

A busca de sons ao redor: uma análise fílmica auditiva

Adriano Medeiros da Rocha¹

***Resumo:** Esse texto apresenta reflexões a respeito do uso do áudio no filme brasileiro *O som ao redor*, do cineasta Kleber Mendonça Filho. Aqui, pretendemos buscar pistas preciosas para imergir no estudo das dimensões socioculturais e estético-sensoriais da experiência sonora no cinema contemporâneo. Neste caminho, percorreremos o próprio estudo do som, a paisagem sonora como forma construtora da narrativa audiovisual, bem como os pontos de conexão e processos relacionais entre imagens e sons propostos na referida obra.*

***Palavras-chave:** som, paisagem sonora, ruído, cinema brasileiro, *O som ao redor*.*

Som é imagem?

O estudo do som é peça recorrente no trabalho de José Miguel Wisnik (1989). Ele defende o som como um objeto diferenciado em nosso imaginário porque, por mais nítido que ele possa ser ou se apresentar, ainda é invisível e impalpável. A justificativa para isso seria o senso comum humano que identifica a materialidade dos corpos, na maioria das vezes, pela visão e pelo tato.

O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado. (Wisnik, 1989, p. 28)

Para Wisnik, o som é um objeto subjetivo, que estaria dentro e fora, não podendo ser tocado diretamente, mas nos tocando com grande precisão. Dessa forma, a produção do som se dá a partir da negação de certos ruídos e a adoção de outros. Aqui, podemos propor um diálogo entre Wisnik e Angel Rodríguez (2006). Para este último autor, o som deve ser conceituado como uma primeira etapa do processo expressivo, como resultado da

¹ Doutorando da Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais, professor do curso de Comunicação Social – Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. <adrianomedeiros.ufop@gmail.com>

percepção auditiva de variações oscilantes de algum corpo físico que, normalmente, são transmitidas pelo ar.

Rodríguez alega que para reconhecer certa forma sonora, é preciso ter atribuído a ela algum sentido prévio, ou seja, ter reconhecido alguma relevância nesta forma. Ele lembra que percepção das formas sonoras é anterior ao seu reconhecimento, podendo significar a experimentação de sensações subjetivas associadas a estímulos acústicos complexos, antes de atribuir a essas formas algum sentido ou algum valor expressivo.

O narrador audiovisual tem em suas mãos uma série de elementos de produção que lhe permitem tratar os objetos sonoros, *acusmatizando-os*² e alterando sua forma. Esses objetos sonoros não só deixam de estar associados à sua fonte original, como também passam a ser identificados como algo que não tem nada a ver com sua origem real. (Rodríguez, 2006, p. 169)

Ángel Rodríguez tem uma posição radical a respeito da importância do som nas obras audiovisuais. Para o autor, o som não enriquece imagens, mas modifica a percepção global do receptor, atuando na narrativa audiovisual seguindo três linhas expressivas bem definidas: transmite sensações espaciais com grande precisão; conduz a interpretação do conjunto audiovisual; organiza narrativamente o fluxo do discurso audiovisual.

O áudio não atua em função da imagem e dependendo dela; atua como ela e ao mesmo tempo que ela, fornecendo informação que o receptor processará de modo complementar em função de sua tendência natural à coerência perceptiva. Nossos ouvidos não dependem de forma alguma de nossos olhos para processar informação; atuam em sincronia e em coerência com eles. Foram os produtores e estudiosos do som que subordinaram o som à imagem, e não ao sistema perceptivo. (Rodríguez, 2006, p. 277)

O conceito de *soundscape* ou paisagem sonora é proposto na pesquisa de Murray Schafer (2001) na tentativa de identificar os diversos ambientes sonoros que envolvem a vida cotidiana. A paisagem sonora representaria o elemento tradutor do meio ambiente por uma ou mais sonoridades, normalmente ligadas a um lugar, como um bairro, uma cidade ou um microambiente. No caso do filme *O som ao redor*, temos um microambiente

² Por *acusmático* pode-se entender como aquilo que é ouvido sem que se veja a fonte de onde provém.

delimitado em um bairro da cidade de Recife, mas que também pode representar praticamente qualquer centro urbano brasileiro.

Todavia, Schafer alega que a delimitação e análise de uma paisagem sonora é uma tarefa bem mais complexa do que o estudo de uma paisagem visual. A defesa deste posicionamento se dá por três motivos básicos:

- a) os registros visuais de uma paisagem são feitos em bem maior número ao longo da história do que as mudanças da paisagem sonora;
- b) elementos visuais como mapas, diagramas e plantas arquitetônicas parecem apresentar informações mais significativas do que aquelas disponíveis nas “cartas” utilizadas por foneticistas ou profissionais do som;
- c) o mundo acústico não consegue fornecer a impressão panorâmica e instantânea de uma fotografia. O som trabalha uma exposição por amostragem.

