

Kira Santos Pereira

Universidade Federal da
Integração Latino-

Americana–Unila

ORCID: 0000-0002-8962-8720

Email:

kira.pereira@unila.edu.br

Processos Criativos de Som e Montagem no Cinema Artesanal Brasileiro: Precariedade e Experimentalismo

*Sound and Editing Creative Processes in
Brazilian Artisanal Cinema:
Substandard Conditions and Formal
Experimentalism*



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0
Internationallicense](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

PEREIRA, K. Processos Criativos de Som e Montagem no Cinema
Artesanal Brasileiro: precariedade e experimentalismo. **Revista
Eco-Pós**, v. 25, n.1, p 81-111, 2022. DOI:
10.29146/ecops.v25i1.27861

RESUMO

Abordamos aqui relações criativas e metodologias de montagem e som no cinema Artesanal brasileiro, que verificamos favorecer sua expressividade sonora. Nos detemos na análise de *Eles Voltam* (Marcelo Lordello, 2014) e *Estrada Para Ythaca* (irmãos Pretti e primos Parente, 2010), partindo de materiais do processo criativo, declarações dos realizadores e estudos que aludem a cinematografias similares. Percebemos certas precariedades materiais típicas deste modo de produção que não raro são também opções políticas e estéticas declaradas pelos cineastas. Foi observada também uma tendência ao questionamento das rígidas hierarquias presentes na forma tradicional de fazer cinema, bem como um maior protagonismo do som ao longo do processo. Fez-se notar, ademais, uma grande liberdade criativa e envolvimento da equipe, possibilitando experimentações e resultados expressivos de montagem e som.

PALAVRAS-CHAVE: *Som; Montagem cinematográfica; Cinema artesanal; Modos de produção; Processo criativo.*

ABSTRACT

We approach here creative relationships together with editing and sound methodologies in Brazilian Artisanal cinema, which we verified as benignant for its expressiveness. We will analyze in more detail *Eles Voltam* (Marcelo Lordello, 2014) and *Estrada Para Ythaca* (Pretti brothers and Parente cousins, 2010), using materials from the creative process, directors' statements and studies that allude to similar cinematographies. It was perceived some material precariousness typical of this mode of production that frequently are also political and aesthetic options declared by the filmmakers. There was also a tendency to question the rigid hierarchies present in the traditional way of making cinema, as well as a greater role of sound throughout the process. A great creative freedom and involvement of the team, was also noted, allowing experimentation and expressive results of editing and sound.

KEYWORDS: *Artisanal cinema; Sound; Film editing; Production modes; Creative process.*

RESUMEN

Abordamos aquí las relaciones creativas y las metodologías de edición y sonido en el cine Artesanal brasileño, que verificamos, benefician su expresividad sonora. Analizaremos con más detalle *Eles Voltam* (Marcelo Lordello, 2014) y *Estrada Para Ythaca* (hermanos Pretti y primos Parente, 2010), utilizando materiales del proceso creativo, declaraciones de directores y estudios que aluden a cinematografías similares. Percibimos cierta precariedad material propia de este modo de producción que pero muchas veces son también opciones políticas y estéticas declaradas por los cineastas. También hubo una tendencia a cuestionar las rígidas jerarquías presentes en la forma tradicional de hacer cine, así como un mayor protagonismo del sonido en todo el proceso. También se notó una gran libertad creativa e implicación del equipo, lo que permitió la experimentación y los resultados expresivos de edición y sonido.

PALABRAS CLAVE: *Cine artesanal; Sonido; Edición cinematográfica; Modos de producción; Proceso creativo.*

Submetido em 21 de março de 2022

Aceito em 31 de maio de 2022

Introdução

O presente artigo deriva de minha pesquisa de doutorado, na qual busquei apresentar as relações entre processos criativos de montagem e som no cinema brasileiro. Na tese, optei por separar nosso cinema entre três modos de produção – Industrial, Independente e Artesanal. Considerando todas as contradições que constituem e caracterizam nosso cinema, em alguns casos foi tarefa complexa delimitar de forma rígida as linhas que separam o cinema Industrial do Independente, e este do Artesanal. A despeito disso puderam ser identificados determinados caminhos criativos, formas de organização de equipe e metodologias de trabalho nas áreas de som e montagem bastante distintos, típicos de cada um desses modos de produção. Aqui apresentaremos, em filmes Artesanais, potencialidades e processos criativos de montagem e som que resultaram em uma forte expressividade, ao favorecer papéis ativos destas áreas na construção dramática e narrativa. Este trabalho tem como um de seus objetivos divulgar metodologias que, independentemente do modo de produção no qual os filmes se inserem, são viáveis e podem favorecer a obtenção de um resultado estético relevante e coerente.

Primeiramente serão retomados alguns conceitos de montagem e som que nos ajudarão a entender suas potencialidades como ferramentas expressivas no audiovisual, e que guiarão as análises estéticas promovidas. Farei então uma breve contextualização do que se compreende por Industrial, Independente e Artesanal neste estudo. Serão finalmente analisados processos e resultados estéticos de dois filmes Artesanais, escolhidos pelas características que os distinguem – principalmente em termos de orçamento e organização da equipe. *Eles Voltam* (dir. Marcelo Lordello, 2012) e *Estrada Para Ythaca* (dir. irmãos Pretti e primos Parente, 2010) guardarão algumas diferenças, mas, ainda assim, possuem proximidades o suficiente para se enquadrarem ambos como Artesanais. Além disso, destacam-se pelas metodologias adotadas e pela liberdade estética, que guardam relações com seu modo de produção, mas não necessitam lhes ser exclusivas.

1. Montagem e Som

Primeiramente deixo claro que minha concepção de montagem audiovisual, em concordância com aquela de Leone e Mourão (1987), não se restringe à etapa de finalização,

Dossiê **Audiovisualidades contemporâneas e interfaces sonoras** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 1, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i1.27861

mas se inicia no roteiro – ao definir-se o recorte temporal da narrativa e estabelecer a ordenação das cenas. Notamos na pesquisa que os roteiros podem igualmente sugerir uma assincronia (Pudovkin, 1985) entre visão e audição. Leone e Mourão postulam que também o ritmo já estaria implícito tanto nesta etapa quanto na de produção, sendo “resultado da construção dos diálogos, das pausas, das relações entre personagens no quadro. Esse ritmo permitirá ao diretor fragmentar (decupar), dando plasticidade para esse desenho geral do texto”. (Leone; Mourão, 1987, p. 29).¹

O ritmo é um conceito partilhado com a música, relacionado à duração das notas musicais, às pausas entre estas, aos padrões dos compassos e ao andamento (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*). A percepção temporal no cinema ganha complexidade, por combinar elementos visuais e sonoros. Claramente nas cenas com trilha musical o ritmo da música terá grande influência, mas este se faz presente também nos outros sons existentes na trilha sonora: os voco-verbais e os ruídos². A velocidade, duração e frequência dos diálogos influenciarão o ritmo; assim como ruídos podem imprimir na cena um padrão repetitivo – por exemplo com uma goteira – ou uma cadência acidentada com eventos imprevisíveis como explosões ou mudanças abruptas de ambiente. Quanto maior a quantidade, variedade e inconstância de sons, mais frenética a percepção da cena. Por outro lado, a variação dinâmica – alternância entre momentos de maior e menor intensidade sonora ao longo de uma obra – é uma ferramenta preciosa. Também utilizada em composições musicais, ela se faz fundamental para evitar a monotonia auditiva e manter a expressividade seja das “explosões”, seja do silêncio³

Eisenstein teoriza sobre a prática da montagem apresentando metodologias diretamente relacionadas ao ritmo. A *montagem métrica*, por exemplo, utiliza a modulação da duração dos planos como ferramenta expressiva. Já a *montagem rítmica* considera também o jogo de movimentos – seja de objetos, de personagens, da câmera “ou do olho do espectador percorrendo as linhas de algum objeto imóvel”. (Eisenstein, 2002, p. 80). Visualmente, um

¹Importante pesquisa sobre a escrita do som no roteiro foi realizada por Paro (2016).

