

**O SOM COMO RECURSO NARRATIVO NA ESCRITA DE UM ROTEIRO  
AUDIOVISUAL**

GRATÃO, Plínio Vinicius de Oliveira <sup>1</sup>

SILVA, Acir Dias da

**RESUMO:** Esta comunicação tem por objetivo discutir alguns elementos que nortearam a criação do roteiro de longa-metragem *Éden*. Partimos da ideia que a imagem fala por si e o silêncio confirma sua verdade, e pensar a utilização do som como recurso criativo, tal como verbos da memória coletiva, aparecem em *Éden* em um caráter experimental. Como evocar na escrita o que se escuta, e como indicar no roteiro o que comumente se pensa na edição? Será que o som é objeto exclusivo de processos mais adiantados como a produção e a pós-produção? O que é o roteiro afinal do que a própria voz do filme, embora ainda muda? Aqui a mudez perde o tom de deficiência e torna-se uma mudez imposta. Como marcar o som, como representá-lo, como se apossar do silêncio narrativo e como utilizar todos esses recursos em uma escrita criativa como é a do roteiro? Em seu livro *Roteiro de Cinema e Televisão*, Flávio Campos diz que um som pertence ao roteiro se passa informação sobre um elemento da história, expressa subjetividade ou motiva a reação de um personagem. Se não possui nenhuma dessas funções, o som não pertence ao roteiro e deve ser ignorado. Mas e o silêncio? Quando se apoderar narrativamente do silêncio? E quando o som representa o caos mesmo quando isto não está indicado na personagem? Afinal, na escrita do roteiro, o som apenas serve como demarcação de ações ou rubricas exemplificando uma possível subjetividade dos personagens? Será que não poderíamos arriscar mais e pensar toda uma concepção sonora que faça parte da obra enquanto roteiro?

**PALAVRAS-CHAVE:** 1 roteiro audiovisual, 2 som, 3 silêncio.

Pensar o cinema é também pensar os mecanismos que o compõe enquanto processo criativo. O primeiro ou um dos primeiros passos para se ter o filme surge com a idéia, muitas das vezes não materializada e esparsa. Cabe ao roteirista, o profissional que se encarrega de materializar a idéia e lhe dar corpo em um texto técnico, o roteiro, de pensar como alcançar as bases emotivas presentes no seu destino final: o público. São através de técnicas como o desenvolvimento de atos, pontos de viradas, clímax ou até mesmo um anti-clímax que criam no filme as bases para alcançar tal destino. Então é essencial acreditar que é no roteiro que nasce o filme.

---

<sup>1</sup> Bacharelado em Cinema e Vídeo, Unespar/FaPr, pvgratao@gmail.com

O processo criativo global de um filme consiste, portanto, numa espécie de dupla transformação criativa: em primeiro lugar, existe uma passagem das idéias da imaginação do guionista para as palavras no texto do guião, e depois, das idéias expressas no texto do guião para o seu registro e manipulação em qualquer suporte cinematográfico. O guião é, portanto, uma espécie de veículo, de ponte, de local de passagem. (NOGUEIRA, 2010, p.10)

Como um guia para a realização, nas mãos do diretor, o roteiro ganha forma, se adapta, se modela. Neste sentido, de fato o roteiro está mais para um conjunto de idéias sugeridas do que regras impostas a uma rotina de filmagem.

Podemos então identificar, desde logo, uma separação de competências que terá influência na forma que o guião deve assumir: ao guionista cabe descrever o que filmar e não como filmar – a forma como as idéias contidas no guião serão visualmente apresentadas é da responsabilidade do realizador. Sucintamente, podemos afirmar: a função do guionista é escrever o guião, a função do realizador é filmá-lo. (NOGUEIRA, 2010, p.11)

Como um guia, o roteiro está sujeito a modificações, quebras e alterações em sua forma. “Realizadores como Alfred Hitchcock, Orson Welles ou Stanley Kubrick são conhecidos pela minúcia com que preparavam os seus filmes. Já Elia Kazan, Sergio Leone ou John Cassavetes preferiam deixar um maior espaço ao improvisado.” (NOGUEIRA, 2010, p. 02).

Independente de como será utilizado, se seguido ao pé da letra ou aberto a modificações ao acaso, o roteiro não pode ser encarada como meramente uma ferramenta, já que nele se possibilita uma primeira visão do filme.