Buscando a identificação e o estudo dos aspectos mais significativos relacionados aos sons na paisagem sonora, Murray Schafer vai nos propor três categorias de classificação do material sonoro: os sons fundamentais de uma paisagem, os sinais, as marcas sonoras.

Por sons fundamentais o autor entende aqueles “sons básicos” de uma paisagem, normalmente criados por sua geografia ou clima. Aqui seriam incluídos, por exemplo, sons da água, vento planície, pássaros e insetos. Essa categoria trabalha com sons que nem sempre são ouvidos conscientemente.

Muitos desses sons podem encerrar um significado arquetípico, isto é, podem ter-se imprimido tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento. Podem mesmo afetar o comportamento e o estilo de vida de uma sociedade. (Schafer, 2001, p. 26)

Dialogando com Schafer e refletindo a respeito da ambientação das metrópoles, Simone Pereira de Sá (2010) propõe o acréscimo dos sons mediados tecnologicamente da vida urbano industrial também nesta primeira categoria. Acreditamos que tal inclusão será importante para nossa análise do filme *O som ao redor*.

No caso dos sinais, Murray Schafer entenderá como os sons destacados, ouvidos conscientemente. Em última instância, seriam aqueles sons que precisam ser ouvidos

porque representam recursos de avisos acústicos, como: sinos, apitos, buzinas, e sirenes. Tais sinais sonoros permitiriam mensagens de considerável complexidade.

A expressão marcas sonoras se refere a um som da comunidade que seja único ou especialmente significativo ou notado para um determinado povo. Representariam “a única vida acústica da comunidade”.

Atualmente, a vida cotidiana é crescentemente mediada por uma ampla cadeia polifônica de sons reproduzidos mecanicamente. Praticamente qualquer uma das atividades do nosso dia a dia é acompanhada é de algum tipo de componente acústico. Em consequência disso, os espaços urbanos são cada vez mais barulhentos.

De acordo com Simone Pereira de Sá, na experiência sonora convivem duas dimensões: a utópica e a distópica. A primeira delas refere-se à dimensão social da escuta, especialmente da música. Esta nos permite criar ambientes íntimos e aconchegantes, vínculos afetivos, identidades coletivas. Já a segunda, propicia uma dimensão opressiva, excessiva, ensurdecadora e disciplinar dos ruídos. Parece que temos muito desta última perspectiva na película *O som ao redor*.

Na concepção do francês Michel Chion, existem três modos de se ouvir um filme. O primeiro deles seria a *escuta semântica*, voltada para se entender o que está sendo comunicado, através da centralidade de atenção no receptor da voz. O segundo modo seria a *escuta causal*, na qual a ação de ouvir se volta para procurar o que produz o som, ou seja, sua fonte, de onde ele vem. O último modo seria a *escuta redutiva*, que busca analisar as propriedades acústicas, o volume, timbre, duração e demais características internas do som. (Chion, 1994 apud Costa, 2003, p. 56)

Michel Chion também trata dos discursos sonoros possíveis em um filme. Ele aponta para três tipos: O *discurso teatral*, encontrado facilmente no cinema narrativo, através da centralização da narração na voz e diálogos; o *discurso textual*, que usaria a voz de maneira diferente daquela empregada estritamente para o diálogo. Um bom exemplo desse tipo de discurso textual seria a voz over, empregada pelos narradores em alguns documentários e mesmo filmes de ficção. O último tipo seria o chamado *discurso de emanação*, no qual a ação de narrar o filme se apresenta descentralizada da voz e espalhada pela totalidade do som. (in Costa, 2003, p. 57)

Contextualizando o filme *O som ao redor*

O cineasta Kleber Mendonça Filho já fez diversos curtas e um longa documental: *Crítico*. Seus filmes receberam mais de 120 prêmios no Brasil e no exterior. Todavia, foi através do seu primeiro longa-metragem de ficção, *O som ao redor*, que ele está conseguindo maior reconhecimento do seu trabalho por parte da crítica e uma visível perspectiva mercadológica, através da boa aceitação do público. De janeiro de 2012 a janeiro de 2013, *O som ao redor* passou por 40 festivais internacionais e sete nacionais. Logo no início desta trajetória, conquistou o prêmio de melhor filme pela Federação Internacional de Críticos, no Festival Internacional de Rotterdam, na Holanda. A partir daí, foram dezenas de prêmios, até que, no dia 14 de dezembro de 2012, o *New York Times* incluiu *O som ao redor* entre os dez melhores filmes do ano. Ele foi a única produção brasileira a participar da lista do crítico de cinema A. O. Scott, que escreve para o jornal. Atualmente, o filme é um dos mais comentados e premiados do país.