²Muitos pesquisadores renegam o uso da palavra “ruído”, por sua frequente denotação negativa, como na área de comunicação. As alternativas que apresentam, no entanto, não me parecem satisfatórias, pois “sons” também englobariam os diálogos e músicas enquanto “efeitos sonoros” são, na metodologia de pós-produção de som, um tipo específico de ruído, diferente dos ambientes e *foleys*.

³Silêncio não é sinônimo de ausência de som, como vem apontando Costa em suas pesquisas. Exemplo é seu artigo sobre *Los Muertos e Liverpool* (2012).

plano movimentado e cheio de informações suscita inquietação e ligeireza, enquanto uma imagem mais estática ou vazia será sentida como mais lenta, já que podemos apreendê-la mais prontamente.

Amiel (2010) conceitua a *montagem de correspondência*, um estilo com semelhanças aos métodos *rítmico*, no sentido de que tem como recursos expressivos principais o ritmo e a rima⁴. Diferente do autor soviético, no entanto – que via as sensações como um meio de tornar o discurso mais eficiente – Amiel defende as sensações também como um fim nesta montagem. “Uma montagem ‘sem fio’, sem recurso narrativo ou intelectual, sem justificação exterior (...) onde a forma e o estilo importam, sem dúvida, mais do que o conteúdo” (Amiel, 2010, p. 77). Uma “sensação pura” emergiria tanto no extremo da velocidade quanto na lentidão fora do usual. “(...) uma sucessão extremamente rápida de planos, que ‘aceleram’ a consciência, faz perder as referências, mergulha o espectador num turbilhão confuso.” (Amiel, 2010, p. 78). Por outro lado, o prolongamento de planos também traz efeitos que extrapolam a narrativa: “O espectador tem tempo, e o cineasta dá-lhe essa consciência. Já não tem que visar (seguir o objeto escolhido pela planificação), pode contentar-se em observar (esperar que aconteça o imprevisível).” (Amiel, 2010, p. 78).

Neste ponto pode ser interessante relembrar a defesa feita por Bazin do plano-sequência em profundidade de campo, que seria “uma maneira a um só tempo mais econômica, mais simples e mais sutil de valorizar o acontecimento” (Bazin, 1991, p. 60). Esta estratégia, além disso, afetaria positivamente “as relações do espectador com a imagem”, por mantê-lo numa relação mais próxima àquela com a realidade, ao mesmo tempo em que implicaria em uma atitude mental mais ativa, pela possibilidade de escolha de onde dirigir seu olhar (Bazin, 1991, p. 66-81). Costa (2012) discorreu também sobre os planos-sequência silenciosos, afirmando que nestes os sons organizam o tempo da percepção e guiam a atenção do espectador.

No tocante às relações som-imagem, um conceito fundamental a ser recuperado é o da assincronia audiovisual defendida por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (2002). Pudovkin (1985) esmiúça várias possibilidades de assincronismo sonoro, sendo a mais comum a utilização do som fora de quadro. São trazidos também, no entanto, exemplos onde o recurso

⁴Assim como na poesia, o filme pode se valer da repetição e aproximações formais entre imagens e/ou sons para estabelecer significados, ou conectar sensações em diferentes momentos do tempo fílmico.

possibilita representar simultaneamente realidades objetiva e subjetiva, tanto em termos de sensação temporal (som tocado numa velocidade normal e imagem acelerada ou congelada, por exemplo), quanto buscando representar a memória, imaginação ou desejo de um personagem.

Será importante, para as análises que realizarei, pontuar algumas tendências que vêm sendo notadas no som do cinema contemporâneo mundial. Uma delas é a aproximação, mais intensa a partir da década de 1970, entre sonoridades e papéis narrativos da música e dos ruídos na trilha sonora audiovisual. Dedicaram-se a tal análise pesquisadores como Kassabian (2003), Opolski (2013), Beltrão e Carreiro (2014), Casanelles (2016), Miranda e Pereira (2016), e Rogers (2021), entre outros. Outro aspecto é a dificuldade ou mesmo falta de inteligência de diálogos, pontuada por Opolski (2021) como uma opção estética de alguns realizadores, em oposição às convenções do diálogo cinematográfico de Hollywood. Johnston (2016) observa a radicalização dessa estética como característica fundamental dos filmes *mumblecore*, realizados também de modo Artesanal. Uma tendência frequente em documentários e falsos documentários (Carreiro, 2013), mas também notada em ficções, é a adoção de “defeitos” imagéticos ou sonoros como elementos expressivos. Exemplos seriam imagens muito tremidas ou sem definição, falta de eixo ou distância sonora, ruídos de contato no microfone, ambientes sobrepondo a fala etc. No mencionado artigo, Johnston destaca o chamado som *low-fi* como algo comumente associado ao naturalismo.

Para além de algumas metodologias e linguagens estéticas de montagem e som que enriquecem a experiência fílmica, mas que não são tão correntes no cinema narrativo, gostaria de recuperar algumas das “regras” do cinema clássico do *studio system* (Doane, 1985), que serão quebradas nos filmes analisados. Um dos principais pressupostos trazidos pela autora é que os diálogos devem sempre se sobrepor aos demais sons, inteligíveis, estando música e efeitos sonoros subordinados a esta. Esse aspecto também foi trazido por Chion (2011) ao observar o vococentrismo e verbocentrismo como características importantes no cinema, no entanto como já pontuado tal estética tem sido desafiada na contemporaneidade. Outra prática fundamental é a “repressão da heterogeneidade material” (Doane, 1985, p. 57, tradução própria) de imagem e som, evitando cortes abruptos que sejam notados, e, portanto, sempre fazendo fades suaves nas entradas e saídas de sons. Como extremo disso, algo a ser evitado a

todo custo é a ausência de som - que na terminologia inglesa é associado à morte (“dead on the cut”) (Doane, 1985, p. 57) - e que ressaltaria ao espectador a falta de realismo.

2. Cinema Industrial, Independente e Artesanal no Brasil

O modelo industrial de produção cinematográfica que se estabeleceu nos EUA no início dos anos 1920 tem como principal característica a verticalização, onde a produção, e distribuição e a exibição dos filmes era de responsabilidade de uma mesma empresa, as *majors* cinematográficas - o chamado *studio system*. A forma de inserção do cinema no Brasil já anunciava uma contingência desfavorável de produção, como apresenta Paulo Emílio Sales Gomes. O autor deixa claro que o subdesenvolvimento em suas várias facetas marcaria nosso cinema, desde seu prematuro início “necessariamente artesanal” (Sales Gomes, 1996, pg. 93). Relacionado a isso alguns autores – seja ao destacar uma suposta baixa qualidade (Paiva, 1949 *apud* Autran, 2004), a descontinuidade da produção (Autran, 2004; Moraes, 1944 *apud* Autran, 2004), ou a não detenção do mercado distribuidor e exibidor (Viany, 1949 *apud* Autran, 2004) - questionam a existência ou consolidação de uma indústria cinematográfica no Brasil. Este último afirma, outrossim, que o “pensamento industrial” nunca deixou de estar presente (Autran, 2009). De fato certas produções brasileiras guardam em maior ou menor grau aspectos como o investimento massivo de capital, pressupondo um retorno financeiro; a repetição de fórmulas de sucesso objetivando alcançar uma grande soma de espectadores; o controle rígido da criação pelas produtoras, desde a escolha dos projetos e passando por todas as etapas produtivas de forma que o projeto difira o mínimo possível do produto (Migliorin, 2011); e finalmente a forte hierarquia das equipes, com divisão de trabalhos muito especializados; características claras de um Cinema Industrial.