Um dos princípios estilísticos fundamentais do guião é a visualização. Podemos mesmo dizer que o guião cinematográfico é devido à função que há-de servir, o mais visual dos tipos de escrita. Aliás, um dos critérios mais adequados para avaliar a qualidade de um guião ou o talento de um guionista consiste precisamente em averiguar a precisão e a vivacidade das imagens que consegue criar na sua própria imaginação, transpor para o papel e provocar na mente do leitor (que, no fundo, assume o papel de espectador). (NOGUEIRA, 2010, p.13)

Com isso em mente, é de pensar que como temos uma primeira visualização do filme no roteiro, sugerir que caberia ao roteirista idealizar não tão somente a história,

mas também a estética presente nele, nos coloca de frente com pressupostos dos quais isto, o ato de decidir a estética, ou a forma como a história deve ser contada, é ato exclusivo do diretor. Mas, se visualizamos o filme primeiro na leitura do filme, formando imagens a medida em que avançamos no roteiro, não caberia também ao roteirista participar da escolha da forma?

Apesar destes constrangimentos, o guionista possui, contudo, ferramentas criativas bastante poderosas: ele pode e deve socorrer-se das (vastas) potencialidades expressivas da linguagem escrita para sugerir aquela que entende como a melhor forma de filmar a ação. (NOGUEIRA, 2010, p.11).

Claro que ao diretor cabe a idealização da forma e a escolha dos planos, e ao roteirista a materialização das idéias em um texto indicativo, porém, a delimitação desses espaços não é plenamente rígida. Há a possibilidade de interferência, tanto do diretor no roteiro através de alterações durante a produção, como no caso de diretores que transformam o roteiro em um guia aberto a improvisações, quanto do roteirista na escolha da forma, sugerindo um corpo estético, que muitas das vezes, corrobora para o entendimento da história, fazendo parte dela, e que ao ignorá-la há o risco de se perder significados. É nesse ponto que se pode pensar em autoria.

Durante quase duas décadas, a autoria do filme é percebida apenas na performance do autor, por isso sua preeminência nas publicidades. Ou, talvez mesmo, e mais frequentemente, aventuras de um personagem recorrente, digamos Rigadin, deslocando a autorialidade a montante do filme para sua manifestação cinegráfica. Sem qualquer dúvida, há no cinema dos primeiros tempos, esta idéia que, como o diz o roteiro de *Sunset Boulevard*, os personagens são os verdadeiros atores do roteiro. O registro visual não retira nada à autografia da performance e não acrescenta nada tampouco – o filme é uma obra autográfica múltipla, conforme a definição de Genette, porque ele é reduzido ao autor ou à sua vertente fictícia, e não porque ele definiria uma forma de ver o real, única ao ponto de ser irredutível a uma simples execução. (SERAFIM, 2009, p.25)

Acompanha-se de uma pluralidade de autores que assina se assim se pode dizer, o anonimato deste tipo de obra, ou a incerteza de atribuição que simboliza a existência contestada de Homero (GAUDREAULT, 1996. P.226)

Ao roteirista cabe também implementar uma estética do filme, objeto da produção, lhe conferindo uma fatia da autoria criativa. Entretanto, por mais que haja um esforço em participar além daquela que é a planificação de um texto guia, o roteirista sabe que as escolhas são do diretor. Contudo, essas escolhas não são exclusivas, são privativas, podendo ser parcialmente delegadas a outrem, desde que enriqueçam o filme como um todo. Para entender melhor essa questão de limites fronteiriços entre roteirista e diretor, e até mesmo entre outros profissionais, esse texto percorre desde a criação do cinema como arte até os dilemas como os da atual divisão industrial no processo fílmico, onde cada função possui seus limites pré-estabelecidos. Entender melhor o papel do roteirista e até onde ele pode interferir na criação estética do filme, está aliada como vimos, a uma concepção de autoria. Nesse contexto entra a questão do som como recurso narrativo apropriado pelo roteirista. É permitido a ele o desenvolvimento de uma concepção sonora na escritura criativa de roteiro? Decidir a delegação de certas plasticidades torna o processo fílmico mais democrático e o enriquece com outros sentidos, tornando de fato o filme um produto coletivo.