A história aborda vários temas essenciais para a compreensão de nosso tempo, como a especulação imobiliária, a violência urbana, o racismo velado e a própria luta de classes. A narrativa é composta por fragmentos de histórias de moradores de uma rua de classe média do Recife. Na localidade, podemos identificar dois núcleos dramáticos principais: A família do senhor Francisco, um antigo senhor de engenho que teria expandido seus negócios ao ramo da especulação imobiliária e, outra família nucleada por Bia – uma mãe que é puro stress. O senhor Francisco e seus descendentes constituem os principais personagens do núcleo bem-nascido da trama. A família de Bia representa a classe média simples. Na base desta pirâmide social são vistos os empregados domésticos e os homens que passarão a oferecer segurança privada naquele bairro. A partir daqui, o espectador vai acompanhar certo tipo de invasão na vida desses moradores.

O roteiro de oitenta páginas, escrito por Kleber Mendonça Filho em apenas oito dias, tem somente um momento de grande mudança da trama, que se dá no embate entre o senhor Francisco e a dupla de vigias privados formada por Clodoaldo e seu irmão recém-chegado. Este confronto de classes é desenvolvido de forma surpreendente. Kleber Mendonça Filho tem uma participação aprofundada no filme. Ele assina roteiro, direção, montagem e desenho de som da obra. Mesmo a fotografia também possui interferência

direta e incisiva do diretor, que confiou a mesma somente a alguém que lhe é muito próximo.

Sonoridades e visões de *O som ao redor*

Para começarmos nossa análise a respeito da paisagem sonora encontrada no filme *O som ao redor* vamos colocar foco no próprio título da obra. No mesmo há uma sugestão bastante contundente para o espectador ampliar sua atenção na banda sonora da película. Poderíamos interpelar sobre qual espaço “ao redor” estariam sendo produzidos e ouvidos tais “sons”. Além de dar nome à obra, o som ambiente, interliga e intensifica as relações entre os personagens da história.

Eu sempre adorei trabalhar com o som, fiz o som de todos os meus curtas. Quando escrevi o roteiro desse filme, não vislumbrei uma trilha clássica, convencional. Eu queria uma trilha que fosse mais do que efeito de som e menos do que uma música. Essa concepção sonora vem muito da minha convivência nos lugares. Eu presto muito atenção no som de cada cidade. São Paulo, por exemplo, tem um som doente, mas fascinante. Tentei transmitir o som do Recife no filme.³

Levando a fala de Kleber Mendonça Filho para um encontro com o conceito de espaços sonoros, trabalhado por Andreson Carvalho (2009), iremos verificar que este último autor defende a não existência de um lugar próprio e único do som, ou seja, não haveria qualquer tipo de fronteira demarcadora para este objeto subjetivo. Carvalho defende o som como uma ferramenta de percepção imagética de um espaço mais amplo, onde pode-se inclusive encontrar e visualizar imagens sem que as mesmas estejam presentes diante de nossos olhos.

O filme *O som ao redor* é iniciado sem imagens. O predomínio é de um fundo preto e do silêncio. Gradativamente, batidas de um instrumento metálico indeterminado passam a ser ouvidas. Conforme relatamos antes, o espectador começa a visualizar fotografias que remetem a um passado agrário. Surge uma trilha musical instrumental. As batidas ganham volume e a trilha musical se acelera, promovendo certa expectativa e até mesmo suspense com relação aos variados sujeitos apresentados pelas fotografias. Neste início, o espectador

³ Retirado de <<http://www.osomaoredor.com.br/sinopse>>. Acesso em: 17 de jan. 2013.

não se consegue determinar com precisão as intenções dramáticas obtidas pela junção desta trilha musical, constituída apenas por instrumentos, àquelas imagens paradas de uma memória rural ainda não esquecida.

Conforme André Baptista (2007), o tema musical de abertura é determinante na definição e identificação do próprio tema central do filme por parte do espectador. Junto da música inicial, as imagens determinariam os elementos e intenções ressaltadas pelo autor cinematográfico. Dentro da categorização das músicas, exposta por Cláudia Gorban (1987), a trilha musical deste início, que acompanha as fotografias expostas, poderia ser identificada como *não diegética*, ou seja, aquela que é produzida/emitida por uma fonte sonora que está fora do filme, ou seja, que não conseguimos identificar nas imagens exibidas naquele momento da película. Relacionando o final do filme a este momento inicial, o espectador compreenderá, depois, que a relação entre esta trilha musical de abertura e a narrativa se dará por *paralelismo*, ou seja, confirmação da proposta narrativa.

