

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

**UM CONCERTO PARA OS OUVIDOS DO CINEMA – A SEQUÊNCIA  
PRÓLOGO DO FILME “O SOM AO REDOR”**

BORTOLIN, Leonardo Bruno<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo analisar a relação áudio-visual da segunda sequência do filme “O som ao redor” (2012, Kleber Mendonça Filho), onde aproximamos os ruídos e sons ambientes às características musicais, ampliando a sua percepção fílmica. Através de conceitos de Michel Chion e Virginia Flores, que adaptam o estudo da fenomenologia dos sons de Pierre Schaeffer para o cinema, tomaremos essa referência para o diálogo com as qualidades musicais dos ruídos, a partir dos diferentes modos das escutas sonoras. E ainda, com as ideias de Michel Fano, pensarmos o conceito de “partitura sonora”, onde vincula-se todos os elementos da trilha a um “total sonoro semântico”. Ao destacar tal filme, pretendemos debater e avaliar a importância do desenho de som para a recepção interpretativa da narrativa do filme e também, para o pensamento sonoro do cinema brasileiro contemporâneo.

**PALAVRAS-CHAVES:** pensamento sonoro, sound designer, desenho de som, música concreta, cinema brasileiro contemporâneo.

### **Introdução**

Gostaria de começar esse texto falando de uma curiosidade sonora que nos é apresentada em nosso cotidiano e passa muitas vezes como fato banal. Já nos deparamos inúmeras vezes com o som ambiente de trânsito de uma cidade. A presença de uma constante textura grave é bem característica, somados com alguns *ataques* agudos dos freios, o *efeito doppler* que age nos sons dos carros em movimento, um médio-grave cíclico dos motores acelerando, entre tantos outros detalhes. Ao ouvirmos esse som, dificilmente não o reconhecemos. Fato interessante é ouvirmos toda essa “imagem” característica, com um detalhe: o asfalto estar molhado, pós-chuva. Tal textura se modifica e transforma as características sonoras a ponto de não identificarmos de imediato, qual é o novo contexto apresentado. O asfalto molhado “seca” a massa

---

<sup>1</sup>É mestrando no programa Multimeios da Unicamp, com pesquisa sobre o processo criativo da trilha sonora do filme “O som ao redor”. Formado em Cinema pela UFF – RJ, se especializou em direção de som no cinema pela Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa – Portugal. Email: leonabatera@gmail.com

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

sonora e acrescenta uma timbragem mais aguda ao atrito dos carros com o asfalto, dando a impressão de outro ambiente sonoro. Esse é apenas um exemplo que estamos a pensar a respeito das escolhas dos sons, que estão ao nosso redor, e de que forma queremos apresentá-los aos espectadores do cinema. Ao fazermos a escolha por um desses ambientes, molhado ou seco, estamos demonstrando uma identidade a respeito do ambiente da nossa história, direcionando o espectador ao melhor entendimento narrativo.

Tal escolha parte da concepção do roteiro, no sentido da criação áudio-visual, no poder que cada pista (imagem e som) influencia uma sobre a outra. Entendemos como fundamental que não se assiste ou se ouve um filme repetidas vezes, mas sim áudio-vemos essa composição de complexos sentidos. Nessa intenção são as relações por ambos construídos que importam. Michel Chion afirma:

(...)se a questão diz respeito à análise de filmes já realizados, e se esses filmes são audiovisuais, me parece absurdo separar imagem e som; som e imagem. É por isso que eu inventei o termo “áudio-visão.”  
(CHION, 2013, p.70)

Contudo, para esse texto iremos ter um foco maior na construção da trilha sonora. Em específico na aproximação dos ruídos, falas, ambientes (trilha sonora) ao tratamento musical, ou seja, às características da trilha musical. Com interesse na ideia do conceito sonoro do filme ser pensado, justamente, na concepção do roteiro. Como isso pode ocorrer?