### **A cadeia industrial clássica: pré-produção, produção e pós-produção**

Ao pensar o Cinema como uma arte coletiva, devemos levar em conta todos os processos criativos aos quais a ele se encaixam. Para isso é de praxe dividir a cadeia produtiva em pré-produção, produção e pós-produção. Em cada uma dessas etapas se encaixam diversos tipos de profissionais, que com conhecimentos específicos aplicados às suas respectivas áreas desempenham papéis essenciais ao processo fílmico. A mais importante de fato é o papel do diretor do filme, o qual confere à obra sua visão de mundo e sua estética narrativa. A ele respondem todos os demais profissionais pertencentes às demais áreas. Juntamente com o diretor, encontram-se na produção o diretor de fotografia, diretor de arte, atores e toda a equipe técnica responsável por desempenhar o andamento do set de filmagens como: figurinistas, maquiadores, técnicos de iluminação, técnicos de elétrica, assistentes de direção e de produção. É nesta etapa em que o filme é filmado ou gravado, e em que ao final desta o objetivo é o

que se chama de material bruto: a soma de todos os planos filmados ou gravados dispostos por ordem de execução.

É na etapa seguinte, a pós-produção, que o material bruto ganha forma e se torna de fato filme. Na pós-produção há também a participação do diretor em conjunto com outras equipes de profissionais como os de edição de som e os de imagem. Há todo um processo de finalização para que a obra se torne de fato um produto cinematográfico. O editor responde à união dos planos selecionados juntamente com o diretor, e em seguida já montado, passa por um processo de escolha de técnicas de tratamentos de imagens que auxiliaram o tema sugerido e o clima desejado anteriormente pelo próprio diretor. O mesmo ocorre no som, quando todo o material sonoro recolhido na produção é tratado e finalizado. Há aqui a possibilidade de se criar novos sons não captados durante a produção, como os responsáveis pela textura ambiente ou até mesmo a criação de trilhas musicais próprias para o filme. Na pós-produção também se encaixa o papel do produtor do filme, que depois da obra já completa, cabe a ele pensar em uma forma de distribuição adequada e na divulgação do filme, como publicidade e marketing.

Porém, diferente destas duas etapas, a produção e a pós-produção, a pré-produção é estritamente de planejamento. É aqui que surge a idéia e o roteiro, e partir dele todos os outros profissionais. Obviamente, pensando em um processo clássico de realização cinematográfica, estabelecido em Hollywood, o produtor participa ativamente das três etapas. É ele quem reúne e cuida da contratação dos demais profissionais relacionados acima. Nesse processo clássico, o diretor é excluído da pré-produção, entrando na cadeia apenas na produção já com o roteiro desenvolvido. Nesse processo clássico, ou industrial, a ordem dessas três etapas e a participação exata dos profissionais a elas relacionada segue uma rígida estrutura a qual é dificilmente modificada. Entretanto, existem adaptações dessa cadeia produtiva, como no caso brasileiro, onde muitas das vezes há a mescla de funções em um único profissional, como é o caso do diretor exercendo a função de produtor, roteirista e em alguns casos aglomerando ou a direção de fotografia ou de arte, não raro também todas estas.

**De Lumière a Méliès: a questão da narrativa**

Com a criação do cinema requisitada pelos irmãos Lumière há mais de um século, vimos surgir o que hoje denominamos corrente documentária. Obviamente os irmãos Lumière criaram o cinematógrafo apenas como experimento científico, não enxergando nele um viés artístico, como qual conhecemos. Nesse período, o cinema era composto por alguns fragmentos de cenas, as quais eram recortes de ações fortuitas ou, pré-elaboradas. A chegada do trem a estação, trabalhadores saindo e entrando das fábricas, ações que dependiam do acaso, o realizador não controlava seu desfecho. É o que hoje chamamos de cinema documentário observacional. Mas também houve como no caso do desjejum do bebê, uma presença maior do realizador, uma proto interferência, limitada também pelo acaso. Também, mais tarde, pertenceria o que se chama cinema documentário participativo. Interferindo ou não, aqui as imagens eram puros recortes de um cotidiano. A intenção era demonstrar, na época, a capacidade de registro do cinematógrafo dos Lumière. Anos mais tarde, é que o cinema ganha sua identidade de fato, com Méliès vimos surgir a montagem e a *misè-en-scene*.