Terminam as fotografias e a trilha musical é interceptada. A partir daqui, a câmera corre acompanhando os movimentos de uma menina que anda de patins pelo pátio do seu prédio. Ouvimos diversos sons que buscam caracterizar aquele ambiente antes mesmo que o espectador tenha a chance de visualizá-lo por inteiro. São os próprios patins, outras crianças brincando e correndo, várias mulheres conversando ao mesmo tempo e de forma desordenada, além daquela contínua batida de objeto metálico que, neste momento do filme vai se tornando mais identificável, mesmo em um espaço sonoro *off*, como uma espécie de bate estaca de construção. Vários sons mesclados formam uma densa e confusa paisagem sonora de “sons ao redor” ou característicos das grandes cidades ainda em plena expansão.

Aqui, já podemos refletir a respeito da importância dos ruídos nesta película. Alguns autores compreendem os ruídos como um objeto tão vago quanto qualquer som não desejado. Contudo, outros estudiosos buscam entender os ruídos como sinônimos ou referências a efeitos sonoros. Esta é a opinião de Ángel Rodríguez (2006). Para ele, os ruídos ou efeitos sonoros podem ser pensados como diversas “*formas acústicas absolutamente heterogêneas, cuja única característica definida, em princípio, é não pertencer às formas musicais nem às da fala*”. (Rodríguez, 2006, p. 177).

Auxiliado pelo trilheiro sergipano DJ Dolores (de *Narradores de Javé* e *Os Últimos Cangaceiros*), o diretor construiu uma densa camada de sonoridades urbanas que

potencializam o painel de histórias de pessoas atormentadas pelo medo em potencial. Kleber Mendonça Filho optou por filmar *O som ao redor* no bairro onde reside – Setúbal, na zona sul de Recife.

O filme, portanto, tem muita coisa da minha experiência não só com a idéia de espaços construídos, ou espaços ociosos, mas com temas que talvez sejam políticos. Eu acho que o roteiro veio de sentir um certo clima no Brasil dos últimos anos, e por consequência, ou reflexo, em Pernambuco. Me interessa a arquitetura como sintoma de uma sociedade que não é saudável, a arquitetura como diagnóstico brutalista, como algo que deu e está dando errado.⁴

A película flerta com os jogos sociais que somos obrigados a seguir para sobreviver em nossas relações cotidianas. A narrativa é apresentada com uma divisão em três partes. A primeira delas é intitulada pelos letreiros de fundo preto como *Cães de guarda* e já dá uma previsão a respeito do que irá acontecer. Ainda durante a exibição deste título já ouvimos latidos fortes de um cachorro. Essa antecipação do áudio já facilita a compreensão de parte do problema vivido pela personagem Bia. Ela é uma dona de casa, mãe de dois filhos que se vê atormentada por este *som ao seu redor*: o cão de guarda da vizinha que insiste em passar as noites latindo e uivando. Quando as imagens se apresentam, observamos diversos planos nos quais Bia busca alternativas para contornar o problema sonoro que rompe as grades de *segurança* da sua residência. Em vários planos ela é intencionalmente mostrada como prisioneira daquela situação, daquele *som ao redor*.

A sensação de aprisionamento se repete com a presença de outras grades nas portas e janelas das casas de praticamente todos os personagens da trama. Temos o retrato de vidas amedrontadas pela violência dos grandes centros urbanos. Apesar de o cenário utilizado ser Recife, a obra poderia ter sido filmada em qualquer outro centro urbano brasileiro, devorado por prédios e especulação imobiliária, onde o Estado foi perdendo seu poder de ordenamento e a sociedade civil foi tomando para si algumas das obrigações deste primeiro, como é o caso da segurança.

De certa maneira, o personagem Francisco simboliza aquele típico *coronel* de um antigo Nordeste que, pelo fato de possuir dinheiro e poder, passa por cima de tudo e de todos. Identificamos algumas cenas que confirmam este lugar diferenciado do ex-senhor

⁴ Ibidem.

de engenho e dono de quase todos os imóveis daquele bairro de Recife. Uma delas retrata o momento no qual os seguranças privados vão se apresentar ao senhor Francisco e “pedir sua benção” para tal prestação de serviço naquela localidade. Na continuidade desta mesma sequência, o senhor Francisco ordena que os novos *vigias* da rua não se aproximem do seu neto Dinho, apesar de ele estar dando “muito desgosto à família”. Apesar do berço esplêndido, o personagem Dinho é um arrombador de carros daquela região.

