

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

GUILHERME FARKAS

**GRAVAÇÃO DE CAMPO E CONSTRUÇÃO DE SOM AMBIENTE NO CINEMA
CONTEMPORÂNEO: DESCONTEXTUALIZAÇÕES E TRANSPOSIÇÕES SONORAS**



Niterói
2023

Guilherme Farkas

GRAVAÇÃO DE CAMPO E CONSTRUÇÃO DE SOM AMBIENTE NO CINEMA
CONTEMPORÂNEO: DESCONTEXTUALIZAÇÕES E TRANSPOSIÇÕES SONORAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Cinema e Audiovisual. Área de concentração: Comunicação. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas

BANCA EXAMINADORA

Prof Dr. Fernando Morais da Costa

Prof^a Dr^a Mariana Baltar Freire

Prof^a Dr^a Marina Mapurunga de Miranda Ferreira

Niterói, 2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

F219g Farkas, Guilherme
GRAVAÇÃO DE CAMPO E CONSTRUÇÃO DE SOM AMBIENTE NO CINEMA
CONTEMPORANEO : DESCONECTUALIZAÇÕES E TRANSPOSIÇÕES SONORAS /
Guilherme Farkas. - 2023.
167 f.

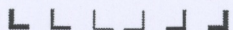
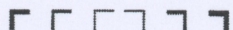
Orientador: Fernando Morais da Costa.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Cinema brasileiro. 2. Som. 3. Gravação sonora. 4.
Abordagem interdisciplinar do conhecimento. 5. Produção
intelectual. I. Costa, Fernando Morais da, orientador. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **GUILHERME FARKAS**, na forma em que se segue:

Aos 28 dias do mês de abril de dois mil e vinte e três às 14 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **GUILHERME FARKAS** formada pelos seguintes professores doutores: Fernando Moraes da Costa (orientador - presidente da banca), Mariana Baltar Freire (UFF), Marina Mapurunga de Miranda Ferreira (UFRB). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**GRAVAÇÃO DE CAMPO E CONSTRUÇÃO DE SOM AMBIENTE NO CINEMA CONTEMPORÂNEO: DESCONTEXTUALIZAÇÕES E TRANSPOSIÇÕES SONORAS**". Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A BANCA DESTACA A QUALIDADE DO TRABALHO QUE PRODUZ UMA EXCELENTE REFLEXÃO QUE ALIA TEORIA E PRÁTICA A PARTIR DO ELEMENTO DA GRAVAÇÃO DE SOM. PLESSALTA AINDA A ORIGINALIDADE DA ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR E RECOMENDA A CONTINUIDADE DA PESQUISA EM NÍVEL DE DOUTORADO.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Fernando Moraes da Costa, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Fernando Moraes da Costa (Orientador)

Mariana Baltar Freire – UFF

Marina Mapurunga de Miranda Ferreira -UFRB

A teorização fílmica deve ser interdisciplinar. Deve ser perseguida sem a expectativa de descobrir uma teoria unificada, cinematográfica ou não.

Robynn J. Stilwell

Pelo menos dentro dos domínios da experiência humana e do social, então, o som é constitutivo do espaço, assim como o espaço é constitutivo do som.

Andrew J. Eisenberg

O que Edison havia criado no fonógrafo era um modelo mecânico não de audição, mas de memória.

Paul DeMarinis

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento dessa pesquisa.

Gostaria de agradecer ao amor de meus pais Kiko e Lilian, serei eternamente grato. Agradeço aos meus parceiros de vida que são meus irmãos Tom, Deco, Clara e mais recentemente ao meu pequeno sobrinho Gabi.

Agradeço imensamente ao professor Fernando Morais da Costa pela orientação carinhosa mesmo atravessada pelo período de isolamento durante a pandemia de Covid-19. Já se somam 11 anos de admiração e trocas.

Gostaria de agradecer a Isadora Maria Torres e Léo Bortolin pelas constantes trocas de experiências, entusiasmos, dores, inseguranças, paixões, felicidades e afetos que envolvem o trabalho de fazer som para filme.

Agradeço à Felipe Schultz Mussel pelas trocas e indicação de leituras durante o processo de escrita. Agradeço ao meu sócio Ernesto Sena pela paciência durante os trabalhos em que tinha que me dividir entre os livros e o *Protools*.

Agradeço aos amigos mais que queridos, Lucas Andrade e Isaac Pipano por terem me escutado tantas vezes sobre minhas dúvidas durante o processo de pesquisa. Luciano Carneiro, Ricardo Fogliatto, Will Domingos, Jessica Hartman, Fabrício Basílio e Juliana Vinuto pela amizade duradoura.

Aos colegas do grupo de estudos de som do PPGCine Antonio Burity, Joice Scavone, Letícia Coelho, Francisco Bragança, Breno Alvarenga e Igor Araújo. O contato com vocês foi essencial para me manter motivado a pesquisar e me encantar com o mundo acadêmico.

Agradeço ao ST Estilo e Som no Audiovisual da SOCINE nas figuras de Georgia Cynara, Leonardo Vidigal, Eduardo Santos Mendes, Demian Garcia, Débora Opolski, Luiza Alvim e Camila Machado pelo acolhimento durante o encontro presencial de 2022 na USP.

Queria agradecer ao grupo SOMA na pessoa de Giuliano Obici que me recebeu de forma muito acolhedora. Agradeço também por ter topado participar da banca de qualificação com contribuições valiosíssimas de leitura e de revisão do texto.

Agradeço a Marina Mapurunga por ter aceitado participar da banca de defesa e pelos comentários essenciais e generosos que moldaram a forma final desse texto.

A Mariana Baltar pela presença tanto na banca de qualificação como na de defesa contribuindo com comentários que transformaram essa pesquisa.

Agradeço a Paulo Dantas pelas constantes trocas ao longo da pesquisa, mesmo que remotas. Suas contribuições foram fundamentais para manterem ativas as inquietações sobre gravação de campo.

Gostaria de agradecer também a Tiago Bello e Marcos Lopes por terem disponibilizado uma tarde para conversar sobre o som de *Luz nos Trópicos*.

Por fim gostaria de agradecer a Ana Galizia presença marcante na minha vida nas mais diversas esferas. Atravessar esse momento ao seu lado foi transformador.

RESUMO

Essa dissertação investiga as possibilidades da gravação de campo e da construção de som ambiente a partir do filme *Luz nos Trópicos*. Considerando um filme que retira o som ambiente do ‘último posto narrativo’ (como é comumente atrelado pelo cinema hegemônico), é proposta uma reflexão interdisciplinar. As áreas da ecologia acústica, arte sonora e antropologia foram as linhas teóricas eleitas para investigar práticas de gravação de campo e posteriormente analisar como tais proposições podem contaminar a construção de som ambiente no cinema contemporâneo. Investiga-se produções artísticas e científicas nas quais, a partir do sonoro, outras construções epistemológicas são provocadas com objetivo de desnaturalizar a escuta fílmica. *Luz nos Trópicos* mistura características de abordagens da gravação de campo como a não intervenção, mediação e intensificação construindo um desenho sonoro em que o som ambiente forja o protagonismo narrativo.

Palavras-chaves: som ambiente, gravação de campo, cinema contemporâneo, escuta.

ABSTRACT

This dissertation investigates the possibilities of field recording and the construction of ambient sound from the film *Luz nos Trópicos*. Considering a film that removes the ambient sound from the 'last narrative position' (as it is commonly linked by hegemonic cinema), an interdisciplinary reflection is proposed. The areas of acoustic ecology, sound art and anthropology were the theoretical lines chosen to investigate field recording practices to later analyze how such propositions can contaminate the construction of ambient sound in contemporary cinema. Artistic and scientific productions are investigated in which, from sound, other epistemological constructions are provoked with the aim of denaturalizing filmic listening. *Luz nos Trópicos* mixes characteristics of field recording approaches such as non-intervention, mediation and intensification, building a sound design in which the ambient sound forges the narrative protagonism.

Key words: ambient sound, field recording, contemporary cinema, listening

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - *Frame* do filme *Walden: Diaries, Notes, and Sketches* (1969) dirigido por Jonas Mekas.....27
- Figura 2** - Espectrogramas relativos às gravações de campo realizadas por Bernie Krause em área de extração seletiva de madeiras em Lincoln Meadow (EUA), 1988. À esquerda antes da extração, à direita, depois.....39
- Figura 3** - Pássaro *Idian Shama* ao lado de Ludwig Karl Koch - primeira gravação de campo que se tem registro realizada em 1889.....49
- Figuras 4.1 a 4.3** - *Frames* do filme *Elephant* (2003) dirigido por Gus Van Sant. Sequência em que escutamos a peça "*Türen Der Wahrnehmung*" de Hildegard Westerkamp.....51-2
- Figura 5** - Foto tirada da exposição de "*A sound map of the Danube*" em instalação multicanal.....54
- Figura 6** - Encarte original do álbum "Cidade Arquipélago" (2016) de Paulo Dantas.....57
- Figura 7** - *Frames* do filme *Voices in the Rainforest* (2019) dirigido por Steven Feld and Jeremiah Ra Richards.....67
- Figura 8** - Gráficos de J. P. Maxfield a respeito do posicionamento do microfone para melhor sonoridade considerando as lentes utilizadas na câmera e o tratamento acústico no *set* de filmagem. Modelo fonográfico de registro sonoro.....78
- Figura 9**: Captura de tela do *software Protools* de uma sessão de edição de som em que se vê os sons ambientes (cor laranja) e os efeitos pontuais do ambiente (cor azul).....89
- Figura 10**: Imagem do processo de construção dos vozerios em idioma *farsi* para o filme *Argo* (2012) dirigido por Ben Affleck.....90

Figuras 11.1 e 11.2 Exemplos representação gráfica de formas de onda dos efeitos de <i>atmosfera</i> (11.1) e <i>específico</i> (11.2).....	94
Figuras 12.1, 12.2 e 12.3 - Ben Burtt em sessões de gravação de campo antes do início das filmagens de <i>Guerra nas Estrelas Episódio IV</i> (1976).....	98
Figura 13.1, e 13.2 - Sessões de gravação de campo multicanal realizadas pelo autor do texto nos municípios de Casa Nova (PE) e Nova Friburgo (RJ), respectivamente, em ocasião de filmagens.....	99
Figura 14 - Sessões de gravação de campo multicanal realizado pelo técnico de som direto Marcos Lopes em ocasião das filmagens de <i>Luz nos Trópicos</i> na Chapada dos Guimarães (MT).....	100
Figura 15 - Captura de tela do <i>software Soundly</i> em que aparece parte da sonoteca pessoal do autor do texto gravado em ocasião específica do filme <i>Um filme de verão</i> (2018) em ocasião das filmagens. Nesse caso, a edição de sons ambientes foi composta por sons das locações e arredores durante o <i>set</i> , a saber a comunidade de Rio das Pedras, na zona oeste da cidade de Rio de Janeiro.....	102
Figura 16: Captura de tela do <i>software Soundly</i> com a sonoteca própria de <i>Luz nos Trópicos</i> gravada pelo técnico de som direto Marcos Lopes nas locações do filme. Tal sonoteca foi, em etapa de pós-produção, masterizada e preparada para poder ser utilizada na edição de som da obra.....	103
Figuras 17.1, 17.2 e 17.3 - Três <i>frames</i> em que o personagem interpretado pelo músico Arrigo Barnabé convida os espectadores a escutarem os ruídos da natureza.	113
Figura 18 - <i>Frames</i> da primeira aparição do personagem sem nome interpretado por Begê Muniz. O filme se inicia com o personagem de olhos fechados, logo em seguida se abrem.....	124
Figura 19 - Gráfico ilustrativo do envelope sonoro <i>ADSR</i>	131

Figura 20 - Captura de tela de uma forma de onda retirada do aplicativo *Rx Izotope 10*. Do lado esquerdo sem o espectrograma e ao lado direito com a adição do espectrograma.....136

Figura 21.1 e 21.2 - *Frame* do instrumento metálico sendo arrastado no lago congelado. Embaixo, o respectivo espectrograma.....138

Figura 22.1 e 22.2 - À esquerda o espectrograma da vocalização da árvore solitária escutada à distância no Hemisfério Norte. À direita o espectrograma de momentos logo a seguir quando já escuta-se as sonoridades Pantanal. Nota-se a diferença da ocupação espectral entre os dois espaços e como gradativamente as sonoridades difusas do ambiente vão se proliferando.....139

Figura 23.1 e 23.2 - *Frame* da etapa inicial da sequência de introdução onde, em relação de assincronia, vemos o gelo Norte-Americano e escutamos o Pantanal brasileiro. Embaixo, o respectivo espectrograma.....140-1

Figura 24.1 e 24.2 - *Frame* do primeiro dos cinco planos sequência que serão analisados a seguir. O personagem de Begê Muniz pilota uma lancha. Em baixo, o respectivo espectrograma. É possível observar a contaminação do motor do barco com a subsequente nota musical mais pro final do plano. A camada insistente de cigarras e insetos ocupando o espectro oposto de sonoridades agudas.....142

Figura 25.1 e 25.2 - *Frame* do personagem interpretado por Begê Muniz, de olhos fechados na proa da embarcação. Ao lado, o respectivo espectrograma. Detalhe, aqui não há música, somente sons diegéticos do ambiente.....145-6

Figura 26 - Espectrograma em que se vê destacado a vocalização dos bugios.s.....147

Figura 27.1 e 27.2 - *Frame* do paisagem pantaneira. Ao lado, o respectivo espectrograma do 3º, 4º e 5º planos.....149

Figura 28 - Na minha ilha de edição, o pequeno mascote em homenagem a Murch.....155

SUMÁRIO

Introdução	16
Capítulo 1 - Gravação de campo enquanto prática interdisciplinar	31
1.1 Gravação de campo em ecologia acústica.....	33
1.2 Gravação de campo em arte sonora.....	43
1.3 Gravação de campo em antropologia.....	59
Capítulo 2 - Gravação de campo em cinema - som e espaço	68
2.1 A gestação de uma escuta.....	71
2.1.1 Espaço sonoro.....	74
2.1.2 Escuta fonográfica.....	76
2.1.3 Escuta telefônica.....	78
2.2 Ambiência, ambiente e som ambiente	81
2.3 Gravação de campo enquanto prática cinematográfica.....	91
2.3.1 Efeitos sonoros descontextualizados.....	92
2.3.2 Gravação de campo em etapa de pré-produção.....	95
2.3.3 Gravação de campo em etapa de produção.....	98
2.3.4 Gravação de campo em etapa de pós-produção.....	101
2.4 Som ambiente e cinema contemporâneo.....	104
2.4.1 Ideias de um cinema sensório.....	108
Capítulo 3. Som ambiente em <i>Luz nos Trópicos</i>	113
3.1 Breve recuo decolonial.....	113
3.2 Acercamento de um contexto.....	122
3.3 Luz nos Trópicos - considerações iniciais e digressões.....	125
3.4 Sequência Introdutória - considerações iniciais.....	136
3.4.1 Sequência 0.....	137
3.4.2. Plano sequência 1.....	142
3.4.3 Plano sequência 2.....	145
3.4.4 Planos sequências 3, 4 e 5.....	148
Considerações finais	151

Referências bibliográficas	156
Filmografia	165
Discografia	166

Introdução

Algumas inquietações despertaram meu interesse em me candidatar a uma vaga nesse programa de pós-graduação e a escrever essa dissertação. Existe no dia-a-dia do meu trabalho enquanto profissional de som para audiovisual uma vontade de estender algumas reflexões que os filmes sugerem.

Por vezes a rotina de realização não permite a concretização de tais anseios e a velocidade que é imposta pelo processo torna difícil a sua feitura. É comum que tal vontade de reflexão não encontre espaço para ser canalizada pois já surgem outros projetos e processos audiovisuais.

Toda a investigação proposta nesta dissertação advém da vontade de refletir mais sobre os processos audiovisuais. O objetivo de fazer com que a realização de filmes e a prática acadêmica possam dialogar é a força que move o presente trabalho.

Acredito que a gênese dessa reflexão nasceu quando entrei em contato com um breve artigo de um outro profissional de som, Rodrigo Sacic. Em “*A few places for recorded sound*” (SACIC, 2016) o colega de trabalho propõe uma leitura interdisciplinar¹ do processo de registro sonoro nos domínios da música concreta, arte sonora e cinema. A reflexão proposta por Sacic nesse breve texto acendeu uma inexplicável vontade de pesquisar mais sobre o assunto. Uma simples passagem chamou minha atenção: “Uma vez gravados, os sons podem escapar à realidade, mais do que isso, filmes permitem que os sons sejam organizados em novos contextos que não necessariamente coincidam com aqueles de seu registro original.” (SACIC, 2016, tradução nossa). Sacic chama atenção para algo extremamente recorrente e até mesmo banal no contexto cinematográfico: o registro de sons em uma mídia. O que há por trás dessa tão singela ação?

Ao longo do cotidiano de trabalho, sempre me deixou muito intrigado que os sons que estavam sendo utilizados nas obras poderiam ser usados para outros fins que não os filmes em questão. Ou melhor, que o potencial expressivo de um som transbordava o espaço que lhe era imposto quando incluído em determinada cena de determinado filme. O processo radical de descontextualização e transposição de sons é algo praticado pelo cinema com uma

¹ O conceito “interdisciplinar” é central nesta dissertação. Seu uso é muito influenciado por produções bibliográficas que se ligam ao grande guarda-chuva que são os “Estudos de Som” (ou *Sound Studies*, campo que em língua inglesa possui ampla repercussão acadêmica e artística). Jonathan Sterne (2012) tem atuado no sentido de mapear e conjugar uma série de produções que se alinham a esse agrupamento e tem defendido a proposição interdisciplinar dos Estudos de Som.

naturalidade muito grande. Pensar na outra vida que os sons tiveram, têm e podem ter era algo que não conseguia parar de pensar.

Me despertaram especial interesse sons que não os da palavra humana, diálogos, conversas ou algo que fosse da ordem verbal. Os sons ambientes, aqueles que no cinema nos dão informações sobre o tempo e o espaço que estamos (entre muitas outras “funções”), através dos filmes, experienciando, foram se configurando como um possível objeto de análise. O desejo inicial nos sons ambientes me pareceu diretamente ligado a uma possível rarefação de um significado direto e único, algo que *poderia* ocorrer no caso do som da palavra humana, do diálogo, que pode ter uma função muito específica de ser portadora de um código, de um significado claro².

Dentro do contexto da produção hegemônica para audiovisual, existe uma certa organização hierárquica dos elementos sonoros. Dentro de tal organização, o som que carrega mais significados para o desenvolvimento do filme é o som da voz humana. A palavra, o diálogo e os conteúdos verbalizados costumam ser os sons que mais atuam narrativamente para a compreensão e construção de significado numa obra audiovisual. Michel Chion chega a afirmar que o cinema teria uma vocação de ser uma mídia vococentrada (CHION, 2011).

Um segundo elemento sonoro que é amplamente utilizado para construção de significado e emoção é a música. Depois vem os efeitos sonoros referentes ao conteúdo que é visto em tela (os passos das personagens, os objetos que as personagens manuseiam, um avião ou um carro que passa). Por último, uma das manifestações acústicas que menos é convocada pela produção audiovisual hegemônica para construção de significado é um grupo de sons muito específicos: os sons ambientes. Uma característica interessante é que muitas vezes do som ambiente não temos uma referência visual clara, ouvimos sem ver a fonte.

Dentro do mesmo contexto de um cinema hegemônico, esse grupo de sons é muitas vezes relegado ao pano de fundo das histórias, tendo função narrativa esvaziada e/ou pouco explorada. O senso comum diz que tal grupo de sons fornece informações sobre se a ação se passa de dia ou de noite, se estamos em meio urbano, rural ou natural, em que parte do mundo ou país estamos localizados, entre outros. Em um processo de mixagem (momento em que são definidos os volumes de cada um dos sons, entre muitas outras tarefas) hegemônico,

² Aqui tem-se o entendimento que a análise da voz é bastante complexa e abrangente, para muito além do código semântico que ela carrega. Fazendo referência, por exemplo, ao trabalho de Davina Quinlivan quando a pesquisadora estuda os conteúdos sonoros da voz humana para além das palavras - dando atenção a manifestações como gemidos, sussurros, respirações, entre outros. Nesse sentido, a análise que o pesquisador Rodrigo Carreiro (2020) faz, ao se amparar em alguns conceitos de Quinlivan, do filme *A Bruxa de Blair*, é um exemplo concreto que mostra o potencial polifônico de significações possíveis da voz humana.

geralmente os sons ambientes ficam com intensidade reduzida quando comparados à voz, música e demais efeitos. Considerando a televisão, computadores e os dispositivos móveis, que têm uma dinâmica muito menor que o cinema, os sons ambientes têm ainda menos espaço.