### **O pensamento sonoro iniciado nos anos 1920 e seu desenvolvimento contemporâneo – o moderno que inspira**

Quando pensamos um tratamento musical aos elementos da trilha sonora, ela está em dois níveis:

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

A primeira, no sentido da composição assim como é realizada na música, através da partitura, onde a sobreposição dos sons geram harmonias (acordes/clusters). Que para adaptarmos ao estudo de cinema, é fundamental o seu uso criativo. O manifesto dos cineastas soviéticos “A Statement” (título em inglês / original de 1928) traz a teoria da polifonia para os sons nos filmes, partindo da conceptualização sobre a montagem vertical. Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov falam de adequar o som ao conceito de montagem, trabalhando-o em contra-ponto à imagem, dando novas significações. Comparando a polifonia de uma partitura orquestral com a da “partitura audiovisual”. Um ano depois em 1929, o cineasta francês René Clair também conceitualiza o som num patamar de grandes potencialidades expressivas e narrativas, com seu artigo “The art of Sound”. Clair levanta a questão de um uso coerente e criativo do som, que excita emoções que não poderiam ser levantadas somente pela visão das imagens, ajudando assim no melhor entendimento da ação fílmica.

E a segunda, na relação com as funções cânones da música no cinema. Desde o surgimento do cinema e o início do cinema falado, em 1926, a montagem de imagens e a música tiveram a função de transportar o espectador e de conduzi-lo a determinadas conclusões ou interpretações sobre suas narrativas. A autora Claudia Gorbman em seu livro *Unheard Melodies* (1987) classifica as funções da música no cinema clássico hollywoodiano dos anos 1930, que se consolidaram de tal forma sendo utilizada até hoje. Assim, a música tem funções de unificar as imagens, sublinhar pontos fortes da ação, identificar características dos personagens e determinado contexto da história, conduzir as emoções e interpretações da narrativa, e principalmente ser invisível na tela atuando de modo a ser *inaudível conscientemente* para o espectador. Contudo, vale a pena frisar que estamos tendo como horizonte o cinema contemporâneo, com estudo de caso de um filme que podemos classificá-lo como cinema moderno. Portanto, sabemos que tais fronteiras entre ruídos e música estão evaporadas e é nesse sentido que estamos pensando e referenciando. Porém, a utilização das funções da música relacionadas ao

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

cinema clássico narrativo hollywoodiano nesse estudo, vem tornar mais claro a posição que os efeitos, ruídos e ambientes podem ter como trilha musical ao serem escutados com características e funcionalidades propriamente musicais. A autora e editora de som, Virginia Flores coloca de um modo interessante as diferenças dos espaços do som no cinema clássico e no cinema moderno:

O cinema clássico hollywoodiano com seus momentos, espaços e personagens bem determinados, exigia uma maior determinação do emprego da música e dos outros elementos da trilha sonora, não admitindo inovações no que diz respeito aos espaços do som. Certos cineastas modernos, à medida que introduzem rupturas entre as imagens visuais e suas trilhas sonoras, já quebram qualquer definição entre os espaços do som, estabelecendo uma grande diferença entre as bandas de áudio e de imagem. (FLORES, 2006, p.126)

Para apoiar nossa análise da sequência prólogo do filme referenciado, onde buscamos exemplificar o uso criativo e bem pensado do som com a imagem, associando a trilha sonora às qualidades musicais, utilizaremos dois franceses: Michel Chion e Michel Fano.

Michel Chion em seu livro *L'Audio-Vision - Son Et Image Au Cinema* (1991), utiliza conceitos e nomenclaturas dos estudos de Pierre Schaeffer (1966), que no caso estão ligados a música concreta. Porém, adapta-os para o estudo do som no cinema, buscando uma melhor terminologia para classificar os sons por suas qualidades tipomorfológicas e sua relação com a imagem. Entre vários conceitos, estão os diferentes modos de escuta, importantes para entendermos as qualidades do som que vão além do seu significado causal, clareando o nosso estudo de caso. A *escuta acusmática* se faz quando ouvimos um som mas não visualizamos sua fonte sonora, podendo ser ele identificável ou não. Quando não identificamos que som é aquele, de certa forma somos obrigados a nos relacionarmos com o mesmo a partir das emoções ou sensações que tal som nos despertam e nos sugerem. Dentro do nosso argumento da busca por um pensamento sonoro criativo e como isso pode ser aplicado, o som fora-de-