Em outro momento da narrativa, o especulador imobiliário sai sozinho para um passeio noturno. As ruas estão completamente desertas e escuras. A dupla de seguranças que patrulha a área, ao perceber a movimentação do senhor Francisco, logo dá meia volta e caminha para o lado contrário ao que ele se dirige, evitando qualquer contato direto com aquele *poderoso chefão*. Ignorando o som forte das ondas quebrando na areia e uma placa onde se lê: “Cuidado: área sujeita a tubarões”, o senhor Francisco desafia o mar agitado e escuro e pula na água. Afinal, homens na sua *posição* nada temem.

A ideia era a transposição de um engenho de cana para uma rua moderna da zona sul do Recife. A rua obedece a uma lógica muito conhecida da ideia de um engenho com capatazes, empregados e o senhor de engenho que, no caso, mora em uma cobertura que seria a casa grande, e toda essa estrutura ligeiramente feudal que ainda existe em muitos lugares no Brasil.⁵

A ambientação também contribui para demonstrar a separação entre classes. No apartamento de Francisco – uma cobertura da zona sul – mais especificamente na área de serviço, ou seja, de trabalho da empregada da casa, ouvimos ruídos típicos de uma arquitetura pensada em limitar os sons incômodantes às áreas dos serviços. Dessa maneira, desde o corredor ao interior da cozinha, ouvimos *sons ao redor* que nos sugerem ruídos externos de movimentação de vizinhos, o subir, descer e parar do elevador. Os ruídos deste último equipamento, que agora se apresentam em *off*, ou *fora da tela*, também vão ser demasiadamente importantes para demarcar a tensão que beira o desfecho da trama.

É importante salientarmos que, no caso do neto do senhor Francisco – o personagem João – visualizamos um tratamento diferente com relação às classes menos favorecidas. Ele tem uma relação peculiar e quase maternal com sua empregada. Há uma

⁵ *Ibidem*.

autêntica amizade entre eles, fazendo com que João não se importe quando os netos dela tomam conta de sua casa. Vale lembrar que, em outros momentos, os ruídos também se tornam elementos de protestos à indiferença dos mais abastados em relação àqueles menos favorecidos. Um bom exemplo disso é evidenciado quando um dos rapazes que limpam carros na rua não consegue a atenção de uma senhora de classe média, entretida com seu telefone celular. Depois da recusa por parte da senhora em acolher sua *ajuda*, o jovem, enraivecido, acaba riscando, de forma velada, o carro da mesma. O ruído produzido pelo ato é amplificado ainda mais na montagem.

O instrumento que funciona como elo entre as classes são os seguranças privados que, contraditoriamente, acabam por aumentar a vulnerabilidade de todos daquela região. Dispostos em uma esquina, vigiando a movimentação dia e noite, eles observam os detalhes da vida dos moradores da rua. Ao mesmo tempo em que a presença dos seguranças privados passa uma pseudo tranquilidade para alguns, gera um clima de tensão para outros, revelando comportamentos, aflições e estruturas sociais comuns a praticamente todos nós. Logo na aparição desses homens surgem algumas interrogações: quem efetivamente são essas pessoas? Do que são capazes?

Pensando a respeito do som, Simone Pereira de Sá (2010) recapitula a descrição do Panóptico – tornada famosa por Foucault para sustentar suas teorias a respeito regime de vigilância instaurado na modernidade e amplificado em nossos dias. Um detalhe importante: houve um esquecimento fundamental na reflexão sobre aquele dispositivo. Os presos não somente estavam sempre visíveis, mas também audíveis.

Falando em presos, vamos retornar à casa da atormentada Bia. Além do medo da violência, ela trava uma verdadeira guerra com sua vizinha. Em vários momentos, a batalha ganha uma ambientação bastante auditiva. Entre as *armas*, ela utiliza remédio tranqüilizante disfarçado em um suculento pedaço de carne e um aparelho que produz um ruído muito desconfortante. Vale tudo para *dessonorizar* o cão de guarda do quintal ao lado. É importante destacar que, em vários momentos, o diretor se utiliza do áudio dos latidos enquanto sons *off* ou *fora de campo*. A montagem vai privilegiar este tipo de ruído. Pelas imagens, em planos bem fechados e psicológicos, observamos o desespero e inquietação de Bia.