Dentro de um amplo contexto de um cinema contemporâneo realizado fora de grandes estúdios norte-americanos, que podem ter carreiras mais conectadas aos festivais de cinema do que ao circuito de exibição comercial, um filme em específico despertou meu interesse por bagunçar essa estrutura sonora altamente hierarquizada. Trata-se do filme *Luz nos Trópicos* (2020) dirigido por Paula Gaitán. Um filme que vai retirar o som ambiente desse “último posto narrativo” da organização sonora e incorporar à essa classe de sons, uma importância central. *Luz nos Trópicos* parece fazer um exercício de escuta em que os sons ambientes não mais ocupam o pano de fundo de uma narrativa (como querem alguns manuais práticos de som cinematográfico) e são eles próprios a matéria do sensível.

No processo de construção de som de um filme, pode-se afirmar que a banda sonora não é composta única e exclusivamente pelo material que foi captado em sincronia com a câmera no *set* de filmagem. Quando assistimos a um filme, podemos ter a impressão de que tudo o que escutamos se desenrolou ali em frente à câmera e os microfones no momento que imagem e som foram registrados. Mas na prática, salvo raras exceções, não é isso que ocorre³. E isso se deve a dois motivos. Primeiro: torna-se muito complicado e muitas vezes inviável, dentro de certas estruturas de filmagem, realizar o registro de todos os elementos sonoros que se imagina para determinada cena. Pode-se tratar desde a filmagem de um filme de época em que os sons diegéticos não pertencem ao tempo presente, até uma locação muito ruidosa localizada em uma metrópole para uma cena de um filme que se passa num ambiente rural⁴, dentre vários outros exemplos possíveis. Segundo: o cinema criou uma condição de escuta que não tem ancoragem no real: nos habituamos a escutar um mundo cujo índice não se localiza na esfera da cotidianidade aural.

Me permito uma breve digressão.

‘Perspectiva’, ‘ponto de vista’ e ‘visão’ são formas habituais de descrever a sensação da experiência a partir de nossa individualidade ou da individualidade de outra pessoa. É comum escutarmos cotidianamente os comentários como “no meu ponto de vista ...” para se

³ É evidente que em determinado filme, todo som que escutamos pode ter sido produzido exclusivamente no *set*, mas em um processo hegemônico, isso é muito incomum. Tomamos o processo audiovisual hegemônico como exemplo pois compreendemos que é o tipo de produção que tem-se mais contato, de forma massiva, no Brasil.

⁴ A tal exemplo podem ser somadas máquinas de fumaça, mecanismos para produzirem efeitos visuais, entre outros.

referir a algo que não é visual, mas constitutivo de um argumento, uma posição. Exemplo: "No meu ponto de vista as pessoas hoje são mais desatentas do que no passado". Para um pesquisador de som essa referência explícita ao que visual, ocasiona uma evidente, porém implícita, tensão. Ao nos referirmos àquilo que é próprio de onde estamos, ou próprio do que argumentamos, lançamos mão de analogias visuais. Porém a construção de um argumento ou mesmo de qualquer elaboração intelectual advém de todo nosso complexo sensorio no qual os sentidos não estão apartados, mas formam um organismo multifacetado. Ao longo dessa dissertação “o local de onde estou” (tradução do termo em língua inglesa *standpoint*) e a forma como nos referimos a ele se configurou como grande agente de reflexão. Por vezes, o termo “*standpoint*” parece mais adequado por não fazer referência somente ao que é da visão mas sim de um lugar de estar no mundo. Inclusive Andrew J. Eisenberg (2015) utiliza o termo em língua inglesa “*hearing-centered standpoint*” cuja tradução poderia ser “ponto aural de onde estou”. A pouca utilização de expressões como essa nos estudos de cinema e audiovisual no Brasil indica o quanto o sentido da visão impera em nossa forma de estar no mundo. Pode se questionar se tal desbalanço se configura como um desafio para qualquer investigação acadêmica que questione tal hierarquização artificial dos sentidos. No caso da presente dissertação, o foi. No entanto, não significa que tais expressões não serão usadas ao longo da escrita: o serão mas com um questionamento sempre em mente. Tal discussão retornará muito em breve, tanto nessa introdução quanto no último capítulo.

Voltando ao texto.

A partir da padronização da exibição dos filmes com acompanhamento sonoro sincrônico, o cinema criaria o que Rick Altman (1992) chamou de “espectador monstro” capaz de escutar em múltiplas pontos de escuta simultaneamente. Ou seja, o padrão de escuta perpetrado hoje pelo cinema hegemônico, como já foi afirmado, não tem referência no real e por tanto, não é possível registrá-lo no momento das filmagens.

O ponto que nos interessa é que depois que as filmagens são concluídas e se inicia a pós produção de um filme, mais precisamente no processo de edição de som, serão acrescentados uma infinidade de sons para construir todo esse ambiente diegético e não diegético que o filme criou. Dentre vários elementos sonoros, um deles são os sons ambientes⁵. Quando o cinema vai erguer esses espaços e construir os ambientes sonoros dos

⁵ Gostaria de deixar claro que esses sons ambientes que serão incorporados na pós-produção **podem** muito bem ter sido gravados em ocasião das filmagens. Pelo fato dos *sets* de filmagem serem locais muito inoportunos para o registro de qualquer som que não seja sincrônico à ação sonora (até mesmo para o registro do som sincrônico o *set* de filmagem é um local extremamente desafiador), os profissionais de som direto acabam gravando sons ambientes em outros momentos posteriores às gravações. Isso ocorreu, por exemplo, no caso de *Luz nos Trópicos*. Essa negociação,

filmes, ele lançará mão de uma técnica muito específica que é conhecida como gravação de campo⁶. E foi o uso dessa técnica muito específica que corroborou para um caminho de análise que levasse em consideração outras disciplinas para além do contexto audiovisual.

Contrariamente ao que ingenuamente imaginava, o cinema não é a única área que vai se utilizar da gravação de campo como ferramenta de trabalho. Não só a gravação de campo é muito importante como em algumas dessas áreas ela é absolutamente central. Essas áreas são a ecologia acústica, a antropologia e a arte sonora.

A partir do entendimento de que o cinema vai se utilizar de uma técnica que não só é compartilhada por outras áreas, como é frontalmente investigada por uma série de pesquisadores e pesquisadoras, uma abordagem interdisciplinar se configura como agente mobilizador. É justamente através dessa abordagem que uma suposta neutralidade e banalidade narrativa e instrumental dessa técnica é colocada em cheque.

A forma como a ecologia acústica, antropologia e arte sonora se acercam da gravação de campo é algo que mobiliza a análise fílmica pretendida aqui. Perguntas como: como se diferencia a prática da gravação de campo neste contexto interdisciplinar? A prática é sempre a mesma? O que se busca com a gravação de campo? A gravação de campo produzirá sons autênticos e objetivos de determinado local? Qual relação entre o registro sonoro em campo e a produção de subjetividade? Existe uma mediação entre o som gravado, a pessoa que realiza a gravação e a pessoa que escuta o resultado final? É possível pensar em outras epistemologias a partir de práticas de gravação de campo? Tais questionamentos serão desdobrados principalmente no primeiro capítulo.

*

Um dos trunfos da pessoa que trabalha com som para cinema é tornar possível que determinado som pertença a um universo diegético específico que, muitas vezes, não tem ligação com seu contexto original. O som de uma rua muito movimentada de Varanasi pode

todavia, é sempre muito tensa devido ao pouco espaço que os produtores e produtoras dão ao som num processo audiovisual. Quando a produção não dá espaço devido à tal gravação sonora, tem que-se comprar sonotecas *on-line* ou recorrer ao banco de sons particular dos profissionais da pós-produção.

⁶ Conceito central nesta dissertação, a gravação de campo é conhecida pelo termo em língua inglesa *field recording*. Por mais que exista significativa bibliografia produzida, inclusive no Brasil, que adota o termo em inglês, no âmbito desse texto adotaremos a versão em português. Sempre que falamos em gravação de campo estamos nos filiando à produção bibliográfica que versa sobre *field recording*. Neste ponto estamos em sintonia com pesquisadores como Rui Paiva Chaves, Paulo Dantas entre outros.

servir como som ambiente para uma sequência de um filme em determinado bairro do Rio de Janeiro.

Quando se propõe o estudo em torno da prática da gravação de campo, muitas direções são possíveis. Interessa para essa dissertação tensionar e pesquisar quais são as aproximações e distanciamentos entre as áreas que fazem seu uso. Em muitos momentos as referidas áreas se contaminam, tornando difícil sua separação, algo que inclusive foi visto como contraproducente ao desenvolvimento da hipótese da pesquisa.

A partir deste recorte, o som dos filmes passa a ser pesquisado levando em consideração seu potencial expressivo nessas diversas áreas do conhecimento. Um gesto teórico que muito mobilizou a reflexão em torno de gravação de campo em contexto interdisciplinar é o que realizou o músico e pesquisador Orlando Scarpa Neto em sua tese de doutorado⁷ sobre sons cotidianos. No primeiro capítulo Neto apresenta “as diferenças entre as experiências de música *enquanto* som cotidiano, música feita *para* o cotidiano e música feita *a partir* de sons cotidianos” (NETO, 2019, p. 10). Gostaríamos de realizar gesto semelhante ao propor gravação de campo *para* ecologia acústica, gravação de campo *a partir* de arte sonora e gravação de campo *enquanto* antropologia.

*

Deve-se atentar para que não haja um erro de interpretação entre os métodos adotados na escritura desta dissertação e os métodos adotados pela bibliografia convocada. Por exemplo, ao longo do texto será dito que a gravação de campo é um método em cinema. O que não quer dizer que foram feitas sessões de gravação de campo como método de escritura desse presente texto. Muitas menções serão feitas à métodos de pesquisa pelo fato da gravação de campo atuar como uma espécie de conceito-camaleão nas áreas do cinema, antropologia, arte sonora e ecologia acústica. Tal prática fonográfica passa de método a objeto, de sujeito a mediador. A reflexão em torno de como e de que forma a gravação de campo é compreendida ou não como um método é um debate absolutamente central para diversas referências bibliográficas reunidas neste trabalho. No entanto, não, a gravação de campo não foi um método utilizado na escrita dessa dissertação.⁸

⁷ Trata-se da tese “Espaço, memória e narrativa na criação musical com sons cotidianos” defendida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2019.

⁸ Muito embora a gravação de campo não tenha sido um método adotado para a escritura do texto desta dissertação, no período em que foi feita essa pesquisa, 2020 a 2023, eu realizei uma série de gravações de campo em contextos específicos dos filmes e trabalhos que estava desenvolvendo

A principal hipótese desta pesquisa é a de que a gravação de campo e a construção de som ambiente no cinema contemporâneo pode ser influenciada pela forma que a ecologia acústica, a antropologia e a arte sonora fizeram do uso dessa mesma prática (a da gravação de campo). O filme eleito para análise, solicitava, desde seu primeiro visionamento, uma abordagem que levasse em conta conhecimentos advindos de outras áreas que não somente o cinema. Desnaturalizar a própria ideia de uma escuta cinematográfica foi um caminho que a pesquisa procurou trilhar.

*

O objetivo do primeiro capítulo é discutir a prática da gravação de campo em três áreas distintas. Pensar essa prática nos campos da ecologia acústica, arte sonora e antropologia é algo que mobilizará o pensamento posterior no segundo e terceiro capítulo, quando seu uso será debatido no âmbito do cinema especificamente.

Por mais que neste primeiro momento o interesse seja de investigar a gravação de campo em diferentes disciplinas, o método eleito será o de apresentar cada área em separado. A partir do segundo capítulo, e conseqüentemente no terceiro, será realizado um atravessamento entre as distintas práticas.

Faz-se necessário um breve recuo histórico para uma contextualização do surgimento dessa prática no final do século XIX e de seus subseqüentes empregos e desdobramentos. Pesquisar o nascimento da prática da gravação de campo é algo que já aponta para caminhos substanciais em todos os campos que essa dissertação se propõe a refletir.

Através de algumas bibliografias fica evidente que o próprio surgimento da gravação de campo já pode ser compreendido como um momento radical de se pensar, por exemplo, o suposto silenciamento daquele que grava, influenciando assim séculos por vir.

Para debater a gravação de campo em ecologia acústica, serão convocados três principais interlocutores, sendo eles Murray Schafer, Gordon Hempton e Bernie Krause. Murray Schafer pode ser considerado como o criador do pensamento da ecologia acústica. Figura extremamente controversa nos estudos de som e de som para cinema em específico, a obra do compositor canadense pôde ser revisitada através da leitura de textos não somente da ecologia acústica como das demais áreas. Schafer é uma figura que reaparece como um fantasma. A vontade de colá-lo ao núcleo duro da ecologia acústica foi surpreendida quando,

concomitante à elaboração dessa pesquisa. De forma menos direta e mais difusa, no entanto, gravações de campo acompanharam a escrita desse texto.

ao ler mais pausadamente sobre a obra de Steven Feld, por exemplo, verificar o quanto Schafer havia também influenciado a antropologia⁹.

Porém o pensamento *schaferiano* não está conectado de forma concreta à prática do registro sonoro em si. Nesse sentido a convocação do trabalho Hempton e Krause foi decisiva para aprofundar e ampliar algumas ideias do canadense. Krause trabalhou muitos anos na indústria audiovisual como compositor de trilha musical e aos poucos foi se enveredando pelo universo da ecologia acústica e composição musical com sons naturais. Sua formação acadêmica em bioacústica lhe possibilitou um aprofundamento expressivo no pensamento ecológico mesmo nunca tendo deixado de lado a prática da gravação de campo. Já o interesse em torno da figura de Hempton se deve a expressividade técnica tanto de suas gravações como de sua bibliografia.

Gordon Hempton, autodeclarado como “*The Soundtracker*”, é reconhecido por suas sonotecas mundo afora pelo cuidado com a qualidade das gravações em si. Hempton sistematizou metodologias de gravação de diversos tipos de sons indicando mochilas específicas, acessórios para gravação do som da chuva fazendo que qualquer singelo sinal de “ruído”¹⁰ seja eliminado. Interessa pensar a gravação de campo *para* a ecologia acústica porque nessa prática quanto mais a representação sonora se assemelhar ao som original, melhor. Ao registro sonoro é ancorado uma suposta neutralidade enquanto documento. Documento esse que, inclusive, pode ser utilizado para avaliar a saúde de determinado habitat como nos mostra Bernie Krause. Segundo Krause, a gravação de campo é somente um

⁹ Gostaria de destacar que em ocasião da feitura do filme “Vermelho Bruto” (2022) dirigido por Amanda Devulsky, conversei brevemente com Orlando Scarpa Neto sobre a presença de Schafer nos estudos de som de cinema. Como estávamos trabalhando no filme da Amanda, eu como desenhista de som e ele como compositor de trilha musical, eu o recebi em meu estúdio em algumas ocasiões. Quando Neto me passava os arquivos da música e tínhamos que esperar os 5 minutos que o hd externo solicitava, conversávamos um pouco. Quando Neto mencionou o trabalho de Schafer, logo comentei o quanto sua ideia de “paisagem sonora” fora utilizada no campo do cinema para se referir a coisas muito amplas. Neto disse que no universo da música, sua área de formação e atuação profissional, as produções sobre educação e composição musical do canadense eram mais populares. Quando comecei a notar a presença de Schafer e sua influência em muitas outras áreas que não o cinema, passei a ponderar mais um possível desgaste prematuro de suas ideias.

¹⁰ Tradicionalmente, em língua portuguesa, a palavra “ruído” possui uma conotação negativa. Como sendo algo que atrapalha e é um impedimento à comunicação. Segundo Lílian Campesato Custódio da Silva (2012) tal compreensão tem lastro em Helmholtz quando este publicou, no final do século XIX, a obra que a autora considera como fundadora da acústica moderna e serviu para vestir essa roupagem pejorativa do conceito do ruído: “Sobre as sensações do tom: como uma base fisiológica para a teoria da música” (1866). Muito além de um “resto acústico”, o ruído para Campesato escapa de uma definição precisa por justamente ter sido tratado ao longo da história como um grande acúmulo de definições e presunções amplas. Esmiuçando as definições de ruído, Silva encontra em diversos trabalhos possibilidades subversivas que vão desde o sonoro na percussão de Edgard Varèse às gravações de trens em Pierre Schaeffer ou nas recomposições de John Oswald. A autora aponta para a musicalização do ruído. Para um detalhamento de ruído em sonologia ver “Vidro e Martelo: contradições da estetização do ruído na música” (SILVA, 2012).

método de pesquisa¹¹. Não busca a interferência, em realidade quanto mais sublimado¹² for a presença da pessoa que realiza a gravação de campo, melhor. O principal objetivo, seria a não intervenção.

Ainda no primeiro capítulo, no sub-capítulo sobre arte sonora, o terreno começa a ficar mais pantanoso. Na realidade, a proposta de realizar um estudo interdisciplinar foi se transformando num desafio grande demais. Propor a arte sonora como uma “área” pode parecer problemático, e talvez o seja mesmo. A arte sonora foi sendo compreendida cada vez mais enquanto uma prática. Pesquisar sobre gravação de campo em arte sonora foi uma surpresa muito grande quando pude, de forma muito ingênua novamente, perceber que a gravação de campo era quase que um subgênero da arte sonora. Orlando Scarpa Neto (2019) chega a propor a gravação de campo enquanto um gênero musical. A partir de algumas bibliografias do campo da musicologia, sonologia e estudos de som, foi se formando um corpo comum em que o conceito da mediação foi sendo elaborado. Quando dizemos que o interesse é pensar gravação de campo *a partir* da arte sonora é entender como o registro sonoro deixa de ser apenas um método para se tornar um objeto de estudo com possibilidades expressivas. Porém dentro do amplo guarda-chuva que é a arte sonora, artistas que nos interessam vão produzir em múltiplas direções.

Se o trabalho de Hildegard Westerkamp é associado ao *World Soundscape Project*, por ter sido inclusive parceira de Schafer no Canadá, a sua narração em *Kits Beach Soundwalk* (1989) já aponta para direções claras na sua presença enquanto força mediadora na relação sons, processo de gravação e apreciação final ao ouvinte. O trabalho de pesquisa de Cathy Lane e Angus Carlyle é fundamental para, a partir do recorte específico da gravação de campo em arte sonora, apresentar abordagens intentadas durante décadas ao redor do mundo. A partir desse trabalho, realizado no âmbito do CRiSAP, *Creative Research into Sound Arts Practice* na Universidade de Artes de Londres, outras bibliografias foram se apresentando como é o caso de Paulo Dantas, Lilian Nakahodo, Rui Paiva Chaves e Fernando Iazzetta. A partir da interlocução dos textos foi realizado o contato com discografias que esgarçavam os limites da gravação de campo em que a proposta de uma política da escuta parecia ser mobilizada. Abandonando uma espécie de epistemologia moderna e cartesiana

¹¹ Gostaria de salientar que o campo da ecologia acústica é múltiplo e caracterizado por várias etapas e linhas de atuação. Atualmente o campo da ecologia acústica é muito distinto daquele inaugurado com Schaffer no Canadá no final dos anos 1970. Autores como Milena Droumeva, Gustavo Bórquez, Randolph Jordan, Leah Barclay, entre outros, têm contribuído com a complexificação do campo. No caso dessa dissertação, será abordada a ecologia acústica como proposta em seu nascimento na segunda metade do século XX.

¹² Sublimação é um conceito que aparece algumas vezes ao longo da dissertação. Na página 30 será feita uma definição.

encontrada na ecologia acústica, a arte sonora propunha um giro epistemológico que seria depois encarado de maneira também central, e mais científico na antropologia.