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

quadro pode ampliar muito o sentido do filme. Pois ele pode atrair nossa atenção para características sonoras que a visão simultânea das causam nos escondem, ao reforçar a percepção de certas características do som e ocultar outras. Como veremos adiante, o filme *O som ao redor* compõe desde as primeiras cenas uma relação áudio-visual com base em sons fora-de-quadro, que estão ligados a identidade e contextualização da história fílmica, além de ser um dos fatores primordiais por trazer a sensação de tensão e medo do filme. O som fora-de-quadro e sua escuta acusmática dentro de um grande filme, faz o espectador sentir e pensar aquilo que áudio-vê, jogando com memórias afetivas e refletindo as intenções sensoriais que o filme desperta. É uma experiência em que o diretor ‘direciona’ nosso olhar e ouvido, e se essa construção audiovisual for redundante, perde-se a chance de evocar outras emoções que a imagem e som não dão conta por si sós.

A *escuta reduzida* se faz para entendermos as qualidades do som que estamos trabalhando. E são essas qualidades que vão além do valor semântico, onde nos aproximamos de características musicais como timbre, textura, duração, ataque, altura etc, fatores esses que nos ajudam na composição musical dos ruídos, efeitos e ambientes. Para tal escuta nos apoiamos na necessidade de re-escutar e fixar o som. Chion nos fala que essa escuta tem a vantagem de ampliar e afinar o ouvido do realizador, técnico e estudioso, que conhecerão o material de outra forma, afirmando: “Em efeito, o valor afetivo, emocional, físico e estético de um som está ligado não somente a explicação causal, mas também a suas qualidades próprias de timbre e de textura, a sua vibração.” (CHION, 1993, p.38)

Michel Fano é um compositor e cineasta francês de grande inspiração e referência para nosso estudo. Pois é a partir dos seus trabalhos que compreendemos com mais clareza a relação da trilha sonora à um tratamento musical e como isso ocorre. Fano compõe trilhas sonoras pensando em todos os sons como uma *totalidade*, como uma grande “partitura sonora”, termo criado pelo mesmo. Que nos lembra o manifesto

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

dos cineastas soviéticos de 1928, por referenciar a trilha sonora não como meramente ilustrativa ou horizontal, que não se relaciona, mas sim como uma “partitura audiovisual”, numa montagem vertical, onde os sons se cruzam, se recobrem, se atravessam, formando sonoridades instigantes. Essa concepção de Fano foi formulada no final dos anos 1960, época que o mesmo fez grande parceria com o cineasta Alain Robbe-Grillet, assinando os filmes como “music” e “supervision sound editor”. Portanto, essa “partitura sonora” que utiliza os diálogos, ruídos, ambientes e música faz parte de um todo sonoro fílmico que não se separa, o que Deleuze (1990) vai chamar de *continuum sonoro*<sup>2</sup>. Alain Robbe-Grillet diz que Fano pretende que tal audição se faça com os olhos fechados. Em “*Vers une dialectique du film sonore*”, artigo de 1964 escrito pelo próprio Michel Fano, o mesmo elucida a relação entre música, ruído e a fonética das palavras na composição da trilha sonora cinematográfica, buscando expandir a importância da convergência entre esses elementos nos filmes, e afirma: “A música é elemento arquitetônico da banda sonora assim como os ruídos ou o aspecto fonético das palavras”. (FANO, 1964, p.30) A partir disso, interpretamos que Fano já se encontrava no processo fílmico desde a concepção do roteiro, pois para que houvesse esse *continuum sonoro* onde todos elementos da trilha sonora se relacionassem a nível musical, havia a presença do mesmo no pensamento sonoro do filme (assim como o sound designer é encarregado a partir do final da década de 1970, mesmo ainda sem a consolidação do termo). No filme *L’homme qui ment* (1968), de Alain Robbet-Grillet, notamos que os objetos da mise-en-scène são selecionados e possuem sons específicos, os quais são altamente explorados pela ação dos personagens e pela montagem áudio-visual. Por exemplo, a sequência dos copos de vidro caindo ao chão, que montada em