Além do tranqüilizante, ela também tenta camuflar os sons *ao seu redor* promovidos pelo animal com o aumento do volume da música de seu aparelho de som. A junção da

música aos latidos tira seu equilíbrio. O cachorro chega a incomodar inclusive durante as aulas particulares de seus filhos. Para retribuir o incômodo auditivo à vizinha, Bia recorre à potência sonora de seu aspirador de pó. Ela utiliza o aparelho tanto para abafar o diálogo de sua vizinha ao telefone, quanto para sugar a fumaça da sua válvula de escape daquele ambiente de stress: um cigarro de maconha.

Pouco mais à frente, o espectador vai se deparar com mais uma cena na qual Bia tenta relaxar. Dessa vez, o som ganha um atrativo a mais. Na ação, encontramos um entregador de água que também é o fornecedor de maconha para Bia. Enquanto ela vai buscar o dinheiro para pagá-lo, a alteração no ritmo e no som ocasionado pela vibração da máquina de lavar roupa da compradora chama a atenção do entregador. Temos apenas uma pista que algo diferente está acontecendo ou por acontecer naquele eletrodoméstico. Basta o rapaz ir embora e Bia se ver sozinha na casa para nos mostrar outra função para aquela máquina. Cuidadosamente, ela retira o calço do aparelho e começa observá-lo vibrando. Aquelas vibrações vão ganhando uma conotação sensual à medida que a câmera mostra, em planos de detalhe, a quina vibrante da máquina, o rosto malicioso de Bia e uma de suas mãos acariciando seu órgão genital. Aqui, as vibrações vão ganhando ritmo ascendente e o som atinge uma nova função na narrativa: o escapismo e a excitação. Enfim, algum ruído mais *prazeroso* para aquela mãe de família.

Eu não tinha a ideia de usar música narrativa de cinema, nada contra, já usei em outros momentos, mas esse filme se beneficiaria de um tom mais lacônico, com um tom de observação, com o som mais próximo do natural sem uma muleta musical que diga 'isso aqui é engraçado', 'isso aqui é tenso', 'isso aqui é romântico'.

A partir dessa ideia eu achei que seria interessante não apenas ter música, mas sons, efeitos de som que, talvez sem o espectador perceber, você estaria tendo um tipo de música, ruídos, barulhos e sonoridades.

O DJ Dolores entendeu completamente. Teria que ser mais do que um barulho e menos que uma música e ele logo surgiu com uma série de coisas muito estranhas. Acho que o resultado ficou curioso, não é arrebatador, não é melódico, mas casa bem com a ideia original do filme⁶.

Em vários momentos do filme o silêncio é utilizado na narrativa. Ángel Rodríguez vai pensar o silêncio não como a ausência do som, mas como a sensação da ausência do som. "A sensação de silêncio parece estar associada sistematicamente a uma queda brusca

⁶ Ibidem.

da intensidade até um nível próximo ao limiar de audibilidade, é a sensação que surge justamente no momento em que algo que está soando deixa de soar". (Rodríguez, 2006, p. 183)

Dentre as formas de dotar de sentido o efeito silêncio, o filme utiliza, principalmente, o uso *sintático*, ou seja, quando é utilizado para organizar e estruturar os conteúdos audiovisuais e como instrumento de separação entre partes da obra. Um exemplo desta utilização pode ser visto quando aparecem os letreiros de início da segunda parte da narrativa, intitulada *Guardas noturnos*. Logo após um fade de áudio, para a entrada desses letreiros, começamos a ouvir apenas o som de um líquido sendo despejado em um recipiente. Mais uma vez, Kleber Mendonça Filho promove uma antecipação do áudio que será apresentado, logo depois, em sincronia com imagens da família de Bia reunida ao redor de sua mesa de jantar, servindo uma determinada bebida.

Ángel Rodríguez lembra que o silêncio também pode apresentar um uso dramático ou consciente do próprio efeito silêncio por parte do narrador para expressar algum tipo de informação simbólica, como vazio, angústia, suspense. Um bom exemplo do uso desse tipo de silêncio acontece quando o senhor Francisco liga para Clodoaldo – o líder dos vigias privados. Observamos um plano geral com vários prédios sem qualquer som. Aos poucos, começamos a ouvir o áudio insistente de uma chamada telefônica. A secretária eletrônica do telefone é acionada. Pelo áudio, passamos a entender que era o senhor Francisco, tentando entrar em contato com o chefe dos seguranças. Anteriormente, foi Clodoaldo quem procurou pelo senhor Francisco. Este primeiro chega a afirmar para um de seus colaboradores que permanece em alerta a qualquer hora do dia e que seu celular sempre está ligado para qualquer eventualidade. Todavia, nesta situação, seu comportamento foi diferente. O silêncio que paira antes desta cena e a imagem em plano tão aberto ajudam na demarcação simbólica da mesma, ressaltando o distanciamento entre os dois mundos representados.