No terceiro subcapítulo do primeiro capítulo, versaremos sobre gravação de campo em antropologia. Aqui o recorte é bastante preciso e objetivo: trata-se da produção de Steven Feld. Feld baseou toda sua produção em antropologia com a prática da gravação de campo. Durante mais de 30 anos o antropólogo pesquisou o povo Kaluli na Papua Nova Guiné tendo realizado livros, álbuns e instalações sendo "*Voices in the Rainforest*" (1991) um dos mais amplamente conhecidos. Ao longo de todo esse período a produção de Feld se transformou completamente, abarcando diversas influências como a etnomusicologia em suas primeiras viagens no final dos anos 1970 até o retorno nos anos 1980 quando o pensamento em torno da obra de Schafer estava mais difundido, o que despertou novos desejos em torno da gravação de campo.

Dentro do pensamento antropológico desenvolvido por Feld, a realização de um giro epistemológico em que o som se configura como importante agente de sensibilização é convocado de maneira intensa. Um dos conceitos propostos pelo antropólogo é o da acustemologia, que ele vai definir como "uma exploração de diferentes sensibilidades sônicas, em particular as que usam o som como elemento central para discernir um sentido, um conhecimento, uma verdade experiencial (...) a importância do som na construção de um lugar" (FELD, 1996, p. 97, tradução nossa). Junto com tal conceito outras duas práticas foram determinantes em nossa análise sobre a prática com gravação de campo. Trata-se da cartografia poética e da edição dialógica.

Através dos anos e da presença do antropólogo em terra Bosavi, este começou a perceber que o modo pelo qual os sons lhe interessavam (conectado a organizações hierárquicas como o som da música Kaluli sendo mais importante que o ambiente da floresta tropical) estava ancorado em outra forma epistemológica. Feld se dá conta que para os Kaluli o som ambiente não é apenas um espaço geográfico em que eles estão localizados mas é parte constituinte de suas próprias existências - os pássaros não são apenas pássaros, mas espíritos de seus antepassados mortos. A relação que os Kaluli tem com o entorno acústico é de ordem cosmológica. A gravação de campo enquanto prática antropológica não foi algo perpetrado sem antes encontrar grande resistência acadêmica. Feld teve que vencer uma série de obstáculos de antropólogos que acreditavam que a antropologia era uma ciência da escrita e não dos sons. Feld não estava interessado em estudar uma antropologia da música mas sim uma antropologia do som em que etnografias seriam gravação de campo.

*

O segundo capítulo dessa dissertação é um momento em que serão feitas algumas digressões e reflexões mais frontais a partir da gravação de campo e som ambiente em cinema. Se conectando diretamente ao desejo de pesquisa que me mobilizou a realizar esse trabalho, no segundo capítulo alguns relatos pessoais serão trazidos.

A essa altura, o leitor e a leitora podem ter-se atentado à alternância de pessoa verbal ao longo da escrita. A primeira pessoa do singular carrega reflexividade, desejos, traumas e gozos por trás das escolhas de cada letra, cada palavra. Ela é convocada quando a experiência de estar no mundo parece atravessada pelo interesse de pesquisa. A primeira pessoa do plural carrega uma argumentação que se pretende mais analítica, um 'refletir em distanciamento'. Ela opera justamente quando o interesse de pesquisa parece emergir do próprio objeto, sem que exista uma transversalidade pessoal. Ao longo de todo processo da escrita tal alternância se mostrou instigante. Tal característica deve ser compreendida como uma forma de trabalho que está refletida nos objetos trazidos para análise: vivências pessoais são trazidas pelo fato de se conectarem aos temas debatidos.

Fazer com que um trabalho que está ligado à realização de filmes chegue em contextos formativos, a nível de graduação, mas não só, é desejo do autor desse texto. O objetivo é fazer com que reflexões que surgem na linha de frente da realização audiovisual (seja pelas mãos daqueles que seguram a vara *boom* em *set* de filmagem ou fazem *fades* em estúdios de pós produção), ecoem para dentro da academia. Passagens em que se notará um tom um tanto quanto introdutório de conceitos que possam já ter sido apresentados antes, servem como um convite à uma leitura com teor pedagógico, de oferecer uma possibilidade de formação ao fazer cinema. Tornar o processo de realização mais inventivo e preenhe em múltiplas abordagens. Em uma passagem de *Walden: Diaries, Notes, and Sketches* (1969), de forma poética, unindo a realização de filmes a sua vida pessoal, Jonas Mekas afirma: “eu vivo, portanto faço filmes. Eu faço filmes, portanto eu vivo. Vida. Movimento”. Assim como Mekas propõem uma contaminação entre sua vida e o fazer cinema, essa pesquisa propõe uma contaminação entre a prática acadêmica e a realização de filmes.

Figura 1 - *frame* do filme *Walden: Diaries, Notes, and Sketches* (1969) dirigido por Jonas Mekas



fonte: *frame* do filme *Walden: Diaries, Notes, and Sketches* (1969) dirigido por Jonas Mekas

O segundo capítulo é dividido em quatro subcapítulos. O desafio passa a ser o de problematizar a gravação de campo no âmbito específico do cinema. No primeiro subcapítulo será feito um breve recuo histórico para entender qual foi o tipo de escuta que o cinema forjou. A introdução padronizada do som nos filmes na segunda metade dos anos 1920 - na dita passagem para o cinema sonoro¹³ - causou um acirrado debate teórico. James Lastra em seu artigo *Intelligibility versus Fidelity* e Rick Altman no texto *Sound Space* traduzem muitíssimo bem como a indústria cinematográfica de Hollywood respondeu à tal inovação tecnológica. Engenheiros de som que trabalhavam em estúdios como RCA e RKO, como John L. Cass, Carl Dreher ou J. P. Maxfield divergiam suas opiniões a respeito de que forma o espaço sonoro deveria ser representado nos filmes. O principal ponto de tensão entre as diferentes proposições sonoras era: qual relação deve existir entre a escala de imagem e a escala de som? A escala imagética deve igualar a escala sonora? A inteligibilidade da voz deve ser privilegiada em contraposição à fidelidade do espaço acústico?

Algo que nos chama a atenção e que conecta nosso interesse em torno da prática da gravação de campo e o som ambiente no cinema contemporâneo é a forma como Rick Altman pontua o início de seu texto *Sound Space*, comentando como o real e a representação são coisas díspares, o qual são atravessados pelo conhecimento. Mesmo que Altman e Lastra estivessem se referindo majoritariamente ao som da voz, dos diálogos, nos interessa tal

¹³ Aqui estamos em sintonia aos estudos de Michel Chion, no prólogo do livro *A Voz no Cinema* publicado originalmente em 1982 na França, quando se refere a este período como “cinema surdo” dando a entender que os sons já estavam nos filmes mas os espectadores não escutavam. Assim como a reflexão de que até que se encontrasse uma padronização comercial da exploração do som no cinema, uma série de possibilidades foram tentadas, como mostra Fernando Morais da Costa no primeiro capítulo do livro *O Som no Cinema Brasileiro* publicado em 2008.

problematização teórica no que tange a forma que o cinema constrói uma relação de escuta e em que níveis a ideia de representação é encarada como central.

O segundo subcapítulo é dedicado à reflexão em torno da ideia de som ambiente. Será feita uma apresentação de todos os elementos que compõem o som de um filme para critério de contextualização ao leitor. Iremos dividir nossa abordagem entre a investigação de como hegemonicamente os sons ambientes têm sido trabalhados para em seguida fazer uma abordagem crítica, no contexto de um cinema contemporâneo, e propor um outro uso para essa classe de sons.

Muito pouco se diz sobre o uso expressivo e sensório dos ambientes levando em consideração, por exemplo, características específicas da geografia dos espaços. Quando pegamos dois livros publicados em língua inglesa bastante clássicos, que esmiúçam todo o processo técnico de realização de som para cinema, *Sound for Film and Television* (2010) de Tomlinson Holman e *Practical Art of Motion Picture Sound* de David Lewis Yewdall (2012), pouquíssimas páginas são destinadas ao som ambiente¹⁴. No livro *Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira* de Opolski (2013), afirma-se sem muitos desdobramentos que o som ambiente serve para localizar geograficamente o espectador na cena.

Por vezes são bastante breves as próprias definições do que seria o som ambiente. Uma tensão de ordem formal é trazida com o objetivo de problematizar uma ideia de som ambiente para além dos domínios do cinema hegemônico. Budhaditya Chattopadhyay (2017) vai trazer a ideia de ‘experiência corporificada’ no som ambiente nos convidando à uma escuta imersiva, em relação direta à proposta sonora trazida em *Luz nos Trópicos*.

No terceiro subcapítulo estudaremos a gravação de campo como método e um objeto de trabalho em cinema. A partir da definição da gravação de campo e de seus usos investigados no primeiro capítulo, refletiremos sobre como ela ocorre no campo específico do cinema. A construção dos sons ambientes em cinema é realizada a grosso modo, através de práticas de gravação de campo. Tais práticas podem ocorrer, como tentaremos argumentar, durante as três etapas de realização de um filme: pré-produção, produção e pós-produção.

É possível pensar a captação de som direto enquanto gravação de campo? O registro da voz em um *set* de filmagem pode ser caracterizado como gravação de campo? O som ambiente captado na hora do almoço pelo profissional de som direto seria uma gravação de

¹⁴ Interessante chamar atenção ao detalhe: em língua inglesa o som ambiente atende pelo nome de *background* que poderia ser traduzido para o português como fundo enquanto seu oposto *foreground* pode ser traduzido como primeiro-plano. Ou seja, semanticamente, em língua inglesa, o som ambiente é definido como algo que está em oposto ao primeiro plano.

campo? Ou gravação de campo somente ocorre em etapa de pós-produção quando o filme já está editado?

É no quarto e último subcapítulo que nos direcionaremos ao campo de um cinema contemporâneo. Já em uma espécie de preparação ao último capítulo, pensaremos em um cinema menos ligado às narrativas clássicas e hegemônicas propondo estéticas mais conectadas ao sensorio. Caracterizadas por um uso expressivo do som, com destaque para os ambientes, tais cinematografias parecem fazer um convite de imersão em um mundo sensorial na qual a experiência passa a ser menos ocular cêntrica e mais dispersiva. Com camadas de ambiguidade, reflexividade e sensorialidade, autores como Erly Vieira Jr e Vivian Sobchack parecem atuar como instâncias de intensificação da escuta.

Alguns destes filmes lidam com a camada sonora de forma a levar em consideração muitas proposições oriundas dos domínios abordados no primeiro capítulo. Pensar a partir da gravação de campo como instância de mediação e o som ambiente como imersão podem auxiliar a pensar propostas cinematográficas como as presentes em *Luz nos Trópicos* mas não só, como também em *Nuestro Tiempo* (2018) dirigido por Carlos Reygadas ou *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (2019) dirigido por Renée Nader Messora e João Salaviza.

*

Finalmente no terceiro e último capítulo faremos a análise fílmica. O foco de nossa análise será na investigação das práticas de gravação de campo e construção de som ambiente em *Luz nos Trópicos* (2020). Ao entrar em contato com o filme pela primeira vez¹⁵, logo notei uma expressiva criação sonora que perpassa toda a experiência enquanto espectador. O filme tem pouco mais de 4 horas e 20 minutos de duração, possui pouquíssimos diálogos e muitos momentos em que não há nenhum ser humano em quadro. Ou seja, trata-se de um filme de longuíssima duração em que o espaço (sonoro e visual) forja o protagonismo narrativo.

Antes de entrar na análise fílmica propriamente dita é feito um convite que foi nomeado de ‘um breve recuo decolonial’. Através de um rememoração pessoal de experiências muito negativamente marcantes na minha trajetória profissional, pensei de que forma a pouca atenção dada ao som (tanto na academia quanto na realização de filmes e na crítica) pode ter ligações com problemáticas políticas e sociais mais amplas. Uma digressão é

¹⁵ Deve-se atentar ao fato que o autor deste texto assistiu o filme *Luz nos Trópicos* em sala de cinema e que essa experiência foi crucial na experiência espetatorial - sem a qual o filme talvez não teria o mesmo impacto.

feita tentando compreender se existe uma relação muito próxima entre um projeto colonial e o domínio da visão enquanto sentido mais valorizado na experiência fílmica e na sociedade em geral.

Posteriormente é feita uma breve introdução a respeito da narrativa presente no filme. O personagem do indígena *Kuikuro* interpretado por Begê Muniz é apresentado como uma espécie de guia do filme e da análise feita a posteriori.

Antes de analisar trechos do filme são destacadas algumas características gerais da obra como a rarefação dos diálogos, limites da diegese, uso da música e sua relação com ambiente, montagem e *raccord* sonoro, enquadramentos, presença constante de planos-sequência e a característica acusmática do som ambiente.

Finalmente será realizada a análise fílmica de três planos sequência do filme que constituem o que definimos como sua introdução. São precisamente 14 minutos e 7 segundos em que somos expostos a uma série de sonoridades que sintetizam, de forma breve, o estilo do desenho de som que se estenderá pelas 4 horas do longa.

A estratégia de realização da análise foi a de utilizar o aplicativo *Izotope RX* junto com o visionamento da obra para realizar uma leitura espectral e poder, assim, identificar isoladamente cada elemento sonoro. Tal metodologia de se utilizar os espectrogramas se insere numa tendência dos estudos de som brasileiros que encontra inspirações diretas no trabalho acadêmico de Débora Opolski (2021), Rodrigo Carreiro (2021) e Rodrigo Meireles (2021). No entanto, deve-se atentar à crítica que Rodolfo Caesar (2014) faz às formas de representação gráficas do som nas quais pode se perder o foco da experiência aural e transformar uma análise do sonoro em uma análise da imagem.

Feitas as devidas observações, vamos ao texto.

I

GRAVAÇÃO DE CAMPO ENQUANTO PRÁTICA INTERDISCIPLINAR

As interlocuções agenciadas neste capítulo cumprem uma função específica no conjunto dessa dissertação que é de compreender como a gravação de campo em cinema pode ser influenciada por outras áreas do conhecimento. Tão somente as autoras e autores convocadas aqui, por mais que inseridas em determinada área, suas produções transbordam as categorizações propostas apontando para atravessamentos sutis. O transicionamento entre ecologia acústica, arte sonora e antropologia é a nossa passagem de ida em direção a um universo sônico incerto. Prene em fragilidades e indefinições, nossa abordagem frente a cada área estudada escapa a uma categorização mais rígida, propiciando uma reflexão polifônica, difusa e errante.

Tal atravessamento não pretende criar um panorama e apresentação das principais ideias de cada área (por mais que isso ocorra em maior ou menor grau) mas de costurar uma linha tangencial construindo uma colcha de retalhos de estratégias de uso da gravação de campo. Dito em outras palavras, a abordagem interdisciplinar intencionada aqui tem o objetivo de investigar de que formas o registro sonoro, através da gravação de campo, é guiado.

Gravação de campo é uma prática bastante singela e objetiva: trata-se do “registro de som realizado fora de um estúdio de gravação” (DANTAS, 2019, p. 153, tradução nossa). Seu uso serviu a muitas áreas do conhecimento ao longo da história como a ornitologia, ecologia acústica, bioacústica, etnomusicologia, música concreta, entre outros. O termo gravação de campo existe apenas porque em determinado momento da história, tal tarefa era excepcional.

Realizar o registro de som fora do ambiente de um estúdio formal era extremamente trabalhoso, caro e tecnicamente desafiador. “As gravações em si eram fragmentadas e periféricas, algumas vezes consideradas como novidades, intervenções num estratificado regime musical” (PARMAR, 2018, p. 1 tradução nossa). Com a invenção do fonógrafo (1857) foi realizada a primeira gravação de som. Duas décadas mais tarde Thomas Edison inventou o fonógrafo (1877), sistema que contava com opções que facilitavam a reprodução ausente nos protótipos anteriores. Antes disso não se podia registrar o som. Se hoje podemos escutar a música de Mozart é devido à invenção das primeiras formas de notação musical surgidas por volta de 2000 a.C no Oriente Médio e “podemos escutá-la ser executada diversas vezes sem mesmo nunca tê-lo ouvido tocar” (KRAUSE, 2013 p. 30).

A critério de contextualização histórica, a primeira gravação de campo que se tem conhecimento foi realizada por Ludwig Karl Koch em 1889, com oito anos à época, quando este gravou o canto de um pássaro *Indian Shama* em cilindro de cera utilizando fonógrafo de Edison. A partir dessa experiência pioneira de gravação de campo, muitos usos foram elaborados e experimentados.

Dentre algumas experiências de ecologia acústica (Murray Schafer, Gordon Hempton e Bernie Krause) há um projeto de uma almejada não intervenção nas gravações, a presença da pessoa que grava seria supostamente sublimada¹⁶. Trabalhos como o de Hildegard Westerkamp fogem a essa afirmação como será debatido ainda neste capítulo.

Em arte sonora existe um esforço de criação de um processo subjetivo de mediação¹⁷ (o que Paulo Dantas vai classificar como uma ideia de “narrativa”) entre o objeto sonoro, o processo de gravação e a apreciação final ao ouvinte.

Em antropologia o processo de gravação de campo é encarado como forma de criação de outras epistemologias em que a escuta, atravessada pela ideia de alteridade, desempenha papel central. Além de se caracterizar por um método, em arte sonora e antropologia a

¹⁶ Aqui o conceito de sublimação faz referência ao uso que Chaves, Dantas e Nakahodo (2016) fazem da palavra ao criticar uma postura presente em alguns adeptos da gravação de campo. Os autores comentam: "No entanto, também podemos encontrar neste aparato discursivo uma busca por uma 'pureza idealizada' que resulta de um modernismo descrito pelo Seth Kim-Cohen como a opção pelo 'som-em-si' em que o 'extra', o 'contexto' da produção sonora é sublimado. Esse foco se deve a uma visão limitada do potencial da 'materialidade' e 'experiência' do som (SCRIMSHAW, 2015), cujos contornos históricos são descritos de forma clara pelo crítico cultural Jonathan Sterne (2003, p. 15) - na sua crítica a certa teologia oposicional entre a visão e a escuta (originante da escrita do Walter J. Ong e Marshall McLuhan) (CHAVES; DANTAS, NAKAHODO, 2016, p. 7). Desse modo, o autor do presente texto interpreta e faz uso da palavra sublimação na qual a significação é oriunda da química, quando um objeto passa diretamente do estado sólido ao gasoso sem passar pelo líquido. No caso da gravação de campo, a sublimação da presença da pessoa que está fazendo o registro sonoro supostamente desapareceria, a própria pessoa seria sublimada. Aqui a palavra sublimação, não teria relação ao uso que é feito na psicanálise, por exemplo.

¹⁷ O conceito de mediação, importante para esse capítulo, será esmiuçado nas páginas 55 e 56.

gravação de campo passa a ser encarada como um objeto de estudo, produtor de reflexões e práticas artísticas e científicas.

1.1 Gravação de campo em ecologia acústica

“Os animais estão assobiando, balindo, rosnando, gorjando, estalando, gemendo, uivando, berrando, pipilando, suspirando, sibilando, miando, coasando, lando, grasnando, silvando, rilhando, arrotando, relinchando, cantando melodias, batendo os pés, saltando pelo ar e batendo asas - tudo isso de tal maneira que cada voz pode ser distintamente ouvida. De modo que as criaturas parecem escutar e distinguir um som do outro. Os únicos ruídos mais intensos do que o coral coletivo são o uivo do vento numa forte tempestade, um trovão ou uma erupção vulcânica. O som da água - de um córrego próximo - é a assinatura acústica não biológica constante do ambiente”.

(KRAUSE, 2013, p 12)

A estratégia de inaugurar este capítulo abordando a ecologia acústica, se deve ao fato de que suas implicações servirão como base introdutória para os estudos sobre gravação de campo. O interesse da ecologia acústica em deslocar nossa atenção para o entorno sonoro influenciará, na mesma medida que será revisto e criticado, diversos expoentes adeptos da prática da gravação de campo.

Como veremos adiante, não seria exagerado afirmar que a prática com gravação de campo de Paulo Dantas a Steven Feld, passando por Annea Lockwood e Lilian Nakahodo, foi em menor e maior grau influenciada pelo surgimento da ecologia acústica e pela anterior possibilidade de se registrar o som em alguma mídia. Parte do nosso gesto argumentativo é propor o pensamento da ecologia acústica como uma introdução à produção de gravação de campo e como uma área do conhecimento que categorizou, de forma muito sistemática, a maneira como soam biomas, habitats e seres vivos.