Na legislação brasileira se delimita o que é considerado Cinema Independente, de forma a circunscrever aquelas produções que terão direito de acesso a certas leis de financiamento. Um exemplo é a de nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, que determina que uma Produtora Brasileira Independente não pode ser “controladora, controlada ou coligada a programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviço de radiodifusão de sons e imagens”; que estas companhias mesmo que na posição de sócias minoritárias não possam ter direito de “veto ou qualquer tipo de interferência comercial sobre os conteúdos produzidos”,

ou haja contrato de exclusividade impedindo comercialização para terceiros. Legalmente portanto “independência” em grande parte depende de a produtora não ter relação majoritária com um canal de televisão, aberta ou paga. Ligado a isso, no Cinema Independente se dá uma maior liberdade criativa de diretores e roteiristas, e por consequência da equipe como um todo. Ainda que se trabalhe com o objetivo de que os filmes circulem nas salas comerciais, o retorno financeiro não tem grande influência na concepção das obras, como ocorre no Cinema Industrial. Utiliza-se com frequência a alcunha de Cinema de Arte, mas prefiro não adotar tal conceito. Primeiro, pois este não se refere a um modo de produção específico, englobando também a maior parte do que nomearemos Artesanal e os “filmes de autor” realizados no esquema Industrial. Além disso, nomear uma parte dos filmes como “de Arte” pressupõe um juízo de valor excludente – e de minha perspectiva há Arte em qualquer cinema.

Muitas relações podem ser feitas entre o citado início artesanal de nosso cinema e diversos outros momentos da sua história. Palavras escolhidas por Paulo Emílio para descrever o cenário (marginalidade, miséria, suposta inabilidade, falta de beleza, repulsa) remetem-nos diretamente à Eztetyca da Fome defendida por Glauber Rocha (1965 [1981]) pouco antes da publicação de Sales Gomes, bem como a uma parte do Cinema Novo e ao Cinema Marginal. Observa-se na atualidade, principalmente a partir do chamado Novíssimo Cinema Brasileiro (Oliveira, 2014) um retorno do cinema que adota uma estética que pode ser lida por alguns como “precária”; que, por opção ou contingência, está na “marginalidade” do cinema; com uma manufatura sem grandes recursos tecnológicos e que eventualmente podem causar repulsa. Tal cinema defende sua própria tradição, opondo-se à lógica industrial. Alguns destes aspectos já foram mencionados ao definir o Cinema Pós-industrial (Migliorin, 2011), o de Garagem (Ikeda; Lima, 2011), o de Bordas (Lyra, 2006), o de Quebrada (Hikiji, 2008), o de Guerrilha (Rocha, 1981), entre outros. Aqui, em homenagem a Paulo Emílio e por acreditar que os conceitos anteriores não abarcam todas as características observadas neste estudo, ou trazem aspectos que igualmente não estão presentes em todos os filmes analisados, adotaremos o conceito alternativo de Cinema Artesanal.

A palavra Artesanal foi escolhida como símbolo da oposição diametral à indústria. Enquanto nesta última um dos grandes objetivos é a “perfeição”, com códigos estritos de “qualidade” na reprodução em larga escala; nos produtos artesanais as variações, “imperfeições” são esperadas e mesmo valorizadas, pois produzem objetos únicos. Outra

diferença é que na indústria os trabalhadores não detêm os meios, não decidem o que ou como será feito, sendo presente uma forte impessoalidade. Já os artesãos trabalham em geral em espaços próprios, num coletivo familiar ou de vizinhos, com meios facilmente acessíveis. A tradicional, porém já muito questionada, oposição Arte-Artesanato pode ser admitida no referido cinema apenas no sentido da não-“erudição”, da não obediência a cânones artísticos aceitos (ou impostos) pelas classes dominantes ou pelo Mercado. Descarta-se, portanto, assim como Shiner, (2010, p.34) a diferenciação na qual Arte é alcunha reservada a objetos imaginativos e merecedores de culto, enquanto o artesanato repetiria formas tradicionais e teria fim utilitário. Até porque, como aponta o autor, em sua origem na antiguidade grega e romana, as palavras *techné/ars*, traduzidas como “arte” eram usadas também para o que hoje consideramos “ofícios”.

Outro possível adjetivo para o modo de produção Artesanal seria “amador”. Não como oposição ao profissional ou àqueles que detêm as técnicas necessárias a uma boa execução – afinal as pessoas envolvidas na criação desses filmes não raramente provêm de escolas de cinema e são (ou objetivam ser) profissionais da área. Recupero, no entanto, a lembrança que Barthes (1994, p. 52) faz da etimologia da palavra: “*amator*: aquele que ama repetidamente”, e sua afirmação de que o Amador seria o “artista anti-burguês”. Tal afeto não se direciona apenas à obra sendo criada, mas também às relações pessoais. A camaradagem e a fusão de relações de trabalho e de afetos adquirirão uma proeminência e importância muito grandes em certa fatia do cinema brasileiro desde o cinemanovismo (Sales Gomes, 1996), e também do cinema contemporâneo, tanto Independente quanto Artesanal. Analisando o cinema pernambucano contemporâneo, por exemplo, Nogueira (2014) afirma que este se baseia frequentemente em uma lógica de *brodagem*⁵, um esquema definido como “um jogo de interesses dentro de uma forte relação de amizade, de paixões em comum e vontade de fazer cinema” (Nogueira, 2014, p.34). O foco da pesquisa não são as questões de produção, mas nas entrelinhas há diversas menções a condições financeiras desfavoráveis. Os baixíssimos orçamentos – provindos em geral das economias dos próprios realizadores, de *crowdfundings* ou de editais de curta aplicados em longa-metragens – são regra no Cinema Artesanal. Fica claro que sem o “acreditar

⁵Não se pode deixar de notar que a origem na palavra “brother”, de caráter masculino, encontra espelho na demarcação de gênero presente nos cabeças de equipe dos filmes analisados.

no projeto coletivo”, aceitando cachês abaixo do mercado (ou mesmo ausência destes) e condições de trabalho fora dos padrões profissionais, tais filmes não seriam realizados.

Oliveira (2014) nota na geração do Novíssimo Cinema Brasileiro uma subversão das consolidadas hierarquias da produção cinematográfica, manifesta especialmente nos chamados “coletivos”. Migliorin (2011) também observa uma “estética das equipes” coletiva e des-hierarquizada, “com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam” como característica do que nomeia como Cinema Pós-industrial. A liberdade criativa propiciada aparenta ser uma forma adicional de remuneração pelo trabalho exercido, tanto pelo prazer quanto pelo reconhecimento artístico que pode ser atingido (Oliveira, 2014).

O cinema Pós-industrial desponta a partir da democratização dos meios de produção, fazendo surgir uma “multidão consumidora e produtora” (Migliorin, 2011). Ikeda e Lima também trazem como característica do Cinema de Garagem o uso “(...) dos softwares e dos equipamentos tecnológicos aparentemente mais acessíveis, funcionais e, principalmente, econômicos.” (Ikeda; Lima, 2011, p.20). Tais tecnologias, democratizadas, “possibilitaram finalmente uma realidade para a arte e para a contracultura, consolidando os modos de produção DIY (do inglês *do it yourself*: faça-você-mesmo) e *homemade* (feito em casa)”. (Ikeda; Lima, 2011, p.20). Relacionado aos aspectos anteriormente apontados, com maior frequência do que nos filmes Independentes, os filmes Artesanais assumirão o que no cinema Industrial seria chamado de precariedade formal. Isso ocorre parcialmente pela falta de recursos, mas é, não raramente, uma opção estética e até política. A miséria e o “amadorismo” não serão, portanto, uma condição que diminui a capacidade expressiva – e muito pelo contrário, como a já citada Ezteyca da Fome afirma.