No filme, alguns momentos saem do registro realista. Todos eles têm no som um grande aliado para a sugestão de determinadas interpretações e sentimentos àqueles personagens. Podemos começar pela cena na qual João e Sofia estão passeando pela fazenda do senhor Francisco e vão até as ruínas de um antigo cinema. Enquanto os dois brincam na construção abandonada, começamos a ouvir fragmentos de trilhas musicais e ruídos aterrorizantes. Aqui, Kleber Mendonça Filho promove uma metalinguagem,

levando o espectador de seu filme para as lembranças de outros tempos, outras obras da sétima arte que por ali passaram. Até que o espectador descubra, pelo último plano da cena, a antiga função daquele espaço, somos conduzidos a uma atmosfera de suspense.

Contudo, as duas cenas que mais chamam nossa atenção quanto à fuga do aspecto realista dizem respeito ao banho de cachoeira no engenho, cuja água cristalina transforma-se em sangue, e na aglomeração de meninos de rua, saltando o muro da casa de Bia e perturbando o sono de sua filha. Ambas as situações são resultados de pesadelos dos personagens envolvidos: João e Fernanda – filha da dona de casa. Nos dois trechos, os ruídos têm participação fundamental para a construção fílmica. No primeiro caso, observamos imagens de três pessoas relaxadas, embaixo da queda d'água formada por uma cachoeira. Apesar de forte, o som da água batendo nas pedras e nos seus corpos não intimida nenhum deles. Estão em um momento de alegria, que, rapidamente, é interrompido por gritos. Há um corte na imagem e somos levados para a cama de João, que acorda do pesadelo da cachoeira de sangue. No segundo caso, o áudio chama a nossa atenção para a repetição de movimento das pessoas que saltam o muro da casa de Fernanda. Tal repetição vai criando uma atmosfera de suspense e apreensão a respeito do que tais indivíduos irão fazer naquele lugar. Interessante mencionarmos aqui que, durante este pesadelo, o quarto da menina não possui mais as grades de *segurança* que observamos no mesmo lugar durante outros momentos da narrativa. Ela não estaria mais *tão segura*?

A sequência final é forte e intrigante. Antes dela, porém, o diretor propõe uma pseudo tranqüilidade sugerida pela trilha musical na festa de aniversário da neta do senhor Francisco. A música se enquadra na categoria de *diegética*, uma vez que o espectador consegue visualizar a fonte da sonoridade no próprio filme. Neste caso, trata-se de um conjunto de chorinho. O personagem Dinho ainda chega a ressaltar o seu desgosto pela trilha musical, considerando-a demasiadamente parada para uma festa.

Outro ponto interessante desta cena de pré sequência final trata do diálogo entre a aniversariante e uma de suas coleguinhas na piscina. As duas imitam vozes diferentes das suas, criando personagens em um *jogo de máscaras* auditivo. Esse elemento dialoga muito bem com o segundo encontro entre o senhor Francisco e o segurança Clodoaldo que, agora, está em companhia de seu irmão. O espectador já percebeu que existe algo misterioso naquele novo vigilante privado. Desde o momento de sua entrada na narrativa, a trilha musical *não diegética* sugere suspense, mistério e um ar enigmático ao novo

integrante daquela milícia. Tal trilha musical poderia ser interpretada como uma recondução à desconfiança inicial de João e do senhor Francisco àquelas pessoas.

Enfim, chegamos à sequência final! Em mais uma tentativa desesperada de calar o principal *som ao seu redor* – o cachorro perturbador – Bia compra uma caixa de bombinhas. Os momentos derradeiros são construídos com cenas ocorrendo de forma paralela. Observamos Clodoaldo e seu irmão subindo, de elevador, para o encontro com o senhor Francisco. No interior do aparelho, o clima é de apreensão. Eles estão sérios, em silêncio. Mais uma vez, ouvimos apenas o ranger das engrenagens do elevador. O mesmo som que marcara, anteriormente, o espaço de entrada e trabalho dos serviçais na casa do senhor Francisco.