O termo ecologia, elaborado a partir da botânica, biologia, geologia e geografia, foi proposto pela primeira vez pelo biólogo alemão Ernst Haeckel em 1866. O principal objeto de estudo da ecologia é a relação das espécies animais com seu entorno orgânico e inorgânico. A partir do início do século XX a ecologia se consolida como ciência, se desloca do que fora originalmente proposto por Haeckel e sua ligação com a biologia e se aproxima das ciências sociais, sendo inclusive estudada como ecologia social ou ecologia política, se configurando como uma grande área de estudo multidisciplinar. Porém é somente na década

de 1960, com o agravamento de crises ambientais, que a ecologia se populariza e é difundida na sociedade.

A partir daí a ecologia é usada para “identificar um amplo e variado movimento social, que em certos lugares e ocasiões chega a adquirir contorno de um movimento de massas e uma clara expressividade política” (LAGO; PÁDUA, 1984, p. 6). É exatamente nesse contexto, nascida como um braço da ecologia, que se dá o surgimento da ecologia acústica.

O nascimento de tal prática se confunde e se mescla com a produção teórico-prática de um pequeno grupo de pesquisadores no hemisfério norte. Há cerca de cinquenta anos, entre o fim dos anos 1960 e o início da década seguinte, o compositor, educador e pesquisador canadense Raymond Murray Schafer estabeleceu na *Simon Fraser University*, Canadá, o grupo de pesquisa e educação chamado *World Soundscape Project*. A partir daquele momento, cursos foram oferecidos, livros foram publicados e investigações locais e intercontinentais foram realizadas, sempre mobilizando a noção emergente de paisagem sonora (tradução para o português do original em língua inglesa *soundscape*).

Foi a partir da criação desse grupo de pesquisa e da publicação em 1976 do original *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*¹⁸ que a produção do canadense foi muito incorporada aos estudos de som no mundo. Vale mencionar que no Brasil, é apenas na década de 1990, com as traduções da professora Marisa Fonterrada, que os estudos de Schafer são incorporados a nível nacional. Os estudos de Schafer foram pioneiros em dirigir atenção especial ao entorno acústico e à uma crescente ideologia ecológica que vinha se estabelecendo em outros campos que não nos domínios do som. A partir de sua obra o referido campo se popularizou de forma bastante acentuada tendo influenciado diversos pesquisadores e ecologistas como é o caso de Bernie Krause e Gordon Hempton, que tem destacada atuação com gravação de campo como veremos ainda neste capítulo.

Na primeira das quatro partes de seu célebre livro de 1976, intitulada “As primeiras paisagens sonoras”, em que Schafer fará uma longa excursão por sonoridades anteriores à revolução industrial (sobretudo da Europa ocidental), é evidente uma preocupação clara que posteriormente será entendida como uma defesa contra uma ideia de poluição sonora, a favor

¹⁸ Publicado no Brasil em 2001 com o título “A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora” pela editora da UNESP.

de um limpeza dos ouvidos¹⁹ e de seu projeto acústico. Vale mencionar a própria definição de Schafer de seu projeto acústico:

“Nova interdisciplina que requer os talentos de cientistas, cientistas sociais e artistas (em particular, músicos), o projeto acústico procura descobrir princípios pelos quais a qualidade estética do ambiente acústico, ou PAISAGEM SONORA, pode ser melhorado. Para isso é necessário conceber a paisagem sonora como uma vasta composição musical que ressoa incessantemente à nossa volta e perguntar de que modo sua orquestração e sua forma podem ser aperfeiçoadas para produzir riqueza e diversidade de efeitos que não sejam, todavia, destrutivos para a saúde ou o bem-estar humano. Os princípios do projeto acústico podem, assim, incluir a eliminação ou a restrição de certos sons (redução do ruído), a avaliação de novos sons, antes que eles sejam colocados indiscriminadamente no ambiente, mas também a preservação de sons (MARCOS SONOROS) e, acima de tudo, o arranjo imaginativo de sons para criar ambientes acústicos atrativos e estimulantes para o futuro. O projeto acústico pode também incluir a composição de ambientes-modelo, e nesse aspecto ele se aproxima da composição musical contemporânea. Comparar com ECOLOGIA ACÚSTICA.”

(SCHAFER, 2011, p. 366, maiúsculas no original).

O argumento desenvolvido por Schafer seria o de que no passado, principalmente antes da revolução industrial, a raça humana teria experienciado uma melhor e mais saudável experiência aural, em que os sons poderiam ser percebidos de forma mais destacada, momento em que o canadense cria a diferenciação entre sons *lo-fi* e *hi-fi*.

Um som *lo-fi* (de baixa fidelidade) seria aquele experienciado nas cidades contemporâneas em que não existiria uma diferenciação entre os variados sons e tudo se mesclaria numa imensa e indiscernível massa sonora poluída - a relação entre o sinal sonoro e o “ruído” é muito pequena. Já no ambiente natural, a nossa experiência aural seria *hi-fi* (de alta fidelidade), na qual todos os sons seriam percebidos de forma mais destacada e não se encobririam - a relação entre o sinal sonoro e o “ruído” é grande. Ou seja, nessa primeira parte do livro já é evidente uma forte conotação política da experiência aural e uma clara defesa de um resgate de um possível passado perdido.²⁰

¹⁹ “Um programa sistemático para treinar os ouvidos a escutar de maneira mais discriminada os sons, em especial os do ambiente” (SCHAFER, 2011, p. 365).

²⁰ Pesquisadores como Ary Y. Kelman vão problematizar os métodos pelos quais Schafer conclui que no passado anterior à revolução industrial as ditas paisagens sonoras eram mais silenciosas (KELMAN, 2010).

Desde as primeiras experimentações com gravação de campo surgidas no final do século XIX, o registro sonoro realizado no meio natural era feito levando em consideração manifestações acústicas muito específicas. Os ornitólogos estavam interessados nas vocalizações dos pássaros em detrimento aos demais sons da natureza. Como foram pioneiros no uso da gravação de campo, acabaram influenciando toda uma práxis posterior.

Equipamentos e inovações tecnológicas e estratégias de gravação foram muito influenciados pelo pensamento ecológico da lista das espécies - localização e classificação dos pássaros, mamíferos e mais recentemente, anuros e insetos. O modelo descontextualiza a experiência acústica destacando os sons do mundo em que pertencem. Isso foi mantido de forma bastante arraigada até o surgimento da ecologia acústica. O recém criado termo da paisagem sonora transformaria essa abordagem.

Segundo Murray Schafer a paisagem sonora seria definida como o “ambiente sonoro, tecnicamente qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos” (SCHAFER, 2011, p. 366). Inclusive, segundo ecologistas acústicos como Bernie Krause, a gravação de campo como perpetrada pela ornitologia seria comparada ao estudo da “magnificência da Quinta Sinfonia de Beethoven, abstraindo o som de um único violinista do contexto da orquestra e focando apenas em um instrumento, em uma sonoridade” (KRAUSE, 2013).

Dos anos 2000 para cá, a produção de Murray Schafer e ecologistas acústicos tem sido problematizada por pesquisadores como Tim Ingold, Emily Thompson, Ary Y. Kelman e Jonathan Sterne, como aponta Thais Aragão em artigo recente publicado no Brasil²¹. Tais autores têm contribuído com o desenvolvimento crítico do tema e seu aprofundamento e desdobramento, sobretudo questionando o principal conceito desenvolvido por Schafer, o conceito da paisagem sonora.

No escopo desta dissertação não utilizaremos o termo paisagem sonora de maneira central, sendo nosso principal foco a forma como a ecologia acústica, por muito influenciada pelo trabalho de Schafer, lida com a gravação de campo. Não obstante, compreendemos que o sentido que acompanha o conceito, como desenvolvido pelo canadense, por ter sido empregado de modo pouco rigoroso nas pesquisas de som no Brasil e no mundo, podem deslocar o foco de nossa reflexão.

Desse modo, partilhamos, assim como o faz Aragão no artigo acima mencionado, com a crítica do antropólogo Tim Ingold, quando este afirma, em uma de suas quatro

²¹Trata-se do artigo “Paisagem Sonora como conceito de tudo ou nada?” publicado em 2019.

objeções ao conceito²², que o termo paisagem sonora conduziria a uma cisão sensória específica em que as sobreposições do perceptual seriam apartadas, o que não teria base na natureza multissensorial da forma como as paisagens são por nós percebidas (INGOLD, 2016).

Ou nos parece extremamente pertinente a crítica que a historiadora Emily Thompson faz do conceito de paisagem sonora na introdução de “*The soundscape of modernity - Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*” (THOMPSON, 2002) quando esta pontua que o conceito estaria muito mais ligado à uma ideia de civilização do que de natureza, portanto estaria em constante transformação. O interesse da presente pesquisa na obra de Schafer é de pontuá-la como um dos marcos inaugurais da ecologia acústica pois “Schafer está menos preocupado com a paisagem sonora como empreendimento estritamente artístico do que com posicioná-la num quadro em que se discute ordem social e ameaças ambientais” (KELMAN apud ARAGÃO, 2019, p. 3). A paisagem sonora proposta por Schafer diz respeito a um ambiente sônico como um ambiente que deve ser percebido e estudado, não necessariamente gravado.

Uma obra específica que pode ser considerada como um desdobramento e ampliação do pensamento *schafariano* nos chama a atenção por estabelecer uma conexão direta com a prática da gravação de campo. A produção do músico e naturalista Bernie Krause se configura como agente mobilizador na medida em que se concentra especificamente no registro do som e na prática sistemática da gravação de campo como método de trabalho. Fundador da *Wild Sanctuary*²³, Krause gravou mais de 4 mil horas de sons ambientes selvagens e mais de 15 mil espécies animais. Se a obra de Schafer é pioneira em criar um aparato teórico e consolidar a ecologia acústica como ciência, os desdobramentos em Krause levam a uma definição técnica e científica muito profícua dos sons e sua organização, sejam eles de seres vivos ou fenômenos naturais.

Influenciado pelo emergente pensamento da ecologia acústica, o músico norte-americano abandona sua carreira como compositor na indústria audiovisual²⁴ para iniciar sua jornada na musicalidade dos sons naturais e ecologia acústica como ele mesmo

²² Não apresentaremos as demais objeções, que são quatro ao total, ao conceito de paisagem sonora. As demais objeções podem ser lidas em “Quatro objeções ao conceito de paisagem sonora” (INGOLD, 2016).

²³ Organização dedicada ao registro e à preservação de sons ambientes selvagens. Para mais informações acessar <https://www.wildsanctuary.com/>

²⁴ Bernie Krause foi o responsável por realizar a trilha musical de filmes como *Bebê de Rosemary* (1968) dirigido por Roman Polanski e *Apocalypse Now* (1979) dirigido por Francis Ford Coppola. Krause comenta que somente durante a feitura do filme de Coppola ele foi demitido e recontratado mais de dez vezes (KRAUSE, 2013)

narra em seu livro “A Grande Orquestra na Natureza - descobrindo as origens da música no mundo selvagem”. Segundo Krause (2013, p. 41), os sons da natureza são divididos em três principais formas: geofonia - sons não biológicos que ocorrem em qualquer habitat, como vento nas árvores, água num riacho, ondas numa praia (o movimento da terra); biofonia - sons gerados por organismos num determinado habitat ao mesmo tempo e num mesmo local e finalmente a antropofonia (sons produzidos por seres humanos).

Ao longo dos capítulos do livro, Krause vai construir a hipótese de que, contrariamente do que supunha, sons naturais têm uma complexa forma de organização baseada em diversos aspectos ecológicos como a caça, o acasalamento, o instinto de sobrevivência em si, entre outros. Construindo seu argumento de que tal estrutura organizativa é altamente elaborada, Krause aponta que como primeira manifestação acústica, a geofonia é a base pela qual a biofonia vai se erguer:

“A combinação de sons biológicos nos ambientes naturais não é aleatória: cada uma das espécies que vivem ali tem sua própria faixa preferencial - em contraste ou fusão com as outras - da mesma maneira que cordas, madeiras, metais e instrumentos de percussão partilham o território acústico em um arranjo orquestral.”
(KRAUSE, 2013 p. 94)

Através da prática da gravação de campo e análise de seus respectivos espectrogramas²⁵, Krause realiza a avaliação da saúde de seres vivos em meios naturais. Krause diz que os métodos usuais de avaliação de um habitat têm sido feitos pela contagem visual do número de espécies e o número de indivíduos dentro de cada espécie de uma dada área. Entretanto, comparando dados que trazem juntas tanto a densidade quanto a diversidade daquilo que ouvimos, é possível chegar a resultados ajustados muito mais precisos.

No final dos anos 1980, mais precisamente em 1988, Krause obteve autorização de um biólogo para realizar gravações de campo numa área que seria afetada por um processo que transformaria as florestas locais. Tratava-se da localidade de Lincoln Meadow nos EUA. A empresa que o biólogo trabalhava havia sido autorizada para iniciar um recém criado processo de manejo florestal caracterizado por extração seletiva de madeiras em terras públicas. O que chamou a atenção de Krause foi que o próprio biólogo e sua equipe

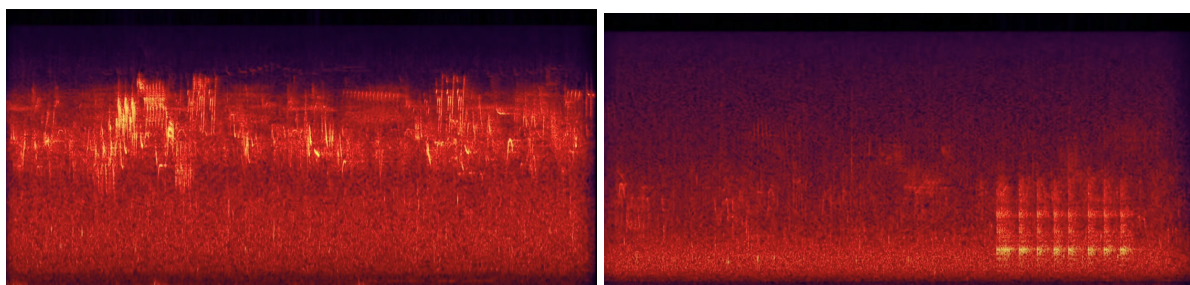
²⁵ Espectrograma é uma representação visual de uma gravação de som. Apresenta a passagem de tempo no eixo x e as frequências no eixo y. O gráfico espalhado pelo tempo também apresenta variação de intensidade dos sons através da intensidade de cores. Os espectrogramas são representações visuais de ambientes sonoros, como um raio-x sonoro de determinado espaço. Voltaremos a falar sobre espectrogramas quando será feita a análise fílmica no terceiro capítulo.

garantiram à comunidade que os novos métodos (cortar apenas algumas árvores e deixando de pé a grande maioria das sequoias saudáveis) não provocariam nenhum dano ao hábitat. Local aquele que Krause conhecia muito bem, pois como ele mesmo diz, “na primavera, podíamos ouvir diversas espécies de anuros. Era um lugar sonoro encantador” (KRAUSE, 2013, p. 68). O combinado era que Krause faria gravações de campo antes e depois da extração seletiva. Os processos de gravação e padrões adotados seriam rigorosamente os mesmos. No solstício de verão do mesmo ano, lá foi o ecologista com seus equipamentos de gravação registrar diferentes “coros do amanhecer” (KRAUSE, 2013) na região estabelecida em Lincoln Meadow. Um ano depois, Krause retorna à mesma localidade, para realizar no mesmo dia do mês, à mesma hora e sob as mesmas condições meteorológicas, novas gravações de campo²⁶. É ele mesmo quem narra sua reação:

“Quando cheguei, fiquei contente em ver que quase nada parecia haver mudado. Porém, bastou pressionar o botão de gravar para perceber que a antes tão sonora voz da campina havia se calado. Sumiram a densidade e a diversidade vigorosa dos pássaros. Também havia sumido a riqueza que preenchia todo o ambiente no ano anterior. Os únicos sons que se destacavam eram o do rio e o martelar de uma pica-pau.”

(KRAUSE, 2013. p.69)

Figura 2 - Espectrogramas relativos às gravações de campo realizadas por Bernie Krause em área de extração seletiva de madeiras em Lincoln Meadow (EUA), 1988. À esquerda antes da extração, à direita, depois.



Fonte: *frames* de palestra TED "The voice of the natural world" de Bernie Krause, 2013

Outro interlocutor que desdobrou os pensamentos de Schafer na direção de uma sistematização bastante técnica e profícua dos sons na natureza, é Gordon Hempton. Assim

²⁶ “Os índices pluviométricos registrados durante todo inverno iniciado em 1988 e terminado em 1989 também foram similares aos do ano anterior” (KRAUSE, 2013).

como Bernie Krause, Hempton é um expoente contemporâneo da ecologia acústica e sobressai em sua produção uma pensamento em que se idealiza os sons dos espaços naturais em relação à configuração dita *lo-fi* dos centros urbanos, dando à ideia de “ruído”, uma conotação bastante negativa.

Hempton afirma que “nossas cidades, nossos subúrbios, nossas comunidades rurais, mesmo os mais caros e remotos parques nacionais não estão livres dos ruídos intrusivos dos seres humanos” (HEMPTON, 2009, p. 10, tradução nossa).

Na abertura do primeiro capítulo de seu livro “*One Square Inch of Silence: One Man’s Search for Natural Silence in a Noisy World*”, Hempton cita o bacteriologista Roberto Koch ao afirmar que “chegará o dia em que o homem terá que combater o ruído tão inexoravelmente quanto a cólera e a peste” (HEMPTON, 2009, p. 10, tradução nossa). Tanto nesse livro quanto em “*Earth is a Solar Powered Jukebox, A Complete Guide to Listening, Recording and Sound Designing with Nature*” esse teor de uma direta politização de ecologia acústica é muito explícito. Hempton vai desenvolver o argumento de que o som produzido pelos seres humanos é uma constante ameaça ao bem estar e saúde dos habitats naturais afirmando que nenhum local estaria “a salvo” da intrusão humana. Fazendo coro, evidentemente tanto ao pensamento ecológico tradicional quanto à ideia do projeto acústico de Schafer.

O trabalho de Gordon Hempton ficou bastante conhecido no meio audiovisual a partir da publicação da biblioteca sonora²⁷ “*A Quiet Planet*”²⁸. Em alguns países com uma indústria audiovisual menos incipiente, é muito comum a existência de profissionais de som que produzem bibliotecas sonoras com propósito de venda para serem incorporadas em filmes, programas de TV, museus, entre outros. Como citado na introdução desta dissertação (e que será esmiuçado no segundo capítulo) o som de um filme não é composto única e exclusivamente do material captado no *set* de filmagem. Fazer o registro de som de fenômenos que não a voz humana é tarefa que poucas vezes é obtida com sucesso durante o *set*. Tal debate será aprofundado no próximo capítulo quando será debatido som direto e desenho de som. No entanto, cabe afirmar que essas bibliotecas sonoras são valiosíssimas para editores de som em etapa de pós-produção dos filmes.

²⁷ Bibliotecas sonoras são compêndios de arquivos digitais de som organizados por temas. Por exemplo: biblioteca sonora de vento, chuva, mar, desertos, sinos, entre outros. Essas bibliotecas sonoras são fontes importantes para o trabalho com som para cinema durante a etapa de pós-produção. Existem diversos *sites* de venda de sonotecas (como também são popularmente conhecidas as bibliotecas sonoras) como “[A Sound Effect](#)”, “[Pole Position Production](#)” ou “[SonniSS](#)”. Sobre bibliotecas sonoras, tal tema será desdobrado no segundo capítulo.

²⁸ Para conhecer e escutar algumas gravações de campo de Hempton em *A Quiet Planet* acessar o link <https://quietplanet.com/>

O autor desse texto tomou conhecimento da produção sonora de Hempton muito antes de sua bibliografia. A sonoteca “*A Quiet Planet*” é dividida em diferentes grupos de sons: canyons, coníferas, caducifólios, desertos, águas correntes, Havaí, quietudes, zonas riparianas, ressurgências, ventos, ondas, pântanos, pradarias, trovões, chuvas, florestas tropicais e costas oceânicas. A qualidade das gravações e sua expressividade evidente chamaram atenção, se destacando em relação às outras sonotecas que eram utilizadas até então. Bastaram algumas mensagens com Rodrigo Sacic para concordar que sim, aquelas gravação eram incríveis, e que, mais importante ainda, a sigla “QP”, constante na nomeação dos arquivos (por exemplo “*QP_wind_trhu_bamboos.wav*”), era a abreviação de “*quiet planet*”. Foi assim que foi feita a conexão entre a gravação de som à pessoa que a realizou.