Na percepção de alguns profissionais do meio audiovisual brasileiro, no entanto, essa forma “amadora” de trabalho colocaria em risco o “profissionalismo” e a indústria cinematográfica brasileira⁶. De fato, esta parece desafiar qualquer lógica comercial ou mesmo uma que permita a subsistência dos membros da equipe. Outrossim, pode-se perceber na atualidade toda uma geração de cineastas, especialmente nas periferias e fora do tradicional eixo Rio-São Paulo, que estão trabalhando dentro deste espírito. Segundo Affonso Uchoa, diretor de *A Vizinhança do Tigre* (2016) este seria “Um cinema de risco, jovem, que está

⁶Opinião emitida, por exemplo, na mesa sobre Montagem da Semana ABC de 2017, mediada por Gustavo Giani.

buscando ser feito de modo não-industrial, mais amador no bom sentido, mais apaixonado e ao mesmo tempo menos estruturado.” (Uchoa *apud* Garret, 2014). Necessário pontuar, no entanto, que grande parte dos e das realizadoras (es) do Novíssimo tem origem burguesa. A possibilidade de bancar os próprios filmes ou de parar para realizá-los sem (ou com pouco) pagamento, ainda mantendo certa “qualidade técnica”, é um privilégio que não se aplica a todos os realizadores e realizadoras “de Quebrada”, por exemplo.

Reitero, como já dito na introdução, que os limites entre os três modos propostos não são rígidos, tendo sido difícil, por vezes, eleger em qual categoria enquadrar cada um. Para além disso, muitos profissionais e produtoras navegam entre filmes com diferentes características, com um modo de produção alimentando e por vezes mesmo possibilitando a subsistência de outros.

3. *Eles Voltam*

Um exemplo de filme feito na brodagem foi *Eles Voltam* (Marcelo Lordello, 2014). O projeto era originalmente um curta-metragem, mas após ter ganhado um edital de financiamento de curtas, decidiram fazer um *tour de force* e transformá-lo em um longa. Lordello relata: “O que deu força para realizar um longa com um orçamento de curta, 40 mil reais, foi *Amigos de Risco*. Se os meninos da Símio conseguiram, nós também podemos!” (*apud* Nogueira, 2014, p. 107). Lordello cita outro projeto pernambucano originalmente de curta-metragem, que após ter conseguido um patrocínio direto teve seu roteiro estendido para longa. Nas palavras do diretor Daniel Bandeira, tal decisão foi “óbvia”, uma vez que estavam acostumados a realizar filmes que “não passavam de duzentos reais” (*apud* Nogueira, 2014, p. 46)

A afirmação do diretor deixa evidente uma visão do fazer cinematográfico que se opõe diametralmente ao conceito de indústria. A partir destas experiências, no entanto, a produtora pode acumular experiência e ganhar o edital de financiamento. Possivelmente pagando um mínimo aos profissionais envolvidos e gastando pouco com equipamentos, optaram por alcançar um novo patamar, dos longas-metragens. Não objetivavam um retorno financeiro, mas tão somente a realização do filme. Apesar disso, *Amigos de Risco* recebeu elogios por parte da crítica, que compreendeu sua precariedade como signo fundamental da estética proposta pelo filme. Cléber Eduardo (2007), por exemplo, menciona um visual tosco que “agride o olhar” e

um som que eventualmente dificulta o entendimento, mas afirma que se o filme estava “dando imagem a um ambiente marcado pelos efeitos do subdesenvolvimento, nada mais coerente com a tradição cinematográfica brasileira que o esgarçamento desse subdesenvolvimento na própria imagem”.

Guga S. Rocha, em diversas conversas com esta autora sobre *Eles Voltam*, afirmou que o filme foi feito “na brodagem”. Rocha montou toda a equipe de som e coordenou a captação e edição de som, acumulando as funções de técnico de som direto e *sound designer*. Havia claramente uma condição financeira desfavorável (apesar da complementação por edital de finalização, de R\$200 mil), mas todos trabalhavam movidos pela gana de realizar um filme no qual acreditavam. Os equipamentos usados em sua maioria foram aqueles já pertencentes aos participantes do filme, e não faziam parte do rol de ferramentas profissionais de ponta usados em longa-metragens Industriais e Independentes. O montador do filme Eduardo Serrano mencionou⁷ a baixa qualidade do som direto, citando o “gravador Roland” utilizado como um dos culpados. De fato, a marca Roland não costuma ter boa relação sinal-ruído, além de baixa definição sonora, o que pode ter prejudicado o som. Para além disso, por conta do baixíssimo orçamento, minimizar os ruídos externos – por exemplo, fechando a estrada e controlando os carros que passavam, como é comum numa produção de cinema mais estruturada – estava fora de questão. Acredito ser este o fator determinante para o que se costuma categorizar como baixa qualidade sonora, pois o frequente e intenso som de carros é o que mais dificulta a compreensão dos diálogos neste filme. Essa foi a grande reclamação de Serrano, que alegou que o limiar da inteligência muitas vezes fazia com que ele tivesse menos opções de montagem, e menor possibilidade de elaboração dos sons fora de tela.

Tais marcas de precariedade – que podem ser percebidas, por exemplo, também em certos movimentos de câmera truncados, como resultantes provavelmente de um tripé de má qualidade – evidenciam, por um lado, as dificuldades técnicas do filme e podem afastar da experiência cinematográfica certos espectadores. Por outro lado, estes aspectos trazem à forma fílmica uma expressividade única, do que é fazer filmes nas periferias e sem condições, aproximando-o de certa forma a um realismo “cru”, ou ao naturalismo, como mencionado por Johnston (2016). Analisando o resultado, eu citaria apenas um momento no qual a falta de

⁷Em entrevista a esta autora via mensagens em 2014

compreensão do diálogo parece prejudicar a fruição da narrativa – o diálogo de Cris com a colega de escola no terraço do seu prédio em Recife. De forma geral, no entanto, a predominância dos ambientes sonoros sobre a elocução traz consigo uma expressiva denotação de pequenez das personagens. Especialmente no caso de Cris, indefesa perante o mundo no qual se viu obrigada a sobreviver.

A qualidade do design sonoro do filme foi resultado de uma reflexão e criação que ocorreu ao longo de todo o processo criativo. O som já estava presente durante o roteiro, no qual há menções frequentes a ruídos dentro e fora de tela. Na sequência inicial, por exemplo, aparecem duas indicações de carros que “passam em alta velocidade”, e menciona-se o ruído e músicas emitidos pelo celular de Cris. Alude-se também ao “silêncio”, que se traduz no filme como pausas nos diálogos, evidenciando a distância afetiva dos irmãos. Estes são também momentos nos quais a cenografia sonora (Flôres, 2013)⁸ tem espaço para crescer. Evidencia-se assim a consciência por parte do roteirista e diretor sobre o papel dramático da montagem, dos ruídos e da dinâmica sonora. A variação dinâmica se faz presente em indicações de cortes secos que demarcam elipses de tempo, mas que também chamam atenção para as ambiências. É igualmente planejada a assincronia de imagens e sons, como quando se descreve a tela negra que acompanharia o choro de Cris. Como apontado por Pudovkin, tal recurso cria significados alternativos, neste caso tornando mais palpável a fragilidade da menina naquele espaço inóspito.

Na etapa da montagem se buscou construir uma base sonora, inserindo outras camadas além do som direto. Esta tem sido uma crescente tendência desde o estabelecimento das plataformas digitais de edição (que facilitam tal prática) e passa a ser inclusive uma exigência de certos diretores e produtores⁹. Serrano afirma ademais que podemos “perceber pela duração dos planos e pelos cortes brutos que a ideia era trabalhar a dinâmica mais agressiva nessa parte.”¹⁰, amplificando preceitos já indicados no roteiro que evitam a monotonia e conduzem ritmicamente as emoções do espectador. Com relação à edição de som, desde a etapa de conceituação do filme e partindo das ideias presentes do roteiro, foi relatado que diretor e designer de som dialogaram bastante antes e durante as filmagens. Foi a partir do

⁸Conceito que procura ressaltar o caráter artificial e criativo das ambiências sonoras dos filmes.