---

<sup>2</sup> “Tudo isso poderia levar-nos a crer, conforme uma tese fundamental de Fano, que já há um único ‘continuum sonoro’, cujos elementos só se separam em função de um referente ou de um significado eventuais, mas não de um ‘significante’”. (DELEUZE, 1990, p.278)



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

cortes rápidos e em repetição, trazem ritmo e possibilidade de explorar diferentes timbres para cada queda, gerando assim uma sonoridade com dinâmica e diferentes alturas sonoras.

Há alguns anos, assiste-se a um retorno do interesse por formas de cinema nas quais o som já não seria, ou nem sempre seria, submetido à imagem, mas sim tratado como um elemento expressivo autônomo do filme, podendo entrar em diversos tipos de combinações com a imagem. Um exemplo impressionante dessa tendência é o trabalho sistemático realizado por Michel Fano nos filmes de Alain Robbe-Grillet, assim em *L'homme qui ment* (1968), ouve-se durante os créditos vários ruídos (barulhos de água, fricção de madeiras, ruídos de passos, explosão de granadas etc) que, só mais tarde são justificados pelo filme e, ademais, outros sons (rufo de tambores, assobios, estalido de chicote etc) que não recebem qualquer justificação. (AUMONT, 1995, p.49)

A presença do sound designer com sua influência e especialidade, vislumbra ao som, expressão primordial para a narrativa fílmica. O termo sound designer surgiu na necessidade de um profissional que pensasse o filme como um todo, da captação à mixagem, se consolidando em meados da década de 1970, diante de um contexto que chamamos de segunda revolução sonora. A possibilidade de uma melhor projeção e espaçamento do som nas salas de cinema, com o advento do sistema Dolby estéreo surround, trouxeram construções sonoras mais criativas, sofisticando-se as técnicas. Aliado a isso, temos a ascensão de jovens cineastas norte-americanos que começam a explorar ao máximo o som e sua relação com a imagem. Walter Murch cria o termo sound designer com o filme de grande impacto, *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), tendo outros filmes e profissionais lançando novos horizontes para o som no cinema. Assim, vão se formando equipes para trabalhar em cada parte específica da trilha sonora, de modo que o sound designer fica encarregado em pensar e supervisionar o conjunto. Se há articulação entre imagem e som é de se esperar que ela seja prevista no roteiro, na direção e na filmagem. O profissional de som está apto a

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

sugerir soluções e ideias durante o roteiro, que podem contribuir na narrativa, pois já pode-se vislumbrar o percurso sonoro no filme, concebendo as ideias que atuem na filmagem e que vão para a montagem.

### **A sequência – prólogo do filme *O som ao redor***

*Pensar a música no cinema exige que não a coloquemos sob uma definição limitada: todo som pode ser música. (FLORES, 2006, p.122)*

*O som ao redor* (2012), dirigido por Kleber Mendonça Filho, tem uma trilha sonora interessante e fascinante que nos chama a atenção não apenas pela palavra *som* já no título do filme. Mas, pela sua rebuscada construção áudio-visual onde a narrativa sonora implica fatores determinantes na interpretação do filme. Podemos notar que a mesma é carregada de significados que auxiliam na recepção fílmica, pensada dentro de um desenho de som que tem nos sons fora-de-quadro grande mérito para essa interpretação. A começar com uma regrinha interessante sobre como chamar a atenção para o som, que é iniciar o filme com tela preta (ou seja, sem imagem) mas já com a escuta da trilha sonora. Deste modo, nossos sentidos são direcionados para a escuta, fato de certa forma raro dentro da apreciação de um filme, que preza muitas vezes pela valorização da imagem. Também, pelo fato do próprio diretor assinar o desenho de som do filme, o que nos dá alguma certeza de que o som tenha sido pensado desde a escrita do roteiro. E ainda, ser o montador da imagem, estando ciente da potencialidade dos cortes e ritmos, ao nível de conceber o tempo narrativo na presença da imagem e som, no sentido de como cada um exerce a influência sobre o outro (Imagem A + Som B = C). Nesse texto, recortamos nossa análise para a segunda sequência do filme, pois nos interessa demonstrar como a trilha sonora em seu conjunto se assemelha as características e funções da música. Podendo ainda prolongar a respeito da relação