Ao navegar pelos sons e iniciar a edição em determinado filme, nota-se que dentro de cada pasta da sonoteca (cada grupo de sons é organizado em pastas diferentes) há um documento de texto de aproximadamente 2 a 3 páginas com algumas anotações sobre determinado habitat denominada “Como gravar (nome do determinado grupo de sons)”. Na pasta de chuvas e trovões o documento “Como gravar chuva e trovão” é aberto com a seguinte informação:

“Locação é tudo. A escolha da locação é a escolha mais importante para gravação de campo além de equipamento, que nós falaremos adiante. Você provavelmente gastará muito mais tempo decidindo onde gravar do que realmente com seu equipamento realizando as gravações em si. Primeiro você vai precisar encontrar trovões e chuvas previsíveis sem a presença de **poluição sonora**. Depois **você vai precisar da topografia e vegetação adequada para ter detalhes importantes como pingos de gotas em folhas.**”

(HEMPTON, 2016, tradução e grifo nosso)

Tais instruções acompanham todos os grupos de sons criando uma consciência sobre a prática da gravação de campo que muitas vezes a pessoa que está na frente de um computador realizando a edição de som ambiente, por exemplo, ignora completamente.

Hempton apresenta uma série de mapas com índice pluviométrico anual, incidência de trovões, mapa noturno da terra, entre outros. A partir dessa breve citação podemos notar dois detalhes importantes.

Primeiro: a presença da expressão “poluição sonora” insere a produção dentro de determinado contexto de ecologia acústica, de um projeto amplo de conotação negativa do ruído e numa ameaça humana frente ao equilíbrio “harmônico” dos sons naturais.

Segundo: no final da citação tem-se uma instrução muito específica “você vai precisar da topografia e vegetação adequada para ter detalhes importantes como pingos de gotas em folhas” (HEMPTON, 2016, tradução nossa). Ao mesmo tempo que a ecologia acústica promove uma visão bastante politizada e idílica na construção de uma consciência ecológica, ela atua muito diretamente num estudo bastante profícuo e minucioso de como estão organizados os sons da natureza. Se Bernie Krause vai aplicar todos seus conhecimentos e sensibilidades musicais nos estudos dos sons ambientes em paisagens naturais, Gordon Hempton vai se especializar na técnica de como realizar o registro específico de cada uma das milhares de sonoridades produzidas por seres vivos e ações da terra, e mais importante ainda, valorizar ao máximo a expressividade do entorno aural.

Certa passagem do filme *“Soundtracker: a Portrait of Gordon Hempton”* (2010) é muito significativa pela forma como se revela um pensamento recorrente na ecologia acústica a respeito da prática da gravação de campo. A partir do momento em que gravações de campo realizadas por ecologistas acústicos, organizadas em torno de sonotecas, começam a ser incluídas em produtos audiovisuais, se instaura um interessante debate envolvendo a forma como essa inserção ocorre e como isso é significativo de uma certa problematização ontológica da prática. Em determinado momento do filme, em que acompanhamos o cotidiano de Hempton, o ecologista está tentando fazer uma gravação do canto de um pássaro ao mesmo tempo em que um trem corta o ambiente. Por vezes ele se pergunta:

“Você pode imaginar por um momento que nós temos esse enorme e intenso evento, esse trem. E você tem esse pequeno, mas também de alguma forma intenso, som de pássaro. E algumas pessoas podem imaginar “bom, se você quer um pássaro e um trem num balanço adequado, porque você não pega a gravação de um trem e a gravação de um pássaro e mistura isso em um estúdio?”. Bom, vejo essa pessoa e penso, “que idiota”. O que essa pessoa pensaria se estivéssemos olhando para uma fotografia que tem a lua tirada de uma parte do mundo, uma floresta tirada de outra parte do mundo e uma montanha de outra parte do mundo? Seria essa uma fotografia perfeita? Não, seria uma fotografia estúpida porque não seria sobre onde estamos. E claro que se alguém fizesse isso no campo da fotografia isso seria encarado como fraude ou algo falso. Mas eu digo, nos anos 1990 tinham algumas séries de sonotecas feitas por grandes estúdios que vendiam sons de córregos de montanhas que na verdade eram gravações realizadas em banheiros. Estavam vendendo vento em montanhas mas que na verdade eram gravações feitas em poços de elevador”

(HEMPTON, 2010)

Dentre os trabalhos dos três ecologistas acústicos apresentados neste subcapítulo, existe uma sintonia em torno de uma certa preservação de uma suposta autenticidade real dos sons da natureza. O que interessa nessas gravações de campo é a preservação dessa harmonia e uma assumida não intervenção no processo de registro dos sons. Tal não-intervenção é guiada por crença ecológica de preservação ambiental frente à ameaça humana da poluição sonora.

A partir mesmo da origem da gravação de campo, como perpetrada por Ludwig Koch no final do século XIX, alguns pesquisadores dos estudos de som vão argumentar que se iniciou aí um longo apagamento da presença da pessoa que realiza tais gravações. Essa hipótese é uma das forças mobilizadoras que nos guiará pelo próximo subcapítulo no sentido de que algumas práticas da arte sonora vão criticar enormemente exatamente esse gesto de uma suposta sublimação daquele que grava os sons. Se essa abordagem ecológica do som será criticada também pela antropologia e cinema, nós acreditamos que ela ainda se configura como importante força mobilizadora no sentido que foi e ainda é um vetor de entendimento e discernimento das infinitas sonoridades da natureza.

1.2 Gravação de campo em arte sonora

O termo arte sonora é usualmente aplicado para nomear obras e artistas que utilizam o som como elemento central no processo criativo e estético, ou seja, produções artísticas em que o som é o material principal no processo de criação ou é o principal objeto de referência no discurso elaborado pelo artista.

Nos interessa a convocação de alguns trabalhos, que no âmbito de nossa reflexão, se colocam como agentes mobilizadores de pensamentos e proposições. O que guiará a reflexão em torno da arte sonora é o recorte a partir da prática da gravação de campo e como tal prática é tensionada e provocada.

Talvez, das três áreas apresentadas neste primeiro capítulo, a arte sonora seja a mais difícil de se nomear, classificar e definir. Muito diferente das ciências sociais e da antropologia, a produção acadêmica em artes segue outras direções e se propõem a outros objetivos. A própria definição utilizada nesse texto de classificar arte sonora como uma “área” é algo a se questionar. Talvez o mais apropriado seja pensar a arte sonora como uma prática. A partir dessa prática, foi possível verificar, para uma completa surpresa, que a gravação de campo constitui quase que um nicho a parte dentro do contexto estudado. Uma

série de bibliografias indicam a existência de um filão específico de artistas que trabalham extensivamente com gravação de campo.

A partir daí foi seguida uma linha proposta por alguns artigos e textos que apostam na mediação como força mobilizadora em trabalhos com gravação de campo. Essa mediação iria, por sua vez, alargar um pensamento que se aproxima da antropologia como a ideia da criação de outras epistemologias e a reflexão sobre e a própria ontologia do som, como veremos no próximo subcapítulo.

Diferentemente da ecologia acústica, na prática da arte sonora, muito mais do que um método, o interesse passa a ser sobre a própria experiência do som, indissociável da experiência da escuta. As gravações de campo em alguns trabalhos de arte sonora levam em consideração o próprio ato do registro sonoro como parte constituinte do trabalho. Dantas chega a comentar:

"Eu uso como meu ponto de partida uma reflexão livre considerando a ideia de presença nas gravações de campo, que é definida como uma soma de quaisquer traços que indicam que a gravação foi performada por alguém, fazendo essa gravação explícita como um artefato."

(DANTAS, 2019, p. 153, tradução nossa)

Essa reflexividade torna-se central em pequenos detalhes como a escolha do local que será realizada a gravação de campo, os equipamentos escolhidos e porque não, a forma como esse som será recebido e escutado.

Se existe um viés político de análise do som pelo viés da ecologia nos trabalhos de Bernie Krause e Gordon Hempton, em arte sonora parece existir uma própria política da escuta mais afetada ao sensório do que ao racional. A problematização do potencial expressivo do som que alguns pesquisadores vão propor a partir do momento que é questionada uma possível neutralidade e objetividade do registro sonoro será depois, em antropologia, compreendida como um deslocamento epistemológico.

A respeito desse potencial expressivo e da mediação como forma de acercamento à gravação de campo em arte sonora, os pesquisadores Angus Carlyle e Cathy Lane vão disparar algumas perguntas que serão centrais para o desenvolvimento deste sub-capítulo:

"Aquele que realiza gravação de campo é uma presença audível? É um participante silencioso que mesmo assim fornece uma experiência autêntica ou ao menos é responsável por apertar "gravar" e "parar"? Ou sua presença é compreendida como

insignificante comparado às propriedades materiais do som e da ‘cena sonora’ que está gravando?”

(CARLYLE; LANE, 2013, p. 10, tradução nossa)

Como breve gesto de contexto histórico, façamos uma pequena elipse temporal. Assim como foi apresentada a figura de Murray Schafer como o pensamento fundador da ecologia acústica nos anos 1960, no mesmo período histórico, outras experimentações estavam sendo intentadas. Nos anos 1940 na europa, figuras como Pierre Schaeffer e John Cage passaram a utilizar os sons do mundo na prática musical e com isso elaboraram o que viria a ser a música concreta. A possibilidade do registro sonoro foi uma invenção muito importante para a composição musical na medida em que liberou os sons de seus contextos originais, o som agora poderia se deslocar do objeto que o produziu. Uma das primeiras definições de música concreta é dada pelo próprio Schaeffer em 1948: “nós chamamos de concreta porque esse tipo de música é feita com elementos pré-existentes, retirados de não importa que tipo de material sonoro, sendo ele ruído ou música convencional” (SCHAEFFER apud CHION, 1982, p.5, tradução nossa).

A possibilidade de registrar o som em uma mídia fez com que a música pudesse incorporar em seu corpo sons pré-gravados sendo eles do cotidiano, como o abrir de uma porta e o manuseio de um prato ou demais elementos musicais. É com a publicação de “Tratado dos Objetos Musicais” (1966) que Schaeffer vai se debruçar sobre a percepção humana dos sons e criar um vocabulário comum capaz de descrever e classificar sons que “de outra maneira seriam simplesmente identificados como ruído pelo mero motivo de não ter um *pitch* reconhecível como no caso das notas musicais” (SACIC, 2016, tradução nossa). Algo muito importante no estudo do pesquisador francês é a descontextualização do som de sua causa originária.

A partir do momento que o som se liberta do fenômeno que o produziu, poderia ser intentado uma modalidade de escuta que foi batizada como ‘escuta reduzida’. Nessa modalidade da escuta deveria ser feito um esforço bastante abstrato de desvincular o som de sua causa levando a atenção às características intrínsecas próprias daquele som específico. Isso é feito através da escuta de sons gravados em que não se tem uma referência visual, o que Schaeffer chamou de acusmático (palavra de origem grega que significa escutar sem ver a causa). Tais propostas foram e ainda são importantes para o desenvolvimento de práticas de arte sonora aqui apresentadas.

Algumas bibliografias utilizadas neste subcapítulo trazem aproximações de artistas e pesquisas que também foram incorporadas aqui como é o caso da aproximação realizada no artigo “*Field-recording: presença, processo e lugar no trabalho de Paulo Dantas e Lilian Nakao Nakahodo*” publicado tanto por Dantas e Lilian mas também por Rui Paiva Chaves, um artigo escrito à seis mãos.

Por sua vez, o já citado Paulo Dantas escreve sobre o trabalho de Thelmo Cristovam e Alexandre Fenerich em seu capítulo “*Being in the Field: Process, Narrativity, and Discovery in the Field-Recording Work of Thelmo Cristovam and Alexandre Fenerich*” do livro “*Making it heard, a history of brazilian sound art*” (2019) organizado por Fernando Iazzetta e Rui Paiva Chaves. Muitos agenciamentos propostos nesses textos serviram de grande inspiração para relacionar, não só a prática da gravação de campo com a arte sonora, mas de inserir tal debate no contexto interdisciplinar em que ecologia acústica e antropologia são colocadas à mesa.

Não seria arriscado afirmar que a prática da gravação de campo na arte sonora é bastante consolidada e difundida como é possível compreender através da leitura de “*In The Field: the Art of Field Recording*” publicação de 2013 organizada por Cathy Lane e Angus Carlyle. Tal livro, que acabou se configurando como principal via de acesso a um universo que era totalmente novo para o autor deste texto²⁹, apresenta 13 entrevistas com artistas que fazem uso sistemático da gravação de campo na elaboração de seus trabalhos. Foi inclusive a partir da leitura desse livro e com a consolidação de que a prática de gravação de campo era algo experimentado de forma bastante frontal por alguns artistas, que outras bibliografias foram se apresentando.

Uma característica interessante é que se a palavra “gravação” remete ao registro, à fixação de um acontecimento em uma mídia, a palavra “campo” se refere a algo fluido, em aberto, que sempre está se transformando, não é algo fixo. A partir do momento que o ato da mediação se configura como agente mobilizador na reflexão em torno da gravação de campo na arte sonora, a própria definição do que é o campo também é pertinente.

²⁹ Gostaria de mencionar que tal livro me foi indicado pelo já citado Rodrigo Sacic quando li seu artigo “*A Few Places for Recorded Sound*” (2016). No final do artigo Sacic diz: “A análise dessas três abordagens (música concreta, arte sonora e cinema) oferece um vislumbre da complexidade do som gravado como objeto. Estes são apenas alguns lugares que ele pode habitar de formas muito diferentes com usos muito diferentes. Como dito anteriormente, isso foi apenas uma introdução a esses domínios. Se você quiser se aprofundar, sintá-se à vontade para consultar alguns dos livros listados abaixo” (SACIC, 2016).

“São muitos os campos, desde a noção relativamente estável de um campo anunciado, por exemplo, pelo guia de campo do ornitólogo, até o campo mais poroso e ambíguo presente na ideia antropológica de trabalho de campo, e então à ideia de um campo proposta por artistas que aprenderam a valorizar o lugar, a localidade e sua representação a partir do legado da *land art* e do *site-specific*.”
(CARLYLE; LANE, 2013, p. 9, tradução nossa)

Uma vez que se tem uma problematização sobre a definição de campo, torna-se interessante a problematização em torno de como, a partir do surgimento da gravação de campo se instaurou, não só na ecologia acústica, como em várias práticas, um debate em torno do silenciamento da pessoa que realiza as gravações.

Diferentemente da ecologia acústica, em que a prática da gravação de campo é apenas um método de trabalho, na qual o que realmente está em jogo são os sons em si e todas as informações que são carregadas neles, na arte sonora, a gravação de campo passa a ser também um sujeito, ora produtor de conhecimento, ora mediador de subjetividades.

A esse respeito torna-se interessante o conceito de ‘marca tecnográfica’ como abordado por Caesar (2014) quando este comenta sobre dispositivos técnicos em “situações nas quais o que de fato parece emergir é uma subjetivação da tecnologia” (CAESAR, 2014, p. 60). Segundo o pesquisador, os dispositivos técnicos capazes de capturar sons, informações, dados (telefones, computadores) são caracterizados pelo surgimento do registro de sua presença fazendo com que o sujeito que manipula os dispositivos torne-se, em realidade, seu objeto. Torna-se difícil, em certos contextos de arte sonora, dessa forma, pensar em gravação de campo sem a marca dos dispositivos em si:

"Em comum, os dispositivos impõem, com mais ou menos transparência, a sua presença. Muitas vezes produzem, na escuta mais especializada, um efeito de como se mentalmente pudéssemos reconhecer ou mesmo 'ver' o dispositivo no ato de escutar a música. Para muitos compositores e ouvintes de música eletroacústica, uma coisa é a escuta do fluxo sonoro/musical, e bem outra o registro mental do dispositivo causador do efeito (...) Em lugar de objeto de um ilusionismo, o espectador não era privado da possibilidade de tomar conhecimento dos procedimentos. O espectador a um só tempo desfrutava do efeito e se conscientizava de sua causa. Aquele dispositivo propiciava, por suas características, uma fruição não somente aristotélica, catártica - imersiva para os dias de hoje – como também permitia um certo 'distanciamento brechtiano' quanto ao modo de produção. Esse, porém, raramente tem sido o caso da música eletroacústica, na qual um dos objetivos mais

disseminados é o de envolver aristotélidamente o ouvinte, para tanto isolando-o, ou pelo menos minimizando uma escuta técnica."

(CAESAR, 2014, p. 62)

Outro conceito que nos servirá como forma de acesso à reflexão em torno da gravação de campo na arte sonora é o da mediação. Tal reflexão encontra reverberações em alguns textos quando pensamos que “o ato da gravação de campo aparece como uma metodologia encarregue de criar um encontro, um diálogo, um evento partilhado” (CHAVES; NAKAHODO; DANTAS, 2016, p.15). Quando se pensa na gravação de campo enquanto uma ação de mediação entre um determinado som, o processo de registro em mídia e a apreciação final ao ouvinte, um conflito bastante originário é colocado em questão. Tal debate seria instaurado em 1889 quando foi feita a primeira gravação de campo que se tem registro.

Alguns pesquisadores argumentam que a partir desse momento se instalou um longo e duradouro processo de silenciamento daquele que grava em detrimento de uma suposta representação autêntica, imparcial e neutra de documentos sonoros. A origem dessa tensão é colocada por Mark Peter Wright, localizada na fundação da prática da gravação de campo e a inserimos aqui como uma complexa relação fundadora e ainda até hoje não resolvida, em meios artísticos, científicos e de comunicação em geral. Que talvez, num contexto mais amplo, poderia estar ligada à crítica a modelos de representação:

“Inaudivelmente presente na canção crepitante, Koch (Ludwig Karl), que mais tarde ganharia fama como naturalista, também é capturado em algum lugar e inscrito na cera. Pode ser o primeiro veículo midiático do canto dos pássaros, mas como este artigo irá propor, é também a inscrição inaugural de um gravador de vida selvagem. Estabelece um precedente para o próximo século, em que os gravadores de som ambiental não serão ouvidos na captura e mediação de sujeitos e fenômenos não humanos.”

(WRIGHT, 2017, p. 26, tradução nossa)

Figura 3 - Pássaro *Idian Shama* ao lado de Ludwig Karl Koch - primeira gravação de campo que se tem registro realizada em 1889.



fonte: Wikipedia

Assim como dentro da ecologia acústica existem diversas linhas de atuação (vide a diferença entre o trabalho intervencionista com narração em Westerkamp e a não-intervenção em Hempton) em arte sonora também são colocados alguns tensionamentos. Segundo Dantas, citando os pesquisadores Isobel Anderson e Tullis Rennie, “existe uma tendência nas artes sonoras de encarar as gravações de campo como portadores de objetividade, com uma ideia predominante de que essas gravações representam documentos neutros, imparciais e autênticos.” (DANTAS, 2019, p. 154, tradução nossa). Nesse sentido Chaves, Nakahodo e Dantas utilizam uma palavra muito específica, “sublimação” (CHAVES; DANTAS; NAKAHODO; 2016, p. 7), para se referir ao suposto desaparecimento de qualquer rastro de mediação nas gravações. Chegando a afirmar, que em muitas obras de arte sonora, o menor vestígio de mediação (um som que indique que a pessoa que está realizando a gravação se movimentou durante o *take*, um passo em falso ou o som do vento incidindo diretamente na cápsula do microfone) é encarada como um insulto.

Esse tipo de prática iria criar uma “pureza idealizada do som” em que, para usar o vocabulário da Escola de Frankfurt, seria uma experiência de reificação. Indo mais adiante, os pesquisadores vão identificar que “a sublimação da presença humana resulta numa visão estetizada da natureza - forma estética ecológica que preconiza uma ideia de natureza como antiética à presença humana” (Ibid, p. 8). Existe em tais práticas a criação de um binarismo

entre natureza e presença humana. Ainda segundo o artigo citado, tal lógica binária se deve uma visão limitada do potencial da materialidade e expressividade do som.

Segundo Lane e Carlyle, inovações criativas em arte sonora expandiram o repertório de decisões em três pontos significativos: “no ponto da gravação original, no brilho (*glow*) do estúdio de som e nas diferentes formas que o público pode ser convidado a engajar com o trabalho” (LANE; CARLYLE, 2013, p. 9, tradução nossa).