⁹Afirmção feita por alguns dos montadores da citada mesa sobre Montagem da Semana ABC de 2017, mediada por Gustavo Giani

¹⁰Em entrevista a esta autora via mensagens em 2014.

primeiro corte da montagem, no entanto, que a criação sonora atingiu um outro patamar. Rocha e Lordello planejaram em detalhes a sonoridade de cada cena, elaborando um mapa de som baseado no sistema proposto por Sonnenschein (2001). O autor propõe uma divisão entre *sons concretos* – aqueles conectados à imagem ou à diegese; *sons musicais* – elementos mais sensoriais ou emocionais, não necessariamente ligados ao espaço-tempo narrativo; *música e voz*. Tal distinção não é seguida à risca no mapa elaborado para *Eles Voltam*, ainda assim certamente foi uma importante ferramenta para a elaboração sonora do filme.

Nota-se na coluna *sons concretos* uma descrição minuciosa e uma consciência do papel narrativo do som, que vai sendo modulado de acordo com a intenção dramática de cada cena. É interessante destacar que neste trecho a coluna *música* está vazia, enquanto dentre os *sons musicais* aparecem os carros, descritos de maneira bastante expressiva e poética; além da música diegética do *iPod*. *Eles Voltam* conta apenas com a canção dos créditos iniciais e mais duas inserções musicais extra-diegéticas de poucos segundos no terço final do filme; além de uma ou outra música diegéticas, geralmente relegadas ao fundo na mixagem. Ademais, o uso dos ruídos e ambientes é expressivo e conduz, juntamente às imagens, as emoções do espectador, seguindo a tendência de aproximação das funções da música e dos ruídos mencionada anteriormente. Outro ponto relevante é a anotação na cena 1 de que as palavras não seriam compreendidas, propositalmente – opção estética relativamente comum na contemporaneidade, como já apontado.

Tabela 1 – trecho do mapa de som de *Eles Voltam*

CENA	SONS CONCRETOS	SONS MÚSICAIS	MUSICA	VOZ
1 00:00:00:00 00:03:51:00	Som de vento na cana, ouvimos sonoridades, das plantas q nos rodeia. Escutamos de muito longe o carro que para abre a porta descem os adolescentes fecha a porta e arranca. - Quando chegamos da estrada ouvimos um som mais forte dos carros que passam, vento na cana ainda nos envolvendo e	Ouvimos um carro q vem ao longe(no preto) com se fosse um espectro q se aproxima lentamente até abria a imagem - carros passam e quebram os silêncios ofensivamente (beirando o estouro)		Ao longe ouvimos murmúrios(com intenções, porem sem leitura total das palavras) -Apesar de distantes da câmara ouvimos bem a conversa dos irmãos (silenciadas pelos carros q passam)

	ambientando o lugar.			
2 00:03:52:00 00:05:45:00	- Ouvimos sonoridades da cana q agora nos envolve mais, a estrada já não nos traz tanta referencia de estouro , sentimos uma elipse sonora (pode ser algum som q não existia antes como cigarras ou pássaros) atenção no sync das passagens dos carros.	Ouvimos som agudo do ipod q esta com pêu (tocando uma musica rock adolescente new generation) q perdura até ele atravessar a pista.		Conversa dos dois.
3 00:05:46:00 00:06:53:00	- sentimos outra elipse sonora, agora ouvimos mais a sonoridade das folhas da arvore onde eles se abrigam, sentimos a estrada mais calma (retirar o grave do inicio) e ouvimos alguns passarinhos da arvore.	Ouvimos o ipod tocando uma outra musica (da mesma banda da anterior) se apresentando de forma bem aguda. Até ele sentar e desligar novamente.		Dialogo dos dois

Fonte: Mapa de som cedido por Guga Rocha. Destaques da autora.

Um exemplo de resultado expressivo em termos de montagem e som se dá logo no início do filme, quando os irmãos Cris e Peu observam a estrada e em seguida discutem acerca do celular. A cena ocorre num plano conjunto de quase dois minutos, experimentando com o prolongamento temporal. Como pontuado por Bazin (1991) e Amiel (2010), neste tempo podemos fruir os diversos elementos que nos são oferecidos, desde as feições dos irmãos, sua expressão corporal, seu figurino, o cenário de fundo, os veículos que passam entre os personagens e a câmera. A manutenção de todos os elementos num mesmo quadro também faz com que o espectador receba de forma mais íntegra e “real” o embate corporal dos dois personagens, bem como a proximidade dos veículos que passam em velocidade acelerada.

Figura 1 – Cris e Peu discutem em meio à estrada em *Eles Voltam*



Fonte: print do filme *Eles Voltam*

Como o diálogo é repetitivo e por muitas vezes incompreensível, a atenção auditiva pode também passar da voz dos personagens para o som do mato chiando ao vento, e principalmente para o som dos veículos. Intenso e agressivo, este último se sobrepõe às vozes e aumenta a tensão da cena, denotando o perigo e a desolação daquelas crianças abandonadas na estrada. Esta relativa des-hierarquização dos sons, na qual o diálogo nem sempre é inteligível, pode ser também ligada à ideia de ambiguidade, da negação da clareza extrema que seria trazida por uma decupagem clássica somada a um diálogo sempre compreensível e em primeiro plano (Doane, 1985). A montagem de imagens e sons convida o espectador a estabelecer em sua mente as relações entre personagens, espaços e situações, deixando de ser um receptor passivo como ocorre no cinema clássico. Os longos plano-sequência, muito usados no filme, aproximam-nos – como também aludido por Bazin – da vivência temporal dos personagens, de sua agonia na espera pelo retorno dos pais. Apesar da alegada dificuldade de Serrano, portanto, a sequência apresenta uma potência e expressividade sonoras notáveis.

Se no princípio do filme a cenografia sonora extremamente desconfortável e agressiva trará a denotação da eminência de algo trágico prestes a acontecer, adiante a sonoridade criada transmitirá ao público algo muito distinto. A cena de Elayne e Cris no bambuzal tem duração de

dois minutos e apenas seis planos de imagem, sem nenhuma fala ou música, tão somente ambientes e efeitos sonoros. Há uma montagem precisa de elementos sonoros naturais¹¹ – o vento nas folhas, o rangido dos bambus, eventuais batidas de troncos e estalido de galhos, pássaros, uma cigarra que dispara no meio do plano inicial – que compõem quase uma sinfonia. Podemos nos atentar a cada um desses sons pois além de longas, as imagens têm pouquíssimo movimento, permitindo que nossa atenção se concentre na escuta. O plano inicial, por exemplo, um *contra-plongée* do bambuzal, tem mais de 40 segundos de câmera fixa. O terceiro plano, que se inicia com um detalhe das mãos de Cris afagando de leve a camada de folhas em que estão sentadas, parece reforçar a sensação tátil transmitida pela sequência. Junto ao movimento suave das folhas, o rosto absorto das meninas, e toda a riqueza sonora descrita, sentimos com todo o corpo a materialidade dos troncos e folhas do bambuzal, o toque do vento, a presença dos animais, entrando num estado de serenidade e contemplação que se irmana ao encantamento das personagens.

Figura 2: a cena do bambuzal



Fonte: print do filme *Eles Voltam*

Figura 3: a cena do bambuzal

¹¹Segundo entrevista com Rocha, ele e Lordello retornaram às locações dois anos após as gravações para captar sons adicionais, sendo os ambientes gravados em estéreo 2.0 e de forma quadrafônica (quatro canais). A sonoridade dessa sequência foi cuidadosamente montada e mixada a partir de tais sons.



Fonte: print do filme *Eles Voltam*

Figura 4: a cena do bambuzal



Fonte: print do filme *Eles Voltam*

Figura 5: a cena do bambuzal



Fonte: print do filme *Eles Voltam*

No início referido passeio, há um longo plano-sequência onde Cris e Elayne conversam, caminhando pelo assentamento. Elayne conta sobre sua história de vida já marcada por dificuldades, como a avó na cadeira de rodas, a “tragédia” com o tio (presumivelmente assassinado em conflito de terra), a vinda para o assentamento e a quantidade de assentados diminuindo pelo atraso na legalização da posse. No mesmo tom e ritmo tranquilos, a menina fala sobre a rotina de obrigações na roça e suas brincadeiras. Todo o diálogo se dá sem mostrar o rosto das personagens – o que nos ajudaria prestar atenção aos detalhes da fala e traria nuances de emoção. Pelo contrário, vemos um grande plano geral com as personagens se afastando, de costas, novamente destacando o espaço sobre o indivíduo. A escolha de montagem talvez possa denotar uma ênfase ao fato de que a aquela realidade, a qual Cris nunca soube da existência, é para ela por demais estranha, difícil de assimilar em tão pouco tempo.