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

áudio-visual construída, a qual nos dá praticamente o *tom* do filme, suscitando o sentido e emoção que o mesmo irá percorrer.

Para organizarmos nossa análise, chamaremos a sequência referenciada de “narrativa do tempo-presente”. Que vem logo após as fotografias P&B, quase como uma continuação, pois podemos notar que o diretor quer fazer essa relação e muito desse sentido vem reforçado pela trilha sonora. Na primeira sequência (P&B) há a presença de trilha musical não-diegética, composta originalmente por DJ Dolores, que compõe um crescente de instrumentos (a maioria percussiva), em informações rítmicas que nos lembram algo relacionado ao “tribal”. Essa música mantém um pulso-rítmico forte (grave) que marca o andamento musical. Quando há o corte seco dessa sequência para a “narrativa do tempo-presente”, tal pulso rítmico se mantém, agora não composto por um instrumento mas sim pelo som grave do bate-estaca que faz parte da pista de som ambiente. Tal som pode ser classificado como um *sinai*<sup>3</sup> dentro do som ambiente, sendo possuidor de *qualidades perceptivas* como timbre e ataque, e também *informativo* de um espaço e identidade onde o filme irá se desenvolver. Aqui, podemos relacioná-lo a um dos pontos funcionais da música no cinema, que citamos anteriormente. O som do bate-estaca é provedor de ritmo para a sequência, além de ter valor dramático, pois seu pulso grave direciona nosso sentido a sensação de tensão e medo – que é um dos temas que o filme constrói, permanecendo durante toda a história.

Os sons do patins e bicicleta passeando pela garagem, junto ao ambiente característico de construção civil ganham destaques. Quando a câmera enquadra as ações no playground do prédio, entram os burburinhos das cuidadoras e das crianças brincando/transitando pelo espaço, compondo com o ruído da serra elétrica e das marteladas em crescente. É possível notar uma dinâmica desses sons e a partir da *escuta reduzida*, são detentores de diferentes timbres e texturas, o que também nos leva a

---

<sup>3</sup> Sinais – sons que se destacam dentro da camada sonora do ambiente. Em suas manifestações, tem volume suficiente para serem percebidos com mais impacto do que a massa sonora. (COSTA, 2010)

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

perceber diferentes alturas, que vão compondo assim como uma música. Alguns timbres mais agudos, outros médios e graves.