Para contribuir com a reflexão da mediação em gravação de campo como proposta expressiva nas artes sonoras, convoquemos alguns trabalhos. A nossa intenção não é de trazer uma presença óbvia, que alude a elementos textuais do lugar e do gravador, mas de convocar trabalhos que realizam uma mediação poética do(a) autor(a) e que apresentam outras camadas dos lugares.

A artista, ecologista e compositora canadense Hildegard Westerkamp é figura conhecida no cinema pela sua parceria com o diretor Gus Van Sant, principalmente pelo som de filmes como “*Last Days*” (2005) e “*Elephant*” (2003). Nesses dois longas-metragens, algumas peças de Westerkamp são incorporadas no desenho de som dos filmes de forma bastante sutil. Em específico para mim, a sequência em que o personagem que fica marcado pela blusa de moletom vermelho com os dizeres “*lifeguard*” sai do campo de futebol e entra nos corredores da escola por uma porta secundária³⁰. A partir do momento em que o aluno abre a porta, e em eclipse espacial entramos no prédio da escola, escutamos a peça “*Türen Der Wahrnehmung*” da compositora canadense.

³⁰ Tal sequência foi utilizada em quase todos os meus cursos sobre som de cinema que ministrei na Academia Internacional de Cinema do Rio de Janeiro entre 2016 a 2021. O exercício consistia em exibir esse trecho de aproximadamente 8 minutos sem imagem e pedir para os alunos descreverem que imagem acompanharia tal som. As respostas eram as mais variadas possíveis. A intenção era conscientizar os alunos que se a prática do desenho de som consistia em transformar um roteiro escrito em sons, o percurso oposto poderia ser pedagógico em desestabilizar uma ação tão comumente perpetrada pelo cinema e incentivar a prática da escuta reduzida.

Figuras 4.1, 4.2 e 4.3 - *Frames* do filme *Elephant* (2003) dirigido por Gus Van Sant. Sequência³¹ em que escutamos a peça "*Türen Der Wahrnehmung*" de Hildegard Westerkamp.



³¹ É possível assistir a tal sequência acessando o link https://www.youtube.com/watch?v=rQjTAbt_e58



fonte: *frames* do filme *Elephant* (2003), dirigido por Gus Van Sant

Os sons que escutamos, além de serem acusmáticos, não pertencem ao universo diegético do filme. O que chama a atenção é, no entanto, como tal peça sonora de Westerkamp cria uma expressividade estética a partir da edição de elementos sonoros registrados através da prática de gravação de campo. Gravações de sinos, ambientes interiores de igreja e uma variedade de sons de portas abrindo, fechando e batendo, descontextualizadas em um filme. Porém uma outra peça de Westerkamp, essa menos conhecida no campo do cinema e mais em cursos de composição musical, chamada “*Kits Beach Soundwalk*”³² (1989) pode ser interessante para tensionar os limites de uma arte sonora enquanto prática documental e prática de mediação de subjetividades. Ao longo de quase 10 minutos somos acompanhados pela narração perspicaz de Westerkamp nos guiando por sonoridades à beira mar em Vancouver (Canadá) - trata-se de uma composição composta por edição de gravações de campo e a narração da autora.

A ação encampada pela compositora realiza uma série de modificações no som que escutamos, tornando clara a sua presença como mediadora da experiência sons-ouvintes: “os sons são uma porta de entrada para entender o cenário de forma quase holística. Ou ainda, a paisagem sonora é o fio condutor para entender o que significa estar naquele espaço” (NETO, 2019, p. 45). Sentimos a concretude da edição, mudança de intensidade (volume), *fades* e transformações espectrais. Ao mesmo tempo, o conteúdo semântico contido em sua narração é rapidamente ligado ao pensamento da ecologia acústica e ao *World Soundscape Project* de Schafer.

³² Indico que o(a) leitora escute a peça através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=hg96nU6ltLk>

O que chama a atenção é a proposição que Westerkamp faz de uma criação artística na qual sua presença enquanto mediadora é bastante perceptível e mesmo assim atua em defesa de uma certa ideia de ecologia em que o som de trânsito, por exemplo, é encarado como algo negativo³³.

A identificação de um vetor de mediação nas gravações de campo, no entanto, pode ser algo poroso de se identificar. No intervalo de aproximadamente 23 anos, a artista Annea Lockwood vai trabalhar com a gravação do som de rios, iniciando com o projeto “*A sound map of the Hudson river*”³⁴ (1989), “*A sound map of the Danube*”³⁵ (2008) e “*A sound map of the Housatonic river*”³⁶ (2012). Ao longo desses três trabalhos a artista vai realizar gravações de campo desses rios levando em consideração características próprias da materialidade do som.

Quanto Cathy Lane lhe pergunta sobre as diferenças sonoras entre os rios, Lockwood afirma que para ela não existe uma característica singular de cada rio, como se o Danúbio tivesse um som de “oooo” e o Tâmisia um som de “aaaa”. Até porque um mesmo rio tem diversas sonoridades em pontos diferentes, diferenças essas que são determinadas por temperatura, quanto de energia e fricção tem em cada deslocamento de água. Para apresentação de “*A sound map of the Danube*” (2008) na cidade de Krems na Áustria, Lockwood monta uma instalação sonora multicanal possibilitando uma imersão do ouvinte nas sonoridades do rio:

"Na Áustria, com uma instalação 5.1 com os alto-falantes dispostos de forma equidistante, não há prioridade, nem de frente, nem de trás, e o som apenas se move ao redor dos alto-falantes. **Adoro essa escolha particular de canais; existem tantas opções em termos de como os alto-falantes estão alinhados e quais alto-falantes usar.** Prefiro suspendê-los, para que as pessoas possam circular livremente"

(LOCKWOOD apud CARLYLE;ANGUS, 2013, p. 35, tradução e grifo nosso)

³³ Em vários momentos da peça, Westerkamp aumenta e diminui o volume dos sons de trânsito criando uma noção clara de como tais sonoridades estariam encobrendo outros sons, como é o caso da craca (*barnacle*) - pequeno ser vivo que se agarra às pedras do mar.

³⁴ *A sound map of the Hudson river* pode ser escutado no link:

https://www.youtube.com/results?search_query=A+sound+map+of+the+Hudson+river

³⁵ *A sound map of the Danube* no link: <https://www.youtube.com/watch?v=qwsnWZ4dwz0&t=173s>

³⁶ *A sound map of the Housatonic river* pode ser escutado no link:

<https://www.annealockwood.com/compositions/a-sound-map-of-the-housatonic-river/>

Figura 5 - foto tirada da exposição de "*A sound map of the Danube*" em instalação multicanal.



fonte: *site* pessoal Annea Lockwood

Interessante notar como a forma de apresentação dos trabalhos também é fundamental. Muito diferentemente do cinema, que existem sistemas de som pré-montados (como mono, stereo, 5.1, 7.1 e mais recentemente *Dolby Atmos*), em arte sonora não existe uma padronização apriorística dos sistemas de som.

Já na montagem de "*A Sound Map of the Hudson River*", a artista trabalhou com outra forma expositiva. Diferentemente do que foi feito com o rio Danúbio, no caso do *Hudson*, Lockwood foi gravando uma série de depoimentos de moradores locais e a relação que têm com a sonoridade das águas. Na instalação, a artista dispôs dois sistemas de som que reproduziam conteúdos distintos: dois alto-falantes em sistema estéreo e alguns fones de ouvido espalhados pela sala. No sistema de alto falantes se escutava o som do rio e nos fones de ouvido os depoimentos. Um detalhe instalativo chama a atenção: "se você está com os fones de ouvido escutando os depoimentos você consegue escutar o som do rio, mas se você tirar os fones, não consegue mais escutar os depoimentos" (LOCKWOOD apud CARLYLE; ANGUS, 2013, p. 33, tradução nossa). Ou seja, quando colocava-se o fone de ouvido escutava-se os depoimentos e, ao fundo, o vazamento dos alto-falantes estéreo com as sonoridades do rio.

A presença de tais depoimentos poderia ser compreendida como a presença da artista enquanto mediadora da relação entre o som dos rios e a nossa escuta. Quando perguntada como Lockwood escolhia os sons para gravação, a artista é enfática: “Estritamente de ouvido. **Eu não penso em nenhum desses projetos como documentários.** Quero dizer que existem diversas partes que não foram gravadas no processo do rio Hudson - são mais de 350 milhas de extensão” (Ibid, p. 33, tradução e grifo nosso).

Para o artista japonês Hiroki Sasajima a escolha do microfone e a escolha do equipamento de gravação são determinantes na construção dos pontos de escuta: “minha presença na gravação é criada pelo método de gravação, a escolha do local, o sentido de distância, o ângulo do microfone...” (SASAJIMA apud CARLYLE;ANGUS, 2013, p. 128, tradução nossa). A peça sonora “*Wind Whistling*³⁷” no álbum “*Scenery of Decalomania*” de outro artista japonês, esse chamado Toshiya Tsunoda, tensiona sua presença de uma outra forma. “*Wind Whistling*” trata-se da gravação de campo dos efeitos do vento em uma longa ponte de metal. Tsunoda traz algumas breves descrições no encarte do disco que de certa forma dão conta de que trata-se de uma composição musical e não de um documento sonoro neutro:

“*Wind Whistling* [Vento Assobiando]. Local: Ponte Nakanoshima-Ohashi, Baía de Kisarazu, Chiba Pref. Japão. Data: 27/10/1977. Noite. Edição: Controle de Volume. É comum perceber este tipo de ocorrência em um dia com ventos fortes. Uma grande passarela passa por cima de um pequeno canal. Ventos fortes passam pela fenda do corrimão. A diferença de cada altura é baseada nas diferenças de velocidade do vento. Um par de microfones é colocado no chão da passarela. A peça documenta o vento enquanto ele é estratificado pelo ambiente”
(TSUNODA, 2004, encarte de disco, tradução nossa).

Existe uma certa inclinação a uma neutralidade nessas palavras, como se o compositor estivesse apenas registrando algo que, independente de sua presença, estaria acontecendo. Ao escutar as sonoridades desta obra, é fácil perder qualquer referencial com o evento real que o originou e até de que aquilo foi mesmo gravado por alguém. As características intrínsecas do som, descontextualizadas de seu local original, pulam a um primeiro plano narrativo.

Facilmente confundida com algum som criado por um sintetizador, a experiência a partir de “*Wind Whistling*” tem um teor de ambiguidade evidente em que se confunde um

³⁷ *Wind Whistling* pode ser escutado no link:
<https://naturestriplabel.bandcamp.com/track/wind-whistling>

som natural de um som composto. Orlando Scarpa Neto diz que “esse jogo entre reconhecer e, posteriormente, esquecer a fonte é uma característica marcante da experiência de escuta de algumas obras do compositor” (NETO, 2019, p. 48).

A criação de uma relação ambígua com a gravação de campo é algo praticado por artistas como Tsunoda e Lockwood mas que já seria mais sutil em Westerkamp, em que a ação mediadora é muito explicitamente concretizada através da narração da artista. Em Westerkamp os sons carregam em si fortes informações acerca do que eles significam em determinadas relações ecológicas: o som do trânsito é uma ameaça à preservação da vida natural. As características intrínsecas ao som da voz da canadense talvez sejam menos importantes do que o código semântico que suas palavras carregam. Tal criação de “uma zona cinzenta de significados” (SASAJIMA apud CARLYLE; ANGUS, 2013, p. 130, tradução nossa) pode se conectar a um pensamento ecológico de não manipulação e “respeito” à natural organização dos sons e à preservação da natureza, ao mesmo tempo à ideia de escuta reduzida proposta por Schafer em contexto de música concreta.

Tal ambiguidade pode ocorrer também através do deslocamento corporal de quem escuta para o corpo de quem gravou. O álbum “Cidade Arquipélago³⁸” (2016) de Paulo Dantas, todo realizado utilizando microfone binaural³⁹, faz com que a própria experiência de escuta, através da tecnologia empregada na gravação de campo, seja caracterizada por uma evidente transposição.

No site onde o álbum está hospedado existem três anotações.

1: Gravações realizadas em Tóquio e Izu, entre os dias 17 de dezembro de 2014 e 01 de janeiro de 2015.

2: Esse disco deve ser ouvido em fones de ouvido, por duas razões: (a) a técnica de captação empregada (captação binaural) é melhor traduzida em fones de ouvido; (b) acredito que o conteúdo do disco é melhor traduzido em uma experiência de isolamento.

3: Lembrar para esquecer.

Essas mediações textuais evidenciam o processo de composição aplicado à gravação de campo. Poderíamos nos perguntar: o que é uma experiência de isolamento? A presença de Dantas enquanto mediador da escuta é objetiva no sentido de como aqueles sons devem ser escutados - talvez a experiência de isolamento seja obtida através dos fones de ouvido. Segundo Brandon Labelle, “esse tipo de trabalho textual muda o foco do conteúdo em si

³⁸ Cidade Arquipélago pode ser escutado no link:

<https://seminalrecords.bandcamp.com/album/cidade-arquip-lago>

³⁹ Gravação binaural é uma técnica de gravação feita a partir de dois microfones que vai simular a nossa própria experiência de escuta em um determinado espaço.

mesmo e dirige a atenção para o processo de percepção” (LABELLE apud CHAVES; DANTAS; NAKAHODO 2016, p.14).

Em específico na primeira faixa do álbum, *AkihabaraKodenmacho*, o efeito do som binaural é sentido com mais presença. Escutamos um deslocamento que se inicia em uma possível estação de metrô, se desloca para a área de embarque e entra nos vagões. A sonoridade da abertura e o fechamento das portas nos colocam enquanto ouvintes para dentro do espaço escutado. Dantas utiliza o termo “vivências totais” como forma de inserir o ouvinte naquele mesmo espaço e tempo em que as gravações foram realizadas, fazendo com que sensações como luz e temperatura possam re-existir.

Figura 6 - Encarte original do álbum “Cidade Arquipélago” (2016) de Paulo Dantas.



Fonte: *site* pessoal Paulo Dantas

Processos de incorporação da gravação de campo em práticas de arte sonora são compreendidos neste capítulo como atravessados pela ideia de mediação. Alguns autores utilizam o termo “mediação poética” para descrever tal ação (CHAVES; DANTAS; NAKAHODO, 2016).

Mediação é um conceito frequentemente convocado por autores que se debruçam sobre o estudo da gravação de campo em arte sonora. Nos trabalhos de Dantas (2015 e 2019), Chaves (2016), Nakahodo (2016), Anderson (2016) e Rennie (2016) tal conceito é convocado para enfatizar o quanto existe um processo entre o fenômeno acústico (ondas sonoras, energia mecânica) e a gravação de som. Tal conceito acaba por desnaturalizar um processo de escuta supostamente objetivo e científico como aparece em ecologia acústica.

A ideia de mediação aparece desdobrada tanto no conceito de ‘marca tecnográfica’ de Caesar (2014) ou quando DeMarinis (1993) discorre sobre como as primeiras gravações de som contemporâneas à invenção do fonógrafo em 1877 feito por Thomas Edison, imprimiram na própria prática do registro aural o que o autor define como ‘efeito Edison’ (DeMARINIS, 1993).

A ideia de mediação como abordada por Martín-Barbero (1997) principalmente em “Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia”, foi responsável por uma virada teórica nos estudos da comunicação a partir de 1980 ao incluir o receptor e sua relação não mais passiva com os meios de comunicação. De acordo com Martín-Barbero (1997): “O processo da recepção é mediado por práticas rotineiras que estão inseridas dentro de um contexto social e cultural do sujeito que recebe a mensagem. Essas práticas estão constantemente presentes nas interpretações que os receptores fazem de um conteúdo midiático” (RIBEIRO; TUZZO, 2013, p. 3). Tal abordagem fez emergir nos estudos da cultura de massas, em contexto latino-americano, uma mudança de paradigma na comunicação que parece proceder com próximo grau de intensidade na forma como a gravação de campo pode ser praticada.

De forma muito precisa Isobel Anderson e Tulis Rennie sintetizam muito bem a reflexão pretendida neste subcapítulo:

“As gravações de campo podem ser subjetivas, expressivas, significativas e pessoais para quem as gravou, em vez de documentos puramente objetivos de ambientes sonoros... O significado dos sons dentro dessas gravações pode ter uma significação pessoal para quem os gravou, o que pode trazer maior informações da paisagem sonora geral para o ouvinte, se divulgado. Esses detalhes narrativos certamente não devem ser automaticamente silenciados, reprimidos ou redigidos, que são convenções comuns na prática. Em vez disso, esses vislumbres podem se tornar alguns dos elementos mais interessantes e criativos das gravações de campo, fortalecendo a compreensão do artista de gravação de campo sobre sua prática e proporcionando maior envolvimento potencial para os ouvintes”.

(TULIES; ANDERSON, apud DANTAS, 2019, p. 155, tradução nossa)

A arte sonora pode, dessa forma, se configurar como uma inesgotável fonte de contaminação para que se possa refletir sobre a gravação de campo e suas potencialidades expressivas para além da crença no som enquanto documento objetivo. Mediação como vetor de criação e possibilidade narrativa.

1.3 Gravação de campo em antropologia

“Até que o gravador de som seja apresentado e ensinado como uma tecnologia de mediação criativa e analítica, que requer habilidade, edição e articulação como a escrita, pouco acontecerá de interessante na antropologia do som. Nós levamos a escrita tão profundamente a sério - o antropólogo como um escritor (Geertz, 1988) (...) Eu acredito que ainda levará um tempo considerável antes que um uso sofisticado das tecnologias do som seja praticado na etnografia. Até lá a antropologia do som continuará sendo sobretudo sobre palavras”.

(FELD, 2004, p. 471, tradução nossa)

Se modificarmos essa citação do antropólogo Steven Feld trocando as palavras “antropologia do som” por “som de cinema”, ela continuaria fazendo sentido? Algumas articulações envolvendo gravação de campo na obra de Feld parecem funcionar como um convite para que a prática fonográfica em cinema possa ser mais contaminada pelos próprios espaços que ela ocorre, abrindo os ouvidos para outras configurações de escuta. Se por um lado existe uma diferença evidente entre o trabalho antropológico e cinematográfico (muito embora alguns episódios da história evidenciam que as duas áreas partilharam de afinidades, vide trabalhos de Jean Rouch, Edgar Morin e Vídeo nas Aldeias) a própria ideia de trabalho de campo em antropologia tem o potencial de guardar muitas similaridades, no campo sonoro, com o momento da captação de som direto em *set* de filmagem, por exemplo. Começemos com tal provocação.

O recorte proposto para refletir sobre a prática da gravação de campo em antropologia se pretende preciso e objetivo. É a partir da produção de Steven Feld que a estrutura deste subcapítulo será construída.

A vontade de pesquisar a obra de Feld se deve ao fato de que este antropólogo foi inovador (o que não significa que pioneiro) com o uso da gravação de campo aplicado à sua área de trabalho. Sua metodologia etnográfica foi um passo significativo em relação ao uso que a etnomusicologia vinha fazendo do registro sonoro em campo.

Assim como Bernie Krause, que teve atuação no cinema e na música antes de se enveredar pelo campo da ecologia acústica, Feld também teve seu interesse em gravações de campo despertado pelo cinema (FELD, 2013).

Como abordado no subcapítulo sobre arte sonora, a música concreta proposta Pierre Schaeffer influenciou também as práticas do antropólogo aqui estudado. Foi a partir dessa

abordagem interdisciplinar que Feld vislumbrou a possibilidade de combinar gravação de campo, antropologia e composição sonora.

Porém, muito antes de Feld utilizar o registro sonoro como prática antropológica, torna-se importante destacar o trabalho realizado na interface entre linguística e antropologia com a gravação de línguas nativas. Em especial as gravações do linguista Wilhelm Doegen no início do século XX. Atualmente pertencente ao acervo sonoro da Humboldt Universitat em Berlim⁴⁰, Doegen registrou, com um gramofone à época (1915), línguas nativas de prisioneiros alemães da primeira guerra mundial quando da fundação, em 1915 do "*Royal Prussian Phonographic Commission*" em uma aliança interdisciplinar entre exército e cientistas europeus. Mesmo que, dada a dificuldade envolvendo a dimensão dos aparatos de registro sonoro, no âmbito das prisões e institutos de pesquisa, o que não caracterizaria uma ideia de campo remoto como no caso de Feld, gravações de som como ferramenta de trabalho antropológica já haviam sido tentadas.