Figura 6: a caminhada até o bambuzal



Fonte: print do filme *Eles Voltam*

É como se naquele momento Cris estivesse tentando compreender o todo que compõe aquele espaço e grupo de pessoas, sem ter acesso a uma apresentação pausada e didática, à qual talvez estivesse acostumada em sua vida na “bolha” da classe média alta na capital.

4. Estrada para Ythaca

Outro exemplar da recente safra de filmes nordestinos é *Estrada para Ythaca* (Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente, 2010), do coletivo Alumbramento. Ikeda e Lima (2011) utilizam o Alumbramento como principal exemplo para o Cinema de Garagem, e para além do já citado *DIY*, os autores observam, assim como Oliveira (2014), que a organização de coletivos é uma forte tendência desse cinema. Hissa e de Paula apontam que “os integrantes trabalham uns com os outros porque percebem uma afinidade nos modos de estar no mundo e resistem a uma lógica de estrutura industrial.”. Além disso, constatam um revezamento de funções em diferentes filmes, onde por exemplo o diretor de um filme é o fotógrafo de outro, caracterizando uma “solidariedade produtiva” na qual “viabilizam mais filmes e driblam barreiras financeiras”. (Hissa e De Paula, 2016, p. 10)

Há ainda filmes em que o revezamento ocorre de forma radical, sem um membro fixo para cada função. É o caso de *Estrada para Ythaca*, no qual os diretores-atores se alternam estando na frente e por trás da câmera. Nos créditos, os quatro figuram como produção, roteiro, direção, fotografia, som e montagem – com colaborações pontuais de outros membros. *Ythaca* foi realizado sem amarras para com a forma clássica de fazer cinema, em diversos aspectos. O roteiro do longa consiste em apenas 7 páginas – quando no formato tradicional supõe-se uma página por minuto – e não apresenta um arco dramático definido. O orçamento foi de apenas R\$1.747,00 reais, gastos na viagem-filme, sendo que por exemplo o edital do SAV¹² para longa-metragem de baixo orçamento de 2009 (ano da rodagem) concedia R\$ 1 milhão¹³. A decupagem e a *mise-en-scène* não foram pré-planejadas como é costume, mas pensadas conforme eles encontravam as locações, ao longo da própria filmagem. O som e a montagem também fogem do método tradicional – a captação sonora foi feita por eles mesmos, e a montagem e edição de som (ambas realizadas no *software Final Cut*) foram feitas coletivamente, tendo durado nove meses. Tal demora ocorreu “devido às inúmeras conversas que precisaram ser estabelecidas para que os quatro dessem conta dos dissensos surgidos.” (Hissa e De Paula, 2016, p.19), o que reforça a real criação coletiva e também as dificuldades surgidas a partir desta. Como comparativo, segundo a montadora Virgínia Flôres e o supervisor de som Bernardo Uzeda, a média para a etapa finalização de um filme baixo orçamento

¹²Secretaria Nacional do Audiovisual

¹³Fonte: revista Tela Viva <https://telaviva.com.br/16/09/2009/sav-divulga-vencedores-de-edital-de-desenvolvimento-de-roteiros/> Pesquisado em 21/MAR/2022.

atualmente seria de 4 a 5 meses. Além disso, quando perguntado a respeito da mixagem Guto Parente responde: “Mixagem? O que é isso? Essa seria a nossa reação a essa pergunta na época.”¹⁴, denotando, para além de uma limitação financeira, um desconhecimento de certas metodologias.

Parente reflete:

(...) muitas vezes, a ideia de fazer um filme (...) está muito ligada a uma *parafernália*. E muitas pessoas, quando vão começar a fazer cinema, tentam primeiro atingir isso, aquilo que te dizem que você precisa pra fazer um filme (...) E eu acho que, no nosso contexto, na maneira como a gente começou a fazer cinema por aqui, a inexistência de um mercado, a vontade de experimentar, isso foi muito importante. E também a ideia de que a gente vai fazer com o que a gente tiver, a ideia de que a gente pode aprender todas as funções e se ajudar nisso... (*apud* Lima, 2016, p.175)

Tal modo de produção, portanto, possibilita vencer limitações trazidas pela falta de recursos, mas é antes de tudo uma escolha, política e estética. Ainda segundo Parente (2017), “Começamos a fazer cinema movidos por um sentimento de ruptura e não por uma vontade de inserção. Talvez vontade de se inserir em uma tradição de cinema de ruptura”¹⁵. Nas entrevistas realizadas por Lima com os membros do Alumbramento, todos reafirmam a vontade de experimentar esteticamente, e de dialogar com o espectador de uma forma, digamos, exigente. Luiz Pretti, por exemplo, afirma que está “lidando com arte, que depende de engajamento. Eu não estou fazendo entretenimento, para o espectador assistir ao filme, enquanto janta.” (*apud* Lima, 2016, p.188-189)

Como não poderia deixar de ser, portanto, *Estrada para Ythaca* apresenta – de forma mais radical do que em *Eles Voltam* – uma forma que foge àquela que estamos acostumados a ver (e ouvir) no cinema Industrial. Há cenas extremamente longas; com silêncios “excessivos”; sem intelecção das falas. Os realizadores declaram, por outro lado, que desejam sim um diálogo com o espectador. Mas Parente (2017)¹⁶, por exemplo, defende ser arrogância pretender saber o que o público quer assistir, preferindo ser “honesto com os próprios desejos artísticos” e “propor uma experiência que se acredite de verdade”. Indo na mesma direção, Ricardo Pretti escreve um manifesto apaixonado, destinado a seu público em potencial:

¹⁴Em entrevista a esta autora por e-mail, em 2017

¹⁵Em entrevista a esta autora por e-mail, em 2017.

¹⁶Em entrevista a esta autora por e-mail, em 2017.

Lhes imploro humildemente (espectadores, historiadores, críticos, curadores, jornalistas e a quem mais interessar): não esperem dos filmes a perfeição, a clareza e a adequação, pois não é disso que eles são feitos. Esperem sim que eles sejam excessivos, desajeitados, impulsivos, pulsantes, inacessíveis, incertos, tateantes, revoltados, instáveis, sensíveis, brutos...

E tenham a certeza de que aí também mora a poesia. (Pretti, 2016, p.139)

Ythaca é de fato uma obra que segue esse experimentalismo tateante, instável e incerto até pelo próprio modo como foi realizado, e não deixa de apresentar um resultado pulsante e que traduz a paixão com a qual foi feito. Como já indicado boa parte do filme “foi realizada a partir do improviso, no contato com as situações e com o espaço físico.” (Ikeda, 2019, p. 237). Como consequência, o filme apresenta em grande parte um certo ar documental, numa vontade de registrar a experiência vivida.

É notável, por outro lado, o uso preciso de recursos de montagem e som, como a anteriormente mencionada distensão temporal, as elipses, o corte seco abrupto e as conexões sonoras entre cenas. O silêncio ocorre em cenas sem voz ou música, quando as ricas cenografias sonoras se farão notar. Mas há também momentos de quietude extrema, e mesmo ausência de sons – o que tende a gerar grande estranhamento. Já de partida, o filme inicia num silêncio quase absoluto, com um levíssimo chiado indistinto no limiar da audição, junto a um céu de crepúsculo, quase sem movimento, sobre o qual se apresentam os créditos iniciais. A imagem vai sendo lentamente tomada pelo escuro e após quase dois minutos dessa ausência de movimento, quando o quadro está próximo a ficar todo preto, um acorde intenso de teclado quebra o mutismo abruptamente. São um silêncio e uma lentidão tão prolongados que parecem querer testar a paciência do espectador. Podemos compreender essa abertura, no entanto, como uma preparação para a jornada de superação do luto à qual o filme nos convida. Outro acorde, já sobre a foto de um jovem identificado como Júlio, não termina seu decaimento, e é interrompido por um corte brusco de som e imagem. Vemos um plano detalhe de copos de cerveja em um brinde, acompanhado de seu som direto. A rudeza no corte pode simbolizar uma interrupção abrupta da vida de Júlio, que segundo informado teria morrido aos 30 anos.