O realizador nessa etapa interferia diretamente na produção do filme. Por limitações técnicas, havia um tempo mínimo para uma cena filmada, o que para os Lumière, cabia apenas para pequenos recortes independentes entre si, onde cada um possuía um tema: o trem, mulheres proletárias, bebê. Já Méliès, viu no cinema uma possibilidade de recriar o que se via nos teatros: uma história encenada. Porém, mágico de profissão, acrescentou a essa visão teatral toda uma idéia de trucagem que só seria possível através do que chamamos hoje de montagem. Ignorou o tempo limite estabelecido pelo próprio material, os unindo e criando uma história, como a viagem do homem a lua, filme do começo do século passado. Méliès foi responsável por uma gama de novas outras descobertas relacionadas à linguagem primária do cinema. Fades, transições e efeitos visuais, a maior parte desenvolvidos basicamente neste período. A partir daí, surgiram novos outros realizadores. Independentemente da escolha temática, a montagem feita por Méliès tornou-se linguagem própria do cinema, e com ela realizadores puderam desenvolver outras novas técnicas, como a questão dos planos, angulações e movimentos de câmera, todas em função de uma narrativa mais elaborada. Dos Lumière surgiram os documentaristas, preocupados no registro do real, observacional ou de forma participativa, e de Méliès, surgiram os ficcionistas, adoradores de artifícios e criadores dramáticos por excelência. E com o som e o advento

das cores, décadas depois, cada segmento continuou agregando novos significados, “...bem como opções estilísticas convencionais ao nível da música, da montagem ou da fotografia, aspectos essenciais dessas caracterizações. Falamos então de uma classificação de gêneros.” (NOGUEIRA, 2010, p. 04).

### **Ênfases dramáticas: da interpretação no cinema mudo às trilhas sonoras**

Com o cinema de ficção, contar uma história ganhou um foco determinante. Linear ou não, e excluindo o que denominamos de cinema experimental e/ou poético, contar uma história passou a ser preocupação primordial. O teatro já contava com séculos de investigação e aprimoramentos, e emprestou ao cinema nos seus primeiros anos sua narrativa. De fato, se observarmos a viagem à lua de Méliès, temos interpretações como se estivessem acontecendo para uma platéia lotada em um teatro. Aqui a câmera constantemente permanecia fixada em um plano geral que englobasse todo o cenário e a movimentação dos atores de corpo inteiro. Por uma certa dificuldade de se observar detalhes na interpretação e pela ausência do som, o cenário, como os de teatro, desempenhavam a maior parte da ênfase dramática. Aliados a ele, toda a disposição dos atores e suas movimentações. Mais tarde, ainda mudo, o cinema viu desenvolver os planos médio, o close e os detalhes e então possibilitou-se aproximar a câmera dos atores e deles exigir maior destaque. Com a montagem e com a fotografia, explorando tons de cinza e/ou com contrastes exagerados entre claro e escuro, possibilitou-se criar novas camadas e texturas. Aqui o cenário perdeu lugar de destaque na ênfase dramática para a montagem e para a atuação dos atores. Se no teatro interpretação seguia uma linha, no cinema ela se tornou exagerada. Sem o som para auxiliar o entendimento da história, essa forma de atuar se tornou essencial para enfatizar o caráter da narrativa, seja dramático, cômico ou qualquer outro. Com o som, a atuação se aproximou a um naturalismo, já que agora a ênfase estava nas trilhas. Demonstrar o que um personagem sente não necessitava mais de caretas ou gestos esforçados, a escolha de músicas ou ruídos, agora possibilitavam o que antes era impossível. Com as cores, outras novas possibilidades também surgiram. Claro que, com o cinema preto e branco e com seu jogo de luz na fotografia, podíamos perceber

intenções dramáticas que iria compor o todo na cena, mas com as cores, o cinema deu um salto nesse aspecto. Possibilitou acrescentar violência em cenas sem utilizar o som, apenas pela escolha de uma paleta de cor específica para isto. Na maquiagem, um maior realismo. No figurino, e com o cenário, uma composição que poderia contrastar ou harmonizar determinadas emoções pela simples escolha das cores. Aqui, arriscar escolher o silêncio como recurso narrativo, se tornou menos perigoso. Com tantas possibilidades para expor situações emocionais adjacentes aos personagens, o som se tornou opção de descarte, que com o preto e branco dependeria muito mais da habilidade do diretor e de sua experiência narrativa. Obviamente, com ou sem som, com cores ou sem elas, a montagem ou edição estavam sempre presentes. É na pós-produção de fato que o filme se realiza completamente, que ganha significado. Por mais que haja captação de som na produção, e que durante ela se faz a composição do quadro, incluindo ou excluindo cores, é na pós-produção que todos esses elementos ganham tons acentuados e de destaques. Porém, compor uma obra requer planejamento, desde pensar quais cores usar, se usar, como utilizar o som e como captá-lo, como mesclá-los em uma cena para criar significado, tudo isso tem que ser pensado previamente. Tradicionalmente é o diretor quem faz essas escolhas, alguns um pouco antes da produção em si, outros durante ela, mas nunca depois.