Dando prosseguimento, ouvimos a entrada de um som diferenciado que não reconhecemos sua fonte na imagem e nem somos capazes, de imediato, a interpretá-lo. Contudo, ele ganha intensidade e aos poucos podemos classificá-lo como um som circular, uma espécie de motor ligado em rotação, sendo então um efeito sonoro puramente dramático e expressivo para nos dar a sensação de algo em suspensão. Tal som vem em conjunto com o crescente ruído da serra elétrica que a câmera enquadra num zoom-in bem didático, tomando conta praticamente de toda a trilha sonora. A carga expressiva desse conjunto sonoro nos leva a relacioná-lo a outra função da música, que é conduzir as emoções e interpretações da narrativa, pois são sons que nos causam certo incômodo, até porque colocados em crescente, vão nos colocando em estado de muita tensão e apreensão. Assim que estamos tensionados, a trilha sonora alivia, em conjunto com o corte da imagem, numa indicação de silêncio, na mudança para uma cena aberta-aérea, enquadrando o trânsito de uma avenida e seus sons característicos. O som ambiente de construção civil, notado desde o início da sequência, permanece e ganha destaque com diferentes informações. O *signal* do bate-estaca mantém o ritmo da montagem e também é ponto de corte entre os planos. Certos elementos sonoros presentes no som ambiente também são destacados conforme os planos da imagem vão variando – ora plano aberto da rua enquadrando os prédios, com a serra elétrica em crescente, ora um ambiente interno do prédio, um zoom-in do casal se beijando, com marteladas mais fortes e vozes identificando esse hall entre prédios. Toda essa descrição sonora se dá através da *escuta acusmática* (boa parte dela), pois a montagem da “partitura sonora” se faz fora-de-quadro, em nenhum momento somos apresentados às fontes sonoras dessa construção civil, por exemplo. Mais uma vez um corte pontuado pelo bate-estaca e a sensação de uma dinâmica silenciosa, que vem a terminar com a batida grave dos carros na esquina. Vale ressaltar a bonita ressonância que os sons do

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

ambiente possuem, identificando ao espectador o espaço da narrativa. Observamos claramente uma indicação musical para essa sequência, principalmente pela dinâmica apresentada e toda a composição de diferentes sons com suas qualidades tipomorfológicas respectivas.

O som ambiente de trânsito urbano e de construção civil revelam nosso espaço fílmico, o contexto que a história se situa, a transformação da cidade do Recife. E é nesse sentido que encontramos a função da trilha sonora (ruídos, efeito e ambientes) unificando as imagens, como a música faz para o cinema clássico. Podemos também afirmar que esse som ambiente é nossa tônica, que o autor Fernando Morais descreve fazendo analogia com a música:

Assim, sons fundamentais no meio ambiente são aqueles que estão presentes na maior parte do tempo, configurando o fundo sonoro de um determinado lugar, ou, para manter a analogia musical, o som sobre o qual os demais se inserem. (COSTA, 2010, p.96)

Ainda podendo falar do termo *leitmotiv*, onde a massa sonora com diferentes texturas compõe verdadeiros acordes, nos contextualizando dentro do *tema* (aqui leia-se em termos musicais) para a história – a transformação da cidade do Recife.

Usando o modo didático de ouvirmos a trilha sonora sem vermos sua imagem, a nível de entendermos como se dá a relação áudio-visual, a audição da sequência completa é de uma experiência muito valiosa. Um verdadeiro concerto musical realizado por ruídos, efeito e ambientes.

## Conclusão

Tomamos nosso estudo a partir da escuta, como ponto de partida para a apreciação e construção. Utilizando referenciais teóricos como Michel Chion, buscamos critérios que pudessem descrever os sons por suas qualidades tipomorfológicas, abordagem que interessa na pesquisa sobre som no cinema, pois se aproxima dos sons

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

sem pré-conceitos e procura conhecê-los em sua matéria (FLORES, 2006). Nos dando condições propícias para analisar a trilha sonora no sentido de referencia-la às características e funcionalidades da música no cinema.

