*. In: SONTAG, Susan. A vontade radical. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SOUZA, Carlos Roberto de. *"Raízes do cinema brasileiro*". Alceu (PUCRJ), v. 8, p. 20 -37, 2007.

STAM, Robert. "*A amplificação do som*". In: Introdução à teoria do cinema. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003. p. 237-247.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palabra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. Dissertação de mestrado. Orientador: Prof. Dr. Philadelpho Menezes Neto. PUC/SP, 1995.

VIERA Jr, Erly. *Realismo sensório no cinema contemporâneo*. Vitória. Edufes Editora. 2020.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Editora Schwarcz Ltda. 2002.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA

_____. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612475/CA