### **O roteiro e o som: a experiência sonora em Éden**

Antes de iniciar os processos de captação de imagem e som durante a produção, é necessário um roteiro. “O guião cinematográfico funciona, sobretudo, como um instrumento de organização da informação narrativa e de partilha de uma história entre os diferentes participantes na concretização de uma ficção cinematográfica.” (NOGUEIRA, 2010, P. 01). Com o roteiro em mãos é que o diretor pode pensar em toda a estética que deseja aplicar, como será a narrativa, pensar em como será a montagem ou edição das imagens, como irá captar o áudio, a escolha dos atores, enfim, a partir do roteiro que se estabelece todas as outras bases criativas.

Em suma, o guião cumpre uma função precária, mas fundamental: deve servir de texto-base para todos aqueles que hão de contribuir



criativamente para a criação do filme, desde o produtor e o realizador ao diretor de fotografia ou ao diretor de som, passando pelo adrecista ou pelo montador, pelo ator ou pelo cenógrafo. De um modo mais ou menos direto, o trabalho de todos estes intervenientes será ditado pelo texto do guionista. Daí que se revele conveniente que a forma deste texto obedeça a um modelo fácil e universalmente partilhável. (NOGUEIRA, 2010, p.09)

Durante a produção, a compreensão do texto-guia, o roteiro, é imprescindível. Para tal, o roteiro segue algumas exigências ditas universais. O cabeçalho indicando o local da cena, se é uma cena interna ou externa, se é dia ou noite, o texto descritivo das ações no tempo presente do indicativo, diálogos centralizados e outras funções optativas como as rubricas. Estas última funcionam como anotações extras que o roteirista faz para melhor entendimento dramático, como sobre a reação de determinado personagem em alguma situação desenhada. O que estiver fora deste padrão técnico-industrial leva a tratar o roteiro como uma obra de caráter mais autoral do que simplesmente um simples guia. “(...) já que o guião deve ser de fácil consulta e interpretação e não motivo de deleite estético. E entender também que qualquer desvio ou ousadia estilística só ganhará sentido e valor dentro dessas imposições.” (NOGUEIRA, 2010, p.10)

No roteiro tradicional, o som não é elemento de destaque, e é comumente ignorado em muitos trabalhos. Em alguns roteiros o som ganha papel secundário em algum momento, como indicação de um telefone que toca ou uma buzina de carro que ecoa. No roteiro um som pode ser lírico, épico ou dramático.

No roteiro do filme *O poderoso chefão I*, esta é a cena do assassinato de Paulie, o motorista que traiu a família Corleone.

EXT.DIA: O CARRO DE PAULIE NA RODOVIA (INVERNO DE 1945)

O carro segue pela rodovia junto à praia. Dentro do carro, CLEMENZA se vira para PAULIE

CLEMENZA

Enconsta o carro. Preciso dar uma mijada.

O carro sai da rodovia, entra na vegetação. CLEMENZA salta do carro, SEGUIMOS com ele. CLEMENZA fica de costas (não vemos mais o carro), abre a braguilha e ouvimos o som da urina batendo no solo. Um tempo e ouvimos dois tiros. (...)

O som da urina batendo no solo e o som dos dois tiros são elementos com função épica: eles estão ali para passar informação obre os personagens e suas ações. (CAMPOS, 2007, p.183)

Esse exemplo do uso do som no roteiro, como Flávio Campos intitula como sendo épica, é o mais comumente utilizado. Muitas das vezes na própria escrita do roteiro, não há a indicação do “ouvimos o som de...”, o que exemplifica o uso do som em muitas das vezes no roteiro como secundária ou até mesmo inexistente.