Nosso interesse com esse texto é levantar a questão da presença do pensamento sonoro desde a etapa da concepção do roteiro para uma melhor construção narrativa. A figura do profissional especializado, o sound designer, é responsável por trazer uma aura à narrativa sonora, que conforme visto em nosso estudo, é primordial para um bom desempenho áudio-visual. Pois estando presente em todas as etapas, como um diretor de som, é possível construir o desenho de som de forma dramática/emotiva ao reforçar e ampliar a história com a melhor escolha da composição dos elementos sonoros. Michel Fano demonstra muito bem em seus trabalhos e na teorização dos mesmos, esse valor positivo que a trilha sonora pode adquirir ao ser pensada como um todo semântico. Onde os elementos que a compõe são interligados e tratados dentro de um universo sensitivo que vão além de invocarmos seus significantes e significados. Dessa forma o som traz à imagem um novo sentido de concepção, pois eleva o entendimento e a emoção para novas percepções daquilo que áudio-vemos. Ao termos uma trilha sonora independente da imagem (o uso não-redundante como afirma o manifesto dos cineastas soviéticos e René Clair) podemos ampliar nossos sentidos à narrativa fílmica, com a presença das *imagens – sonoras* (DELEUZE, 1990) que vão se formando na complexa montagem dos sons diegéticos e não-diegéticos. Por isso Fano cria o termo “partitura sonora”, uma vez que é na leitura vertical que apreciamos o filme, na medida que os sons se recobrem, rivalizam, se atravessam e se cortam, percorrendo o caminho do espaço visual e também não-visual. Nesse sentido, o diretor Kleber Mendonça Filho, assinando o desenho de som do filme, se posiciona na função de dar um estatuto narrativo e dramático à trilha sonora e não meramente ilustrativo. Percebemos grande parte do contexto que o filme irá nos apresentar durante os 131 minutos logo na segunda sequência do filme, o que chamamos de prólogo, a qual acabamos de analisar. E muito

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

desse sentido se dá pela construção dos sons fora-de-quadro – e sua escuta acusmática, no percurso que o som faz nesse espaço não-visual. A tensão e o medo que o filme constrói estão em partes nesse ambiente sonoro que não vemos<sup>4</sup>, e assim tais sonoridades podem adquirir diferentes interpretações, que dentro do conjunto imagem e som nos proporciona uma experiência riquíssima ao estimular nosso imaginário. Essa interpretação é baseada através do conceito *valor agregado* (CHION, 1993) que é um valor sensorial, informativo, narrativo, estrutural ou expressivo que um som nos leva a projetar sobre a imagem e vice-versa.

Com isso podemos afirmar que a presença do pensamento sonoro no roteiro traz uma grandiosidade na construção áudio-visual, sendo referenciado o próprio diretor do filme em questão. A sequência analisada é o prólogo da história que irá se desenvolver, que com seus poucos minutos nos apresenta o contexto e a problemática que irá ser refletida – onde admiro toda a montagem da imagem e som, nas escolhas dos planos e na composição desses sons cheios de significados e valores, estando diante de uma obra-prima cinematográfica.

O ato de assistir a um filme, de estar presente como espectador, observando e acompanhando o seu desenrolar, está ligado a essa disponibilidade do sujeito em abandonar-se para que o filme fale por ele mesmo, através das escolhas que seu diretor fez e indicou. (FLORES, 2006, p.129)

### Referências Bibliográficas

CHION, Michel. Entrevista à Revista Filme Cultura – “*Não ensino ‘O som no cinema’, mas ‘A Áudio-Visão’*”. São as relações que importam”. Rio de Janeiro, número 58, 2013.

---

<sup>4</sup> As marteladas, a serra elétrica, o pulso-grave-ritmado do bate-estaca, o efeito circular.

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

\_\_\_\_\_. *La audiovisión – Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.

CLAIR, René. *The art of Sound*. 1929. Disponível em [https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST\\_113/Filmst113\\_ExFilm\\_Theory/Art\\_of\\_Sound\\_Clair\\_1929.pdf](https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_113/Filmst113_ExFilm_Theory/Art_of_Sound_Clair_1929.pdf). Acessado em: 26 de Junho de 2014 às 14h30.

COSTA, Fernando Morais da. *Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?* Revista eletrônica LOGOS 32, Comunicação e Audiovisual. Ano 17, número 01, 1º semestre 2010.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EISENSTEIN, Serguei; PUDOVKIN, Vsevolod; ALEXANDROV, Grigori. *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*. In: EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

FANO, Michel. *Vers une dialectique du film sonore*. Cahiers du Cinéma: Paris, Número 152, fevereiro.1964.

FLORES, Virginia. *O Cinema: uma arte sonora*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado submetida à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2006.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: narrative film music*. Blommington: Indiana University Press, 1987.





**UNESPAR/FAP - Curitiba/PR**  
**ISSN 2317-8930**