Depois Clodoaldo e Reginaldo entrarem pelo apartamento do especulador imobiliário, observamos um detalhe interessante: a TV está ligada e exibe um filme de guerra. Todavia, não há som do mesmo. O diretor antecipa a força e a dimensão do que está por vir. No diálogo dos três, o passado quase esquecido volta à tona. Um silêncio mortuário paira pelo apartamento. Este seria o efeito silêncio com uso dramático, para enfatizar angústia e suspense, conforme defendido, anteriormente, por Ángel Rodriguez. A personagem Bia acende as bombas. Seus familiares correm. Os estouros de tiros começam e fazem o espectador relacionar rapidamente os dois espaços e cenas que corriam paralelamente. A ação do filme é congelada.

É apenas no desfecho que as fotos iniciais fazem sentido, através da demonstração de um ressentimento que envolve a luta de classes. O personagem Clodoaldo sequer precisa completar sua frase: “Por causa de uma cerca...”. Esta película nos sugere que as tensões e contradições sociais do Brasil podem se materializar nos sons que cada camada da sociedade é capaz de fazer. Para o crítico de cinema Alysson Oliveira, “o que nos define é o som que somos capazes de produzir, e não aquele que somos obrigados a ouvir. É nesse sentido que se dão a luta de classes e o abismo social”.⁷

Se os ruídos que produzimos podem revelar efetivamente quem somos, talvez aqueles sons que ouvimos podem sugerir onde e como vivemos... É exatamente no embate entre esses dois planos que se materializam parte das contradições sociais de nosso país,

⁷ Trecho do texto de Alysson Oliveira, retirado de <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2013/01/estreia-premiado-o-som-ao-redor-mostra-contradicoes-sociais-do-brasil.html>

explicitadas por *O som ao redor*. Poderíamos nos questionar: prestamos atenção aos sons que somos capazes de emitir? E naqueles que escutamos em nosso cotidiano? Quais implicações sociais existem em cada um deles?

Referências bibliográficas

BAPTISTA, Andre. **Funções da música no cinema**. Dissertação de mestrado apresentada para o curso de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007

CARVALHO, Andreson. **A percepção sonora no cinema**. Dissertação de mestrado apresentada para o curso de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

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

_____. Som no cinema, silêncio nos filmes: o inexplorado e o inaudito. 2003. 105 p.

Dissertação de mestrado em Comunicação, Imagem e informação. Universidade Federal Fluminense.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies, Narrative Film Music**. Indiana: University Press, 1987

HICKMANN, Felipe Copetti. **Música, cinema e tempo narrativo**. Dissertação de mestrado apresentada para o curso de Música da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2008.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1978.

MENDES, Otávio. Revista Cinearte, 18 ago 1929. In: COSTA, Fernando Moraes da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2006.

SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulinas, 2010.

SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

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

Sites consultados

O som ao redor. Disponível em: <<http://www.osomaoredor.com.br/sinopse>>. Acesso em: 17 de jan. 2013.

BERNI, Diogo. **CINEMA: O SOM AO REDOR DO BRASIL**, bom de se assistir.

Disponível em <<http://www.bahiaja.com.br/cultura/noticia/2013/01/18/cinema-o-som-ao-redor-do-brasil-bom-de-se-assistir-por-diogo-berni,56183,0.html>>. Acesso em: 05 de jan. de 2013.

Filmando ao redor: Conversa com Kleber Mendonça Filho sobre seu primeiro longa de ficção, *O Som ao Redor*. Disponível em:

<<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm>>. Acesso em: 17 de jan. 2013.

CALIL, Ricardo. Crítica: **Diretor conecta reflexão social a clima de suspense e humor sutil.**

Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1208461-critica-diretor-conecta-reflexao-social-a-clima-de-suspense-e-humor-sutil.shtml>>. Acesso em 03 de fev. 2013.

LEAL, Hermes. **O som ao redor e o cinema de estética.** Disponível em:

<<http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2013/01/o-som-ao-redor-e-o-cinema-de-estetica/>>. Acesso em 04 de fev. 2013.

LUIZ, Marcio. **Primeiro longa de Kleber Mendonça Filho agrada críticos e público.**

Disponível em:

<<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2012/08/filme-o-som-ao-redor-confirma-expectativas-no-festival-de-gramado.html>>. Acesso em 04 de fev. 2013.

OLIVEIRA, Alysson. **Estreia: Premiado 'O som ao redor' mostra contradições sociais do Brasil.**

Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2013/01/estreia-premiado-o-som-ao-redor-mostra-contradicoes-sociais-do-brasil.html>>. Acesso em: 28 de jan. 2013.

Filmografia

O SOM ao redor (vídeo). Direção, roteiro, montagem e desenho de som de Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2010. 2 Exibições cinematográficas em Usiminas Belas Artes Cinema de Belo Horizonte (131 min), sonoro, colorido.