O filme *Chinatown* se encaminha para o fim. É noite, Gittes vai à casa onde Evelyn Mulwray esconde sua filha-irmã Katherine (Belinda Palmer). Gittes bisbilhota a casa, entra no carro de Evelyn, espera por ela. Evelyn vem descontrolada e distraída, entra no carro, se assusta com Gittes – lemos no roteiro – “a cabeça de Evelyn desaba sobre o volante do carro, o cabelo escondendo-lhe o rosto”. No filme, ouvimos o som de uma buzina curta. Esse som, inconveniente aos personagens, expressa o descontrole de Evelyn – e lemos no roteiro: “Evelyn... não chora, mas ofega de histeria.” Na última cena do filme, diante de Gittes e dos homens da polícia de Los Angeles, Evelyn se defronta com o pai, ex-amante e agoz. Noah Cross quer levar sua filha sua filha-neta Katherine. Evelyn manda Katherine entrar no carro, dá um tiro em Cross e acelera. Dois policiais atiram em direção a Evelyn, o carro para e o som estridente da mesma buzina toma conta do áudio. Logo em seguida, o som de um berro se sobrepõe ao da buzina. Do lado de Gittes e dos policiais, chegamos ao carro, vemos a cabeça de Evelyn desabada sobre a buzina e Katherine a berrar de histeria. Essa buzina e o berro são dois sons a expressar um mesmo sentimento: horror. Como a buzina anterior, essa buzina e berro são elementos com função lírica: eles, mais que tudo expressam os sentimentos dos personagens. Sons com função dramática objetivam motivar reação de outro personagem – como, por exemplo, uma buzina que objetive atrair a atenção de alguém. (CAMPOS, 2007, p.184)

Aqui temos dois outros exemplos, o uso do som no roteiro com função lírica e com função dramática. Diferentemente o épico, que muitas das vezes é ignorado por simplesmente acompanhar o som da ação e que o roteirista deixa para que o diretor de som ou a equipe de som acabe o decupando – uma espécie de análise cena a cena destacando o que se ouve ou que se pode ouvir para que seja providenciado na produção ou pós-produção – o lírico e dramático costumam aparecer com uma maior frequência, já que os dois classificam como sendo um trabalho mais elaborado do roteirista em configurar significados a algumas cenas. Dos dois, o mais comum é o dramático. Em muitos casos, quando há uso da marcação do som no roteiro ele acaba sendo em sua

maior parte dramático, já que o som aqui exerce uma função narrativa mais ativa do que na épica. A função lírica exige do roteirista um maior planejamento e construção das personagens, já que o som aqui ganha um subtexto.

A criatividade do guionista terá sempre como contexto e como limite as normas próprias do guião. Porém, ainda que, como preceito, o guionista deva obedecer às exigências de objetividade e clareza do seu texto, nada o pode impedir de recorrer a qualquer ferramenta que ajude ao dinamismo ou à envolvimento dos personagens. A utilização de figuras de estilo deve encontrar sempre uma justificação expressiva e cumprir o objetivo de reforçar a dimensão visual do texto. (...) Em grande medida, por outro lado, as figuras de estilo podem ajudar a uma das características mais importantes da narrativa: um bom subtexto, isto é, um conjunto de idéias que se insinuam e que convidam o espectador a fazer diferentes leituras da história que é contada (NOGUEIRA, 2010, p.18)

O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão. As suas propriedades ditas dinâmogênicas tornam-se, assim, demoníacas (o seu poder, invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante). Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísicas. As mais diferentes concepções do mundo, do cosmos, que pensam harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam através da música. (WISNIK, 1989, P.28)

A transcrição do som no roteiro, mesmo no caso lírico e quando engloba o silêncio, ainda é de difícil manipulação pelo roteirista, já que isso responderia por uma decisão estética privativa do diretor. Um exemplo disto é no filme de 2006, *Babel*, dirigido por Alejandro González Iñárritu e com o roteiro de Guillermo Arriaga. No filme em questão, há uma personagem surda-muda, Chieko, uma adolescente japonesa que em determinado momento entra em uma casa noturna. No filme observamos que quando Chieko entra na casa noturna, o som cessa e ela apenas observa as luzes e as pessoas em movimento. No roteiro há a seguinte descrição da cena:

“127 INT. HALLWAY, NIGHTCLUB – NIGHT

They enter. The music, the light, the crowd, it is almost hallucinatory. For Chieko, it is a silentconcert of movement and chaos.”