Outro momento interessante se dá quando dois dos amigos estão dormindo no chão, próximo a algumas carnaúbas. Acordam, andam em volta, olhando, taciturnos. Avistam um terceiro rapaz que vem de longe carregando uma grande panela. Os quatro se encontram num plano geral fixo, o rapaz pousa a panela no chão e abre a tampa, mostrando o conteúdo.

Segundo o roteiro é uma “panelada” (cozido típico da região feito com vísceras e mocotó de boi). Eles falam coisas que não entendemos. Aproximam-se da câmera, mas seguimos sem compreender a conversa.

Figuras 7 e 8: A panelada de *Estrada para Ythaca*



Fonte: print do filme *Estrada para Ythaca*

A falta de inteligibilidade dos diálogos, que se repete algumas vezes no filme, pode ser por um lado resultado da contingência pois o filme se compõe de muitos planos abertos e eles contavam apenas com um microfone aéreo. Ademais neste plano, por exemplo, todos estavam em quadro, não havendo ninguém para operar o som direto. Em contrapartida, o relativo silêncio abre espaço para a escuta do ambiente: grilos, sons de pássaro, insetos, vento, vez ou outra um som de carro que passa na estrada, além dos ruídos produzidos por eles. Os sons aparentam ser gravados no momento da filmagem, mas nos créditos aparece também a função

Dossiê **Audiovisualidades contemporâneas e interfaces sonoras** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 1, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i1.27861

de “gravação de sons adicionais do Crato”, região onde foi rodado o filme. De qualquer maneira a falta de clareza do verbo, junto à presença de uma detalhada sonoridade ao fundo, pode ser analisada como a expressão de um desejo de outra estética, mais naturalista, pois na realidade quando estamos a tal distância não conseguimos ouvir uma conversa com tanta clareza, abrindo espaço para a escuta dos demais sons. Além disso, é interessante que num filme que fala sobre um momento delicado de um grupo íntimo de amigos, vez ou outra não tenhamos acesso à privacidade das conversas – afinal não somos parte do grupo. O repetido uso dos planos gerais reitera tal impressão de afastamento.

Ademais, o desejo de que o filme fosse silencioso, com poucas falas, já pode ser notado desde o roteiro. Segundo Luiz Pretti,

Sempre soubemos que o filme ia ser lento e silencioso, mas na montagem boa parte das cenas com diálogo caíram, pois não funcionavam, seja pelo fato da atuação estar ruim, ou simplesmente pelo fato de não encaixar na proposta estética final que chegamos. (Pretti, 2017)¹⁷

Indo ao encontro do cinema do possível e do risco eles optam por atuar, mesmo sem qualquer treinamento ou direção externa. Era relativamente previsível que algumas cenas – em especial as dialogadas – não saíssem boas, como de fato ocorreu. Não posso aferir se houve alguma perda com o corte dessas cenas, mas fica evidente que a quietude fez-se ainda mais potente no filme. Além de todos os aspectos já levantados, tal mutismo acaba por vir muito a calhar num filme que fala sobre o luto.

Até a metade, o filme segue a mencionada narrativa próxima ao documental, e então esta se quebra, anunciando o ponto de virada. Vemos o *contra-plongée* de uma copa de árvore e um céu cinzento. Sons da natureza e da estrada são, depois de um tempo, acompanhados de um pulsar eletrônico, sincrônico à luz colorida que percorre o céu: um pequeno disco voador. Voltamos à normalidade num corte seco para um deles dirigindo, em contraluz, mas logo ele encosta dizendo ter se perdido.

Já de dia, vemos o rapaz de chapéu deitado sobre uma pedra, acordando num plano geral. Som de pássaros, um ruído de vento no microfone se destaca. Ele pega a foto de Júlio na carteira, e a câmera se aproxima em um zoom truncado. É curioso o fato de que aqui, após a

¹⁷Em entrevista a esta autora por e-mail, em 2017.

primeira aparição alienígena e a catarse, os realizadores elegem manter dois elementos (o vento no microfone e o movimento de câmera instável) que rompem com a transparência do aparato (Xavier, 2005). Tal efeito se repetirá ao final, quando eles estão novamente sentados num bar, já em Ythaca, e um deles se levanta, derrubando a câmera. Os quatro atores/realizadores correm para segurá-la, na maior quebra de transparência do aparato no filme.

Logo após o plano do vento no microfone temos um novo momento de estranhamento estético, com uso expressivo do som e montagem, a caminhada na estrada. Vemos uma variedade de planos dos amigos andando, montados sobre um som ambiente contínuo. Os cortes se aceleram progressivamente enquanto o som ambiente vai se alterando, crescendo em intensidade e ficando mais grave, se metamorfoseando numa cenografia sonora claramente artificial. Eles começam a correr, a câmera acompanha, tremida, o ambiente já assume um ar sobrenatural. Acompanha a cenografia sonora um *foley* dos passos da corrida, com um reverbe crescentemente exagerado, antinatural. Essa sonorização é um exemplo do que Rogers nomeia como alongação sônica, quando um som diegético, inicialmente ancorado na imagem, transforma-se gradualmente até se tornar algo abstrato, adquirindo textura e forma musical (Rogers, 2021, p. 427). Neste caso, os sons trazem tensão e estranhamento à cena, cumprindo o que se convencionou por papel musical.

A imagem desacelera, até pausar. O som continua, com efeitos de eco. À imagem pausada dos três dos amigos se sobrepõe a imagem de Júlio num plano geral, balançando os braços abertos e cantando "É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte."¹⁸, também com eco. A montagem da sequência configura-se como uma *de correspondências* (Amiel, 2010), na qual o turbilhão de estímulos altera a consciência do espectador. A manipulação da duração dos planos, junto aos demais elementos de som e imagem, resulta numa variação rítmica que conduz o espectador, em simbiose perfeita. Poderíamos configurá-la também como exemplo da montagem assíncrona que une representação objetiva e subjetiva, realidade e imaginação, diferentes sensações temporais (Pudovkin, 1985). É a representação da aproximação gradual à Ythaca, da jornada de transformação da consciência dos personagens, preparando-os para o momento do atravessamento.

¹⁸Canção *Divino e Maravilhoso* (Gilberto Gil e Caetano Veloso, 1968)

Figura 9 – fusão de imagens no “encontro” com Julio



Fonte: print do filme *Estrada para Ythaca*

Antes do cruzamento, no entanto, há ainda algumas seqüências “sobrenaturais”. Na derradeira, o farol do carro se aproxima da câmera até que a luz toma quase toda a imagem e então se apaga, deixando a tela escura. O som do carro é substituído por um efeito eletrônico, como se o carro tivesse sido abduzido – mais um momento de assincronia audiovisual do filme. Luzes coloridas piscantes entram em quadro e vemos os quatro amigos dentro do carro, com a luz do disco voador sobreposta a eles. Corte abrupto pontuado por um ruído branco curto, e então a tela negra retorna, em silêncio total, quebrando um dos grandes tabus do cinema narrativo (Doane, 1985). A ausência de imagens e sons dura quase dois minutos, num dos momentos que promove o maior distanciamento para com o espectador. Este será o ápice da

catarse, e então a janela do filme muda, de 4:3 para 16:9, abrindo mais o horizonte e alterando a paleta de cor, possivelmente denotando a chegada a Ythaca.

Figura 10 – o primeiro plano em 16:9 de *Estrada para Ythaca*, que abre o ato final.