Uma das elipses históricas que nos interessa é a virada para a segunda metade do século XX quando os equipamentos de registro sonoro se modernizaram e diminuíram significativamente de tamanho: na época de Ludwig Koch o equipamento utilizado era do tamanho de um caminhão. Foi então a partir do início dos anos 1960, com o surgimento de equipamentos portáteis de gravação de som⁴¹ que o registro sonoro intensificou um processo de ligação com a área da antropologia. A possibilidade de gravação de som em áreas remotas do planeta abriu novos horizontes para a prática etnográfica.

No contexto da segunda metade do século XX, a incorporação da gravação de campo como forma de estudo do som na antropologia encontrou certa resistência, como nos conta Feld acerca de seu orientador de pós-graduação:

“Aprendi muito sobre a história do envolvimento da antropologia com a música com Merriam (Alan Merriam, seu orientador), mas basicamente ele pensava que uma “antropologia do som” era mais uma distração juvenil do que uma fronteira intelectual.”

(FELD, 2013, p. 204, tradução nossa)

⁴⁰ A esse respeito indico a visita ao *site* <https://www.lautarchiv.hu-berlin.de/en/introduction/history-and-perspective/> onde o trabalho de Wilhelm Doegen está mais desdobrado.

⁴¹ Assim como o surgimento do gravador de som portátil *Nagra* foi determinante para a consolidação dos cinemas modernos mundo afora, ele o foi também para a antropologia. Em entrevista, Feld conta que em 1973 ele importou um dos primeiros *Nagra* estéreo nos EUA (FELD, 2013, p. 205, tradução nossa).

Neste contexto, a etnomusicologia estava bem consolidada como prática científica que se utilizava do registro sonoro como ferramenta de pesquisa. Mas não era exatamente da forma como Feld estava interessado, o antropólogo se perguntava se ele poderia estudar, ao invés de uma antropologia da música⁴², uma “antropologia do som em que etnografias seriam gravações de som em fita magnética” (FELD, 2013, p. 203, tradução nossa). O que inicialmente era um método de pesquisa auxiliar à produção etnográfica escrita (como era o padrão àquela época) se transformou ele mesmo na pesquisa:

“Essa confluência foi o que me fez começar a fazer registros de campo a sério em 1975, quando fui pela primeira vez a Papua Nova Guiné para meu trabalho de campo inicial na floresta tropical de Bosavi. Uma das primeiras gravações que fiz depois de chegar a Bosavi foi de um grupo de rapazes que estava derrubando uma floresta para um novo jardim. Simultaneamente ouvia pássaros, ouvia cantos (canto), ouvia assobios, ouvia conversas, ouvia gritos e ouvia facões e machados e árvores caindo por toda parte; Eu ouvia a terra se mover e riachos, riachos e insetos. Isso me fascinou e me fez perceber que se eu quisesse desvendar essa experiência, teria que fazê-lo através da gravação de som tanto quanto de qualquer outro equipamento analítico.”

(FELD, 2013, p.203, tradução nossa)

Dentro do recorte da antropologia, a prática etnográfica é algo tradicionalmente associada à pesquisa em campo, momento que o(a) antropólogo(a) vai conviver com seu objeto de estudo para retornar ao gabinete e escrever sobre determinado povo estudado em campo.

A prática etnográfica tradicional sempre foi objeto de crítica dentro da antropologia como fica evidente no trabalho de antropólogos seminais como Clifford Geertz e principalmente James Clifford. Em "A Experiência Etnográfica" Clifford cita os diversos tipos de autoridades em jogo na ação etnográfica, citando, entre uma delas, a narração etnográfica dialógica para se referir a uma outra possibilidade de trabalho etnográfico em campo:

“Toma-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e

⁴² Título de livro de Alan Merriam publicado em 1964.

politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia” .

(CLIFFORD, 2002, p. 47)

Tim Ingold também realiza algumas críticas a forma etnográfica tradicional quando este afirma que ela pode levar a uma objetificação, propondo, em contrapartida, uma observação participante, em que o antropólogo realiza seu trabalho “*com*” e não “*a partir de*”:

“A própria ideia de “trabalho de campo etnográfico” perpetua o entendimento de que aquilo que você está fazendo em campo é coletar material sobre as pessoas e sobre as suas vidas – ou, para promover as suas credenciais científicas sociais, você pode chamar de “dados qualitativos” – que você analisará e sobre eles escreverá. É por isso que a observação participante é tão recorrentemente descrita nos livros-texto como um método de coleta de dados. É por isso que tanta tinta foi derramada nos dilemas éticos relativos à combinação entre participação e observação, como se elas apontassem para direções diferentes.”

(INGOLD, 2017, p. 225)

Nosso objetivo é argumentar que o trabalho com gravação de campo que Steven Feld desenvolveu *com* o povo Kaluli na Papua Nova Guiné está em consonância com essa crítica de Ingold e Clifford. Através da realização do método da edição dialógica, das cartografias poéticas e a criação do conceito de acustemologia, a prática com gravação de campo que Feld desenvolveu está ligado à produção de uma epistemologia menos cartesiana e moderna. Tal forma epistemológica a qual o antropólogo parece se distanciar, tende a afastar a ontologia do som da experiência da escuta: cria-se um distanciamento artificial, dualista e uma concepção objetivista do som.

Se ancorando em ideias da fenomenologia, Oliveira (2019) faz alguns comentários que nos são especialmente pertinentes sobre o que o autor defende como “ontologia do som enquanto ontologia da escuta” (OLIVEIRA. A, L, G, 2019, p.1). Ao refletir sobre uma tensão envolvendo a própria forma de se analisar o som dentro do guarda chuva da musicologia, Oliveira comenta como o próprio fenômeno sonoro, a partir de sua ontologia, está centrado tanto na sua manifestação mecânica, física, propriamente dita, mas também, e tão importante quanto, nas possibilidades e potências da escuta. Oliveira diz que “essa espécie de reificação do evento sonoro enquanto representação da escuta é característica própria do dualismo sob o

paradigma da modernidade e interfere diretamente nas possibilidades de experiência auditiva, especialmente nas experiências estéticas " (Ibid, 2019, p.1).

Ao propor uma outra epistemologia, o trabalho de Steven Feld vai encarar a gravação de campo enquanto forma de estar presente no mundo, através de uma amplificação da experiência. Ao estudar o povo Kaluli, Feld logo se deu conta que a própria vivência daquele povo era totalmente ancorada na experiência aural. O meio acústico não é um espaço em que os Kaluli estão apenas inseridos, mas a própria sonoridade os constitui enquanto sujeitos no mundo.

“A gravação de campo tornou-se a pedra angular de uma metodologia para pensar o som como um arquivo eco-estético de relações múltiplas, relações ambiental-animal-humano-cosmológicas; e pensar sobre a produção sonora e produção da escuta como práticas de arquivo no campo de trabalho da memória, no trabalho da história, o trabalho criativo das pessoas naquela comunidade em que eu estava vivendo.”

(FELD, 2013, p. 207, tradução nossa)

Durante mais de 30 anos Steven Feld dedicou sua vida à pesquisa do povo Kaluli na floresta tropical Bosavi na Papua Nova Guiné, um arquipélago de ilhas localizado no sudeste asiático, logo acima da Austrália. Mais precisamente entre 1976 e 2000, Feld se utilizou das gravações de campo como principal método de trabalho, pesquisando o sistema cultural Kaluli e sua relação com o entorno acústico.

O antropólogo lança em 1982 a primeira edição do livro “*Sound and Sentiment - Birds, Weeping, Poetics and Songs in Kaluli Expression*” e em 1991 o álbum “*Voices of The Rainforest*”, obras que vão condensar sua pesquisa no arquipélago. Feld acompanhou uma série de eventos que marcaram a região como o inicial isolamento até a chegada das primeiras missões evangélicas na década de 1950, a construção de pistas de pouso, aeroportos, escolas, a independência do território das forças coloniais em 1975 até atuais impasses envolvendo a exploração de petróleo, gás e a construção de estradas de acesso à área. Todas essas transformações modificaram por completo a forma de vida Kaluli e suas práticas culturais.

No meio desse processo Feld se aproximou da região. Anterior a ele, o antropólogo Edward L. Schieffelin havia feito uma série de gravações de som da expressão musical Kaluli e a comparado ao entorno acústico da floresta tropical - era exatamente essa relação que Feld se interessou a estudar. Se em suas primeiras incursões pelo território, a ideia de paisagem

sonora proposta por Murray Schafer alguns anos antes, parecia sedutora por inclusive aproximar a manifestação acústica de produções musicais e da linguagem, o conceito pareceu não fazer tanto sentido anos depois⁴³.

Por criar uma nítida separação artificial entre os sons dos espaços e a ubiquidade da presença humana, a ideia proveniente da ecologia acústica foi revista a partir do momento em que Feld compreendeu o som enquanto um sistema cultural, em direção aquilo que ele chamou de acustemologia: “Com o uso do termo acustemologia, quero sugerir uma união da acústica com a epistemologia, bem como pesquisar a primazia do som enquanto modalidade de conhecimento e de existência no mundo” (FELD, 2018, p.235). Muito influenciada pela abordagem em “Fenomenologia da Percepção” de Maurice Merleau Ponty (1962) que por sua vez ecoa na obra de Don Ihde “*Listening and Voice: a phenomenology of sound*” (1976), a proposta de acustemologia de Feld busca explorar as relações reflexivas e históricas entre ouvir e falar, entre escutar e produzir sons. Pesquisar a primazia do som enquanto modalidade de conhecimento e de existência no mundo.

Uma das hipóteses iniciais de Feld, e que veio a se confirmar anos mais tarde, era de que o canto e a musicalidade da expressão Kaluli estava diretamente relacionada com seu entorno aural, com o som da floresta tropical, o canto dos pássaros, os sons dos rios entre outras manifestações acústicas.

No processo de estudo do universo sônico Kaluli, Feld encontra nos *dulugu ganalan* ‘som de levantar-fora’ um exemplo claro de como, a partir do prisma fenomenológico, existe uma relação de reciprocidade entre os atos de escuta da floresta tropical e os atos de fala incorporados da expressão musical daquele povo. A percepção do som se dá numa reflexividade entre o falar e o escutar, entre ação e reação. O ‘som de levantar-fora’ faz parte do que Feld denominou de cartografia poética na prática musical e vocal em momentos comemorativos e performáticos dos Kaluli. *Dulugu ganalan* trata-se de uma “metáfora sinestésica usada por eles para relacionar a localização dentro da floresta com sua evocação estética” (FELD, 2018, p.236). A característica difusa de propagação sonora dentro do contexto da floresta tropical faz com que exista uma ambiguidade entre a localização espacial dos sons. A vocalização de animais da mesma espécie na copa das árvores se confunde com uma oriunda próxima ao chão. ‘Som de levantar-fora’ define precisamente essa ambígua sensação de quando o movimento para cima entende-se como um movimento para baixo, a

⁴³ Como veremos adiante na realização do álbum “*Voices in the Rainforest*”, Feld vai voltar a ser influenciado por algumas ideias de Schafer. Nesse sentido a influência do canadense deve ser entendida como não linear e definitiva e sim como uma contaminação mais fluida em que conceitos e ideias podem ser requisitados e criticados fora de uma ordem causal.

localização do som é uma sonorização do espaço. Tal ambiguidade é refletida na produção das canções Kaluli “em que as vozes se sobrepõem e ressoam com os sons circundantes da floresta, com instrumentos ou com outras vozes, para criar um modo de expressão denso, multifacetado, alternado e interligado” (FELD, 2018, p. 237).

Muito complementar e de certa forma decisiva para a proposição do conceito de acustemologia e cartografias poéticas, que estão esmiuçadas no artigo “*A Rainforest Acoustemology*”⁴⁴ publicado originalmente por Feld em 2003, é a prática do que o antropólogo cunhou como edição dialógica (*dialogic editing* do original em língua inglesa). A edição dialógica, que poderia ser caracterizada como um método de pesquisa, é em realidade uma combinação de diversas abordagens à pesquisa antropológica que Feld foi desenvolvendo ao longo de vários anos e várias visitas ao território Kaluli.

Foi justamente o convívio com os Kaluli que fez com que os métodos de pesquisa se enveredassem em direção à uma contaminação com o sistema cultural estudado em relação à forma como tal sistema seria investigado. Nesse sentido existe uma diferença clara de metodologia entre a publicação do livro “*Sound and Sentiment - Birds, Weeping, Poetics and Songs in Kaluli Expression*” na década de 1980 para publicação do álbum “musical” “*Voices of The Rainforest*” na década de 1990.

Nas primeiras viagens de campo à terra Kaluli, de 1976 a 1982, a prática de pesquisa e o método etnográfico ainda estava alinhado à influência que obteve da etnomusicologia e de antropólogos que lá estavam antes de sua chegada. Nesse âmbito os pesquisadores que estavam se utilizando da gravação de campo seguiam certas convenções realistas do som como um modo de representação etnográfico. As gravações de campo eram descritivas e literais, esperava-se que fossem porções não-violadas e não manipuladas do real, o som seria um índice verdadeiro da passagem de tempo contidas nas gravações. Em outras palavras, a não-edição era o que conferia autenticidade a tal método antropológico.

No artigo “*Dialogic Editing: Interpreting How Kaluli Read Sound and Sentiment*” (FELD, 1987) Feld diz que assim que conseguiu algumas cópias do seu primeiro livro publicado sobre os Kaluli, ele o traduziu para *tik pisin* (um dos idiomas Bosavi) e levou a Papua Nova Guiné para entender qual seria a reação dos nativos. A resposta foi bastante reveladora. *Ayasilo*:, *Ho:nowo*: e *Gigio* foram alguns Kaluli (que falam e compreendem tanto o *tik pisin* quanto o inglês) que leram o livro e questionaram o antropólogo do porque ele

⁴⁴ O texto original foi publicado em 2003 como o décimo segundo capítulo do livro “*The Auditory Culture Reader*” organizado por Michael Bull e Les Back. A versão a que tivemos acesso foi traduzida para o português por Vítor Vieira Machado, revisada por María Eugenia Domínguez e publicada na revista Ilha (UFSC) v. 20, n.1, em junho de 2018.

passava tanto tempo analisando uma única canção, um único episódio de choro (*weeping* do original do inglês - trata-se de uma vocalização típica dos Kaluli) ou um único som de pássaro em detrimento aos sons mais mundanos e cotidianos da comunidade.

A partir desse momento Feld muda a sua metodologia quanto a gravação de campo e passa a incorporar o universo acústico Kaluli de forma mais abrangente e complexa, não criando tantas hierarquias entre os diversos sons dos espaços. O cotidiano sonoro Kaluli passa a interessá-lo. Foi nessa direção que “*Voices of the Rainforest*” publicado somente em 1991 começou a tomar forma, trabalho esse que como Feld mesmo afirma, deixou um pouco de lado a influência da etnomusicologia e passou a incorporar influências da música concreta e à ideia de Murray Schafer de propor a paisagem sonora como uma composição musical.

“*Voices of the Rainforest*”⁴⁵ é um álbum musical realizado a partir da edição das mais de 60 horas de gravações de campo feitas entre 1976-77 e 1982 com os Kaluli. A seleção dos materiais usados eram organizados através de alguns gráficos feitos em campo com comentários dos próprios Kaluli a respeito da interação humana com os ciclos sonoros naturais e os nomes das fontes sonoras.

O álbum representa o típico ciclo de sons durante o período de 24 horas feitos a partir de um viés humano: “em outras palavras, a progressão de sons segue a progressão das atividades rotineiras Kaluli na comunidade e nas florestas ao redor. A gravação então tenta apresentar uma perspectiva da orelha espacial-temporal participante” (FELD, 1987, p.206 , tradução nossa).

Em muitas ocasiões Feld fazia longas sessões em que ele reproduzia os sons brutos que havia gravado em seu gravador de fita para toda comunidade ouvir. Essa prática de fazer com que os próprios integrantes da comunidade pudessem escutar as gravações de seu entorno vivenciado cotidianamente, foi uma das formas que fizeram com que o antropólogo pudesse compreender melhor o significado do som para aquele povo. Esse processo que Feld denominou de edição dialógica:

“A principal coisa que aprendi com a experiência de gravação de sons, de discutir com eles (Kaluli) em campo e editar “*Voices in the (Rain)Forest*” é que para os Kaluli, a natureza dos sons é muito mais fundamentada na natureza do que eu tinha

⁴⁵ O álbum foi realizado em parceria com Mickey Hart, musicologista e ex-baterista da banda norte-americana *Grateful Dead*. Para o 25º aniversário de lançamento do álbum em 2016, os sons originalmente gravados em fita magnética foram digitalizados e foi lançado um filme de 70 minutos mixado em 7.1, 5.1, stereo 2.0 em parceria com editor de som Dennis Leonardo no estúdio Skywalker Sound. Neste link é possível assistir a um trailer: <https://store.der.org/voices-of-the-rainforest-p1025.aspx>

imaginado antes. Em outras palavras, a cultura Kaluli racionaliza a natureza do som como som, então “levantar fora” para projetar em uma forma do que é “natural” e que é “natureza humana”. Este é o elo entre a percepção de um mundo sensível, vivido, e a invenção de uma sensibilidade expressiva.”

(FELD, 1987, p. 207, tradução nossa)

Figura 7 - *Frames* do filme *Voices in the Rainforest* (2019) dirigido por Steven Feld and Jeremiah Ra Richards.



Fonte: *frames* do filme *Voices in the Rainforest* (2019) dirigido por Steven Feld and Jeremiah Ra Richards.

O recorte que Steven Feld faz da gravação de campo na produção epistemológica é encarada nessa dissertação como complementar ao encampado na ecologia acústica e arte sonora.

Esse breve primeiro capítulo interdisciplinar buscou elencar distintas formas de abordagem da gravação de campo em que assuntos como a própria ontologia do som, a partir de uma abordagem fenomenológica, é convocada. O amplo leque dos estudos de som nos evidenciam, como é possível verificar em publicações como *“The Sound Studies Reader”* (2012) de Jonathan Sterne, que a interdisciplinaridade é marca fundadora dessa área de estudo. Pesquisas oriundas da musicologia, sonologia, história, antropologia, cinema, sociologia, ornitologia, ecologia acústica vão construir de modo difuso diversas propostas de investigação. Se na produção de trabalhos de Paulo Dantas, certas questões da ecologia acústica parecem ter sido amplamente confrontadas e problematizadas, em trabalhos de Hildegard Westerkamp, princípios de Murray Schafer ainda parecem ecoar. Talvez Bernie Krause e Steven Feld tenham mais coisas em comum do que algo que os separa e os coloca em pólos opostos.

II

GRAVAÇÃO DE CAMPO NO CINEMA: SOM E ESPAÇO

Difícil definir o quanto a gravação de campo é um objeto ou um método de pesquisa. Para essa dissertação a gravação de campo é apenas um objeto de estudo. Porém para a bibliografia convocada, artistas, músicos, antropólogos e cineastas, essa afirmação deixa de fazer sentido.

No âmbito do processo de construção dessa dissertação, por exemplo, o autor do texto não foi a campo realizar sessões de gravação como forma de estudo e produção acadêmica. Tal gesto pode ser válido para uma futura pesquisa, porém não foi o método adotado aqui. O método implicado nesse trabalho foi o da leitura bibliográfica e de visionamento e análise de obras audiovisuais e peças sonoras. No entanto, não é excluída a experiência que o autor deste texto, por também ser profissional de captação e pós-produção de som para audiovisual, viveu ao longo dos últimos dois anos e meio, concomitantemente com o processo de escrita. Tais experiências se configuram como forças mobilizadoras, em característica difusa, de inspiração para a escrita.