No roteiro de Arriaga podemos ler a reação de Chieko: “para Chieko, é um concerto silencioso de movimento e caos.” Porém, lendo este trecho poderíamos como diretores, filmá-lo de muitas maneiras. Um poderia focar na reação de Chieko ao entrar na casa noturna, por ser surda, obviamente não escutaria nada e pelas luzes e pelo movimento estaria fascinada e isso transpareceria em seu rosto, e como espectadores iríamos entender tal reação dramatizada. Outro poderia aliar essa reação acima com o uso da edição, com uma manipulação de imagens nos dando a sensação de como Chieko percebe visualmente o ambiente. Iñárritu escolheu retirar o som e nos mostrar como Chieko aliada a sua reação, percebe o ambiente de forma auditiva. Cada um poderia interpretar da maneira que acreditasse ser plástica para seu filme esta cena de Chieko. Uma interpretação única equivaleria a uma decisão estética, que como foi dito é da alcunha do diretor, porém há possibilidade do roteirista enquanto autor intervir neste processo e utilizar a escrita do som da mesma forma decisiva em que escolhe as locações ou descreve personagens. Poderia ter escrito da seguinte forma: “Eles entram e nesse instante não ouvimos o som ambiente. A luz, as pessoas, é quase alucinante. Para Chieko, é um concerto silencioso de movimento e caos.” Neste caso, a opção de afirmar que há o silêncio retira a escolha do diretor de optar ou não por esse recurso. Mas como vimos, há diretores que mesmo com o texto-guia, possibilitam sua transposição em outras escolhas vindas ao acaso, de improviso.

No roteiro Éden, o som é utilizado com frequência, com especial destaque para a função lírica. Em vários momentos o som se configura de forma estranha, a parte da realidade:

“12-INT.DIA: ACADEMIA DE LUTA

No tatame estão sentados em círculo cerca de oito lutadores, um desses é Diego. No centro o mestre explica um golpe usando outro lutador qualquer. Ouvimos apenas o barulho dos corpos, da respiração ofegante e do esforço do mestre e do lutador, mas não ouvimos o que ele diz mesmo vendo sua boca se movimentar e nem o restante do som ambiente.”

Nesta cena há a indicação exata do que ouvimos e do que não ouvimos. Aqui o recorte do som confere outro significado do que se liberássemos todos os ruídos que normalmente teríamos na cena.

“30. DUCHAS DO VESTIÁRIO DA ACADEMIA DE LUTA – INT/DIA

Os lutadores estão tomando banho e conversando e rindo, Diego toma banho entre Rodrigo e Alê, que conversam entre si enquanto Diego fica calado. Não ouvimos o que eles conversam, ouvimos apenas o som bem lento e forte de gotas caindo. Diego parece relaxar no banho.”

Outro exemplo de recorte de som. Aqui predomina a função lírica, exteriorizando uma sensação interna vivida no momento pelo personagem Diego. Há também em Éden o silêncio estético, onde se opta pela ausência total do som onde normalmente não pensaríamos retirá-lo, como no meio de uma discussão acalorada por exemplo. Tanto dizendo o que ouvimos normalmente em uma cena como na função épica, quanto em modelos mais elaborados quanto na lírica, o fato é que indicar o som como sendo necessário ao roteiro e ao filme, imprime um caráter de autoria a um trabalho tradicionalmente industrial e segmentado. Em Éden observamos ênfases dramáticas nos jogos de som e silêncio, criando toda uma atmosfera psicológica e complexa envolta dos personagens. Percebemos que assim, com essa interferência do roteirista nas escolhas estéticas manipulando o som entre as cenas, pode contribuir em significados extras para o filme. Já que é no roteiro que as idéias ganham forma, pensar numa plasticidade justificada, enrije-se todos os signos construídos na trama. Sendo assim em Éden, a escritura do som, por mais que fuja dos limites impostos pelo próprio texto-guia padrão, aparece aqui justificado como parte da estrutura do próprio filme, ainda que na sua versão mais primária, o roteiro.

### Referências

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema I: Laboratório de Guionismo**. 2010. LabCom Livros.

SERAFIM, José F. **Autor e autoria no cinema e na televisão**. 2009. Editora da Universidade Federal da Bahia.

WISNIK, José M. Física e Metafísica do som. In: \_\_\_\_\_. **O som e o sentido**. S. l.: Companhia das Letras, 1989. p. 17-31.

**ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA**

**Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.**

CAMPOS, Flávio. **Roteiro de cinema e televisão**. 1. ed. São Paulo: Zahar, 2007.