Fonte: print do filme *Estrada para Ythaca*

Considerações Finais

Pudemos notar, entre os filmes Artesanais analisados na tese, variados métodos de trabalho com a montagem e o som. Alguns se aproximam mais da realidade do mercado, como foi o caso de *Eles Voltam*, e outras ignoram e mesmo rechaçam tais preceitos, como pode ser notado com mais veemência em *Estrada para Ythaca*. Os filmes que enquadrados nesta categoria, no entanto, apresentam algumas características em comum: Identifica-se, de forma significativa, algum nível de escassez, que fará com que a equipe trabalhe num esquema de guerrilha ou brodagem; a amizade entre os membros da equipe e o afeto para com a obra a ser realizada cumprindo papel importante na criação; e finalmente, certa resistência à linguagem clássica cinematográfica, por vezes recusando-a categoricamente. Longe de serem características desconexas, esses três aspectos estão profundamente imbricados e amalgamam

quase que indistintamente o processo e a forma fílmica. A ausência de compromissos comerciais, característica da produção Artesanal, permite uma liberdade em seu modo produtivo e em suas experimentações estéticas, que são raríssimas em filmes de maior pretensão de geração de renda ou público. O amadorismo proporciona, portanto, momentos de extrema potência expressiva, como pudemos notar nas obras aqui analisadas.

Por outro lado, alguns dos procedimentos adotados neste cinema não deixam de ser viáveis e mesmo recomendáveis a qualquer cinematografia: O planejamento do som e da montagem desde o roteiro, imaginando cenas e elementos visuais que potencializem a audiovisualidade. Uma decupagem de câmera e *mise-en-scène* que planeje a variação rítmica, o espaço para o silêncio, momentos de assincronismo, a escuta dos personagens. O espaço para um trabalho de captação de som que permita compor uma rica cenografia sonora – ainda que tal captação se execute *a posteriori*, como foi o caso dos exemplos trazidos. Uma montagem que compreenda seu papel fundamental na construção do design sonoro, novamente ao trabalhar ritmo, assincronia, silêncio, espaço para uma posterior elaboração sonora, para além do já planejado nas etapas anteriores. É fundamental que cada um dos membros da equipe tenha a consciência de que é responsável não apenas por “sua área”, mas que está trabalhando pelo filme, obra coletiva, que necessita do “jogar junto” para atingir sua potencialidade.

Referência Bibliográfica

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Texto e Grafia, 2010

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese (doutorado). Campinas: Unicamp, 2004.

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: Ontem e Hoje*. Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom. 2009.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes by Roland Barthes*. Berkeley and Los Angeles: University Of California, 1994.

BAZIN, Andre. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELTRÃO, Felipe B.; CARREIRO, Rodrigo. Ruídos na canção: o caso de *Dançando no Escuro*. *Revista Contemporânea*, v. 12, n. 2, Salvador (PPGCom UFBA), 2014.

CARREIRO, Rodrigo. Este não é um filme de ficção: Notas sobre o som em falsos documentários de horror. *Revista Logos*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 01, 2013.

Dossiê **Audiovisualidades contemporâneas e interfaces sonoras** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 1, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i1.27861

- CASANELLES, Sergi. Mixing as a Hyperorchestration Tool. In: GREENE, Liz Greene; KULEZIC-WILSON, Danijela Kulezic-Wilson. *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.
- COSTA, Fernando M. Silêncios, Sons dos Rios, Sons das Cidades: Los Muertos e Liverpool. *Revista Contemporânea*, v. 10, n. 2, Salvador (PPGCom UFBA), 2012.
- DOANE, Mary Ann. Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing. In WEIS, E., BELTON, J. *Film Sound, Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.
- EISENSTEIN, S. M.; PUDOVKIN, V.I.; ALEXANDROV, G. V. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In EISENSTEIN, S. M. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- EISENSTEIN, S. M. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2002.
- FLÔRES, Virginia Osório. *O Cinema: uma Arte Sonora*. São Paulo: Annablume, 2013
- GARRET, Adriano. Falta coragem para festivais se abrirem a filmes autorais, diz vencedor de Tiradentes. 2014. Disponível em <http://cinefestivais.com.br/entrevista-com-affonso-uchoa-diretor-de-a-vizinhanca-do-tigre/> Acesso em 12 fev. 2022.
- GIANI, Gustavo (mediador) *Mesa 7: Edição/Montagem*. Mesa de debates da Semana ABC (2017). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=kFlqg_m9ACs. Acesso em 01 mar. 2022.
- HISSA, Celina; DE PAULA, Silas. A (co)existência Alumbrada. In LIMA, Erico Araújo (org). *Mostra Alumbramento* (catálogo de mostra). Caixa Cultural, 2016.
- IKEDA, Marcelo. *Fissuras e Fronteiras: O coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo Brasileiro*. Porto Alegre: Editora Meridional, 2019.
- IKEDA, Marcelo; LIMA, Delani. *Cinema de garagem, um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Caixa Cultural, 2011.
- JOHNSTON, Nessa. Teorizando o som “ruim”: o que põe o *mumble* no *mumblecore*? *Revista Rebeca*, v. 5, n. 1, São Paulo (SOCINE), 2016.
- KASSABIAN, Ahahid. The Sound of a New Film Form. In: INGLIS, Y. *Popular Music and Film*. London: Wallflower Press, 2003.
- LIMA, Erico Araújo. “Conversa – Guto Parente e Pedro Diógenes”. In LIMA, E. A. (org). *Mostra Alumbramento* (catálogo de mostra). Caixa Cultural, 2016.
- MIGLIORIN, César. *Por um cinema pós-industrial - Notas para um debate*. 2011 Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm> . Acesso em 18 de mar. de 2022.

MIRANDA, Suzana Reck; PEREIRA, Kira S. Tão longe é aqui e a música dos ruídos: aproximações teóricas sobre aspectos do som no cinema contemporâneo. *Revista Rebeca*, v. 5, n. 1, São Paulo (SOCINE), 2016.

NOGUEIRA, Amanda M. C. *A brodagem no cinema em Pernambuco*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Programa De Pós-Graduação em Comunicação. 2014.

OPOLSKI, Débora. *Edição de Diálogos no Cinema*. Curitiba: Ed. UFPR, 2021.

OPOLSKI, Débora *Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*. João Pessoa: editora da UFPB, 2013

PARO, Iana Cossoy. *Escrever o som: busca pelo espaço do sonoro em roteiros audiovisuais*. 2016. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PRESIDÊNCIA da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. LEI Nº 12.485, DE 12 DE SETEMBRO DE 2011. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm Pesquisado em 14 de maio de 2020.

PRETTI, Ricardo. Cinema atual (o brasileiro sem dúvida, mas não só). In: LIMA, Erico Araújo (org). *Mostra Alumbramento* (catálogo de mostra). Caixa Cultural, 2016.

PUDOVKIN, V.I. Asyncronism as a Principle of Sound. In WEISS, Elizabeth; BELTON, John (org). *FilmSound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROGERS, Holly. Sonic Elongation and Sonic Aporia: Two Modes of Disrupted Listening in Film. In: CENCIARELLI, Carlo (ed). *The Oxford Handbook of Cinematic Listening*. Oxford: Oxford University Press, 2021.

SALES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2010.

SONNENSCHNEIN, David. *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Studio City: Michael Wiese Productions, 2001.

TELA Viva. SAV divulga vencedores de edital de desenvolvimento de roteiros. Disponível em <https://telaviva.com.br/16/09/2009/sav-divulga-vencedores-de-edital-de-desenvolvimento-de-roteiros/>. Acesso em 21 mar. de 2022.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Kira Santos Pereira

Universidade Federal da Integração Latino-Americana – Unila

Docente de Som para Cinema e Audiovisual na Unila - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Doutora em Multimeios pela Unicamp, com pesquisa sobre a criação sonora na etapa da montagem fílmica, focando no cinema brasileiro. Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, com dissertação sobre o processo criativo do som no cinema brasileiro contemporâneo. Bacharel em Cinema e Vídeo pela USP. Atua no audiovisual desde 2000, como editora de som e técnica de som direto.

Email: kira.pereira@unila.edu.br