Ao longo do primeiro capítulo verificou-se que a gravação de campo pode ser tanto um método quanto um objeto, simultaneamente. No trabalho de Bernie Krause e Gordon Hempton, utiliza-se o método da gravação de campo para estudar os ecossistemas ao redor do mundo. Na produção bibliográfica de Krause e Hempton não há menções sobre o quão implicada são suas próprias presenças nas gravações em si. Parece existir uma suposta camada de neutralidade dando a entender que suas gravações são apenas documentos, ainda que sonoros. No trabalho de Steven Feld o método de pesquisa é a gravação de campo através

do qual se chega ao seu objeto de estudo, o povo Bosavi. O que, aparentemente, não apresenta mudança substancial em relação à ecologia acústica. Porém com o passar das décadas, Feld passou a pesquisar, o que fica evidente na prática da edição dialógica, que a prática da gravação de campo era uma porta de entrada para uma epistemologia outra, se configurando assim como um objeto de estudo antropológico. A gravação de campo em Feld passa a significar uma ruptura epistemológica através da escuta. Algo que, por exemplo, não há na ecologia acústica. No trabalho de Paulo Dantas e Toshiya Tsunoda tal fronteira entre método e objeto parece ser ainda mais ambígua. Nesta dissertação, a gravação de campo é compreendida através de tal ambiguidade, na medida em que as interlocuções a incorporam ora como método ora como objeto.

*

A gravação de campo no âmbito do cinema, área em que seu uso será desdobrado neste capítulo que se inicia, tem características específicas quando comparadas às três disciplinas estudadas no capítulo anterior. A eleição de antropologia, arte sonora e ecologia acústica para formar o estudo aqui proposto, se deve muito ao que tais áreas têm em comum com o campo do cinema, tendo a gravação de campo enquanto elo de conexão. Foi a partir da relação com filmes que o interesse inicial em expandir a pesquisa em som para outras disciplinas se configurou.

O primeiro visionamento de *Luz nos Trópicos*⁴⁶ (que será analisado no terceiro e último capítulo) foi acompanhado de uma força latente que solicitava uma abordagem que levaria em conta outras reflexões que não somente cinematográficas. O primeiro capítulo apresenta proximidades e distanciamentos entre as áreas deixando como uma mobilização norteadora, porém implícita, a relação que têm com a criação de sonoridades no cinema.

No entanto, um gesto importante é o de definir também em que a gravação de campo em cinema difere das três áreas estudadas anteriormente. No primeiro capítulo verificou-se que o registro e a reprodução do som são os principais objetos de apreciação final ao ouvinte, ao espectador. Existindo uma espécie de autonomia do som. Nas etnografias de Steven Feld, o estudo antropológico é realizado com a audição dos sons gravados em terra Bosavi. As gravações de campo de Paulo Dantas são editadas e lançadas como um álbum, como som.

⁴⁶ O autor deste texto pode assistir ao filme em sala de cinema, com excelentes condições técnicas de projeção de som e imagem, em fevereiro de 2020, poucos dias antes da eclosão da pandemia de Covid-19 e o ingresso do mesmo neste programa de pós-graduação. Tal informação será desdobrada no terceiro capítulo.

Quando Bernie Krause realiza as gravações de campo em Lincoln Meadow para avaliar a saúde da floresta de sequoias, o estudo é embasado na escuta do registro sonoro. Ou seja, nessas áreas, claro que existem exceções, é a partir do registro e da reprodução do som que se produzirá o conhecimento.

Em um filme, o som é sempre acompanhado de uma imagem. Existe sempre uma simultaneidade som-imagem. Trata-se de uma diferença formal bastante objetiva.⁴⁷ Por mais que essa imagem seja uma tela azul como em *Blue* (1993) de Derek Jarman ou negra em *Branca de Neve* (2000) de João César Monteiro. Por tal especificidade formal, torna-se importante destacar essa diferença. No cinema, o som está sempre em relação a uma imagem (em maior ou menor grau⁴⁸), seja em etapa de registro, de manipulação ou de projeção. E essa especificidade som-imagem fez com que se desenvolvesse um filão específico da gravação de campo aplicada à produtos audiovisuais.

Algumas práticas de gravação de campo em audiovisual, em específico cinema, parecem unir características oriundas das três áreas estudadas no primeiro capítulo. Aliam o conhecimento específico dos habitats naturais da ecologia acústica, a atenção epistemológica com o som da antropologia e até a mesmo a ideia da mediação presentes em alguns trabalhos de arte sonora.

Indo mais adiante, essa especificidade fez com que se desenvolvesse um entendimento próprio da relação que o som teria com a imagem. No recorte que interessa a este texto: a relação que o som tem com a criação de espaços, dos ambientes e das localidades do filme. Podendo esses sons estarem ligados à questões que, como vamos propor no terceiro capítulo, tornam um pouco mais cinzenta a função exclusivamente representacional de um som. Em *Luz nos Trópicos* o som ambiente do Xingu e do Pantanal tem função sensorial destacada, na medida em que os sons não são apenas representações dos espaços apresentados na imagem, mas produzem, como se tentará argumentar, um efeito estético próprio. Efeito esse em que dos sons ambientes é criada uma expressividade formal por vezes

⁴⁷ É evidente que é possível analisar somente o som de um filme desconsiderando a produção das imagens associadas a ele. Porém não será esse o caminho encampado nessa dissertação. O método de estudo do som será o da análise fílmica, a ocorrer no terceiro capítulo.

⁴⁸ Em maior ou menor grau, pois, em captação de som direto existe uma relação explícita de sincronia no registro da imagem e do som. Em pós-produção, em etapa de edição de diálogos, por exemplo, existe também uma relação de sincronia, não mais uma sincronia ao vivo, na performance do elenco, objetos ou paisagens, mas uma sincronia mediada por telas e alto falantes. Numa sessão de gravação de campo, em etapa de pós-produção, o registro sonoro é realizado sem o acompanhamento do registro da imagem. No entanto, essa gravação de campo é realizada tendo como destino final a incorporação em um produto audiovisual. Sendo a gravação realizada a pedido exclusivo de um filme, por exemplo, ou sendo ela para integrar uma biblioteca sonora a ser vendida ou integrada à coleção própria da pessoa que está gravando. Ou seja, em menor ou maior grau, o som em cinema sempre está em relação à imagem.

dissociada de um regime de representação, operando no que Jacques Rancière vai chamar de "regime estético das artes":

"O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas como as formas pelas quais a vida se forma a si mesma."

(RANCIÈRE, 2009, p.33-34)

Para realizar o estudo em torno da gravação de campo no cinema e assim caminhar em direção ao som ambiente nos filmes, torna-se necessário compreender de que forma o conceito de espaço tem sido reivindicado. A estruturação de uma escuta audiovisual é o resultado da sedimentação de uma prática do sonoro que foi literalmente criada num momento bastante conhecido da história do cinema: a "dita" passagem para o sonoro. É em direção a esse contexto histórico em recorte temático específico, e a compreensão que sua convocação está ligada a uma espécie de provocação metodológica, que o início desse capítulo se orienta.

2.1 A gestação de uma escuta

"O cinema *hollywoodiano* estabeleceu, assim, ao longo dos anos 1930, um cuidadoso equilíbrio entre uma imagem "proibida", a que assistimos como *voyeurs*, e um diálogo "sancionado", que parece ser dirigido diretamente ao público. Em termos de mobilidade, um complemento similar é alcançado. A imagem nos desloca constantemente, nos oferecendo diversos ângulos sob objetos localizados em distâncias radicalmente distintas. Nosso *voyeurismo* consiste precisamente nessa mobilidade. No entanto, andamos suavemente sob nosso próprio risco, constantemente arriscando a tontura. No momento em que estamos prestes a perder o equilíbrio, o som nos oferece suas mãos, oferecendo continuidade de escala como um estabilizador eficaz"

(ALTMAN, 1992, p. 62, tradução nossa)

Com o objetivo de refletir sobre a gravação de campo e som ambiente no cinema, um recuo histórico se coloca como ação metodológica. O interesse pelo momento da passagem para a terceira década do século XX se dá na medida em que este período foi determinante na formação de uma gramática audiovisual hegemônica e desse modo de uma escuta também audiovisual hegemônica. Tal período é a década de 1930 no seio de grandes estúdios norte-americanos de Hollywood e é marcado pelo momento em que o cinema passou a reproduzir, de forma padronizada, som e imagem em sincronia.

Se hoje o cinema contemporâneo pode oferecer diferentes modalidades de escuta aos espectadores, tal escuta foi, em algum momento da história, forjada. De todo modo, cabe de antemão afirmar que a escuta cinematográfica se manifesta das mais diferentes formas e as propostas de escutas são tão díspares como os próprios filmes. O recorte proposto neste subcapítulo é bastante objetivo e trata-se de um contexto histórico específico, de uma cinematografia específica que não pretende dar conta de outras experiências ou reivindicar uma única escuta cinematográfica. A justificativa em torno da eleição de tal contexto se dá pelo acúmulo de produção bibliográfica a respeito do tema e o reconhecimento de que tal cinematografia realizou enorme influência política e social sobre o mundo e sobre outras produções de cinema. O debate envolvendo outras cinematografias e práticas de escuta será retomado no terceiro subcapítulo deste capítulo.

Antes de iniciar tal recuo histórico cabe fazer mais uma observação. Essa dissertação se coloca como contrária à ideia de que tal momento histórico (passagem para os anos 1930) representou a mudança do cinema silencioso para o cinema sonoro. O argumento, mais frontalmente desenvolvido por Michel Chion, de que o cinema nunca foi mudo, os espectadores é que eram surdos para escutá-los antes da "dita" passagem para o sonoro (CHION, 1999), é fundamental para o debate que valoriza o som como elemento expressivo para construção de significação em cinema.

Interessante notar também como Débora Opolski pontua, citando Donald Crafton (1999) que a cisão entre cinema sonoro e silencioso implica uma versão restrita da história, visto que, entre outros fatores, "a mídia tinha forte interesse em ressaltar o início do cinema sonoro como uma grande novidade e que esse fato ajudou a criar a divisão histórica e estética" (OPOLSKI, 2021, p. 65). O presente texto se alinha a tais argumentos e compreende que através dessa abordagem é afastada cada vez mais a hipótese de que o som não passaria de um acessório à imagem.

Não é necessária uma profunda pesquisa histórica para elencar filmes tais quais *O Cantor de Jazz* (1927) e *Don Juan* (1926) como marcos inaugurais da incorporação padronizada e sincrônica de som e imagem no cinema. A partir de tais obras o cinema acabaria privilegiando a voz como principal elemento sonoro sincrônico à projeção das imagens. Batizados pejorativamente como "*talkies*", esses filmes foram cruciais e influenciaram toda uma estética do sonoro cinematográfico que até hoje reverbera no contemporâneo. Deve-se destacar que a passagem para os anos 1930 representou uma mudança substancial no quesito econômico, encontrou-se uma forma padronizada e lucrativa de exibir filmes com som e imagem em sincronia.

Tal incorporação, porém, encontrou muita resistência mundo afora. Cabendo aqui destacar as atividades do *Chaplin-Club* e as produções do jornal *O Fan* desenvolvidas no Rio de Janeiro em 1928 que ocasionaram no que Fabrício Felice Alves dos Santos denominou como "*anti-talkismo*":

"Evitando qualquer concessão a todo tipo de sonoridade, (integrantes do *Chaplin-Club*) lançaram a munição de seus argumentos não apenas contra os diálogos sincronizados, mas contra qualquer tipo de som relacionado ao cinema, incluindo aí os ruídos, a sonorização do ambiente e o acompanhamento musical, tivesse sido ele composto especialmente para o filme ou não."

(FELICE, 2012, p. 147)

Cabe destacar, também, o antológico manifesto soviético "Declaração sobre o futuro do cinema sonoro" publicado em 1928 por S.M. Eisenstein, V. I. Pudovkin e G.V. Alexandrov. Neste contexto, a crítica reside não no uso do som em si, mas de seu uso em sincronia com a imagem e privilegiando os diálogos.

Existem diversas abordagens possíveis ao referido contexto histórico. Uma possível via de análise, por exemplo, é estudar quais foram as múltiplas formas de sonorização anteriores a fatídica data de 1927 ao redor do todo mundo. Trata-se de um debate profícuo porém não se pretende aqui desdobrar especificamente tais reflexões. Nesse sentido, muitos pesquisadores⁴⁹ têm contribuído com a complexificação, inclusive com foco para o Brasil, desse precioso momento histórico e indicamos tais leituras.

⁴⁹ Michel Chion, Larson Guerra e aqui no Brasil, Fernando Morais da Costa e Rafael de Luna Freire, entre outros. Em especial sobre as diferentes formas de sonorização, deixa-se indicado o livro "O som no cinema brasileiro" de Fernando Morais da Costa em específico no primeiro capítulo intitulado "Primeiras tentativas de sonorização". 7Letras. Rio de Janeiro, 2008.

Uma outra via de acesso a tal contexto (e a que vai ser utilizada nesse capítulo) é a de refletir sobre características mais atadas à ontologia da experiência da escuta proporcionada pelo cinema. Não nos interessa refletir especificamente sobre quais foram os tipos de microfones utilizados, os sistemas de sincronização, como os alto falantes eram dispostos dentro das salas de exibição. Nos interessa sim pesquisar qual era a modalidade de escuta criada, que relação ela tinha com a experiência cotidiana e como os sons eram organizados. Nesse sentido, o próprio entendimento do cinema enquanto uma prática fonográfica é algo que mobiliza esse capítulo e estreita sua ligação com as áreas abordadas no primeiro capítulo.

Refletir sobre características de produção de uma escuta faz a conexão do cinema com os debates trazidos no primeiro capítulo na medida em que o som é considerado através de sua interdisciplinaridade. Desnaturalizar a escuta em cinema, como sendo uma suposta criação automatizada na medida que estabelece (ou pode estabelecer) relação de sincronismo com a imagem, é algo que mobiliza o presente debate.

2.1.1 Espaço Sonoro

É inegável que a implementação de forma padronizada da reprodução sincrônica de som e imagem transformou radicalmente o cinema e a forma como os filmes foram feitos e estudados dali em diante. O recorte realizado a partir desse período, e o que nos motiva a se aproximar de tal contexto, é o debate que foi feito a respeito de que forma o som seria escutado pelos espectadores dessa emergente arte. Foi um momento histórico de experimentação com o objetivo de forjar uma nova escuta, uma escuta audiovisual. Mesmo que uma infinidade de estratégias de projetar som e imagens simultaneamente foram intentadas, a partir de 1930 tal ação se tornou um padrão da atividade. Tal inovação tecnológica fez surgir um desafio novo para aqueles que se dedicavam à realização de filmes.

A partir daí, pulularam em alguns grandes estúdios de Hollywood como a RKO e a RCA, calorosos debates envolvendo dúvidas a respeito de como a escuta perpetrada pela nova possibilidade tecnológica deveria ser orientada. Para além do debate a respeito da centralidade que a voz ocuparia nos filmes e a relação de sincronia que estabeleceria com a imagem, ocorreu durante esses primeiros anos, uma outra reflexão. Nesse sentido, dois pesquisadores que se debruçaram largamente sobre esse contexto, se configuram como agentes de interlocução. Concentrados no debate envolvendo tecnologia e estética, James Lastra e Rick Altman têm contribuições específicas no sentido de refletir sobre como os espectadores foram habituados a escutar os filmes a partir de um desejo ontológico que não

fora dado de antemão. Inicialmente produzindo uma escuta ligada à prática anteriores ao cinema, como o rádio, por exemplo, tal escuta se desenvolveu em direção à especificidade da prática cinematográfica. O uso sistematizado do som no cinema significou uma transformação interna dessa emergente arte, na qual a produção da escuta era parte integrante e fundamental.

Em seu célebre texto de 1992, "*Sound Space*", Rick Altman vai apresentar a hipótese de que a "realidade" que cada nova tecnologia vai representar é em larga medida definida por sistemas de representação pré-existentes. Assim como a fotografia iria herdar um sistema de representação não da realidade em si mas da versão visual do real imposta por um certo estilo da pintura e da gravura, o advento padronizado do som no cinema vai herdar formas de representação do som oriundas do rádio, teatro e da fonografia. Ainda segundo Altman, ocorreu na terceira década do século XX, em Hollywood, um debate bastante específico sobre como a introdução do som iria transformar radicalmente as normas representacionais, principalmente no que diz respeito ao espaço sonoro. Nesse sentido Altman faz algumas provocações interessantes:

"(...) A principal pergunta ocupando técnicos de som de Hollywood durante os últimos anos de 1920 e os primeiros de 1930 era a seguinte: qual a relação deve existir entre escala de imagem e escala de som? De forma bastante simples, esta questão, na verdade, implica uma série complexa de problemas relacionados. Que tipo de microfone deve ser usado? Onde deve ser colocado? Pode ser movido durante um *take*? É apropriado fazer múltiplas imagens e/ou *takes* de som simultaneamente? Que som deve ser emparelhado com que imagem? Qual nível de volume deve ser usado? É apropriado misturar vários *takes*? Em que circunstâncias a reverberação deve ser adicionada? E muitas outras. De fato, como o mais perspicaz dos técnicos de som reconheceu desde o início, a questão da escala sonora coloca em um plano inesperado problemas de identificação do público, de prazer do espectador e de posicionamento do sujeito. (...)"

(ALTMAN, 1992, p. 46, tradução nossa)

A possibilidade, a princípio singela, de colocar som e imagem em contato, se mostrou um grande problema formal. Dentro de um esquema de linha de montagem, na qual dos filmes se esperava (e ainda se espera) retorno comercial imediato, os estúdios de Hollywood tiveram que resolver algumas questões estruturantes como bem coloca Altman na citação acima. Tais questões podem ser desdobradas: qual relação deve existir entre som e imagem? Estaria essa relação mais conectada à fidelidade do espaço acústico real ou privilegiaria

algum elemento sonoro em detrimento de outro? Qual relação seria mais bem aceita pelos espectadores? Perguntas como essas, que surgiram sem resposta óbvia, mobilizaram técnicos de som que, muitos oriundos do rádio, acabavam por colocar em prática costumes trazidos de outras práticas fonográficas.

2.1.2 Escuta fonográfica

A respeito deste momento inicial de adaptação ao som, James Lastra (2012) despendeu bastante atenção e propôs debates que interessam ao presente texto. Segundo o pesquisador, existiam dois modelos de registro de som que influenciaram muito os técnicos de som de Hollywood a partir de 1930 no que diz respeito a representação sonora: modelo "fonográfico" (ou de "fidelidade percebida") e modelo "telefônico" (ou de "inteligibilidade"). A existência de uma certa tensão entre tais modelos está relacionada à questões que são caras a essa dissertação como gravação de som, fidelidade, representação, neutralidade, mediação e presença. Sobre os modelos de registro de som, como coloca Lastra, será argumentado aqui que correspondem também a modelos de escuta: escuta telefônica e escuta fonográfica.

É então a partir dos questionamentos iniciais de Altman que engenheiros de som vão apostar no modelo fonográfico como o mais adequado na realização de filmes. Nesse sentido, dois engenheiros de som se destacaram por publicarem textos frequentes sobre o tema. Carl Dreher e Joseph Maxfield foram defensores do modelo fonográfico. A tarefa mais importante nessa modalidade de escuta é a de igualar a escala da imagem à escala do som. Segundo Maxfield, o modelo fonográfico é realizado através de "uma gravação de som correlata com a imagem, de tal maneira que um integrante da audiência tivesse a sensação de ser um espectador real da cena" (MAXFIELD apud OPOLSKI, 2021, p. 165). Levando em consideração o que Altman pontua sobre experiência de espectadores e posicionamento do sujeito, acreditava-se que a experiência da escuta deveria ter um índice na própria experiência do que estava se desenrolando na cena, como se os espectadores escutassem aquela cena se desenvolvendo na sua frente, sem a mediação de uma câmera e um microfone.

Interessante pontuar que no modelo fonográfico uma das questões mais importantes é a manutenção de um registro o mais fidedigno possível das características acústicas dos espaços. De modo muito grosseiro, se uma personagem falava próxima à câmera, a escuta oferecida aos espectadores seria de um som escutado próximo à fonte que o emite. À medida que tal personagem se distancia da câmera, o oposto deveria ocorrer: escutaria-se o som se distanciando e sendo mais contaminado pelas características do espaço. A perspectiva era o

que interessava. Este modelo assume que todos os aspectos do som são inerentemente significativos, incluindo longos ou curtos tempos de reverberação, proporção de som direto⁵⁰ e som refletido ou até mesmo algumas peculiaridades de performance ou espaço. Relação essa que deveria ser mantida também com o processo de montagem, cada plano que contivesse mudança de proporção em escala, deveria ser acompanhado por uma mudança na escola sonora também. O modelo fonográfico implica em uma tentativa de reproduzir uma escuta "real" percebida por uma pessoa inserida em um espaço real. James Lastra chega a fazer uma comparação do plano-ponto-de-vista com o ponto de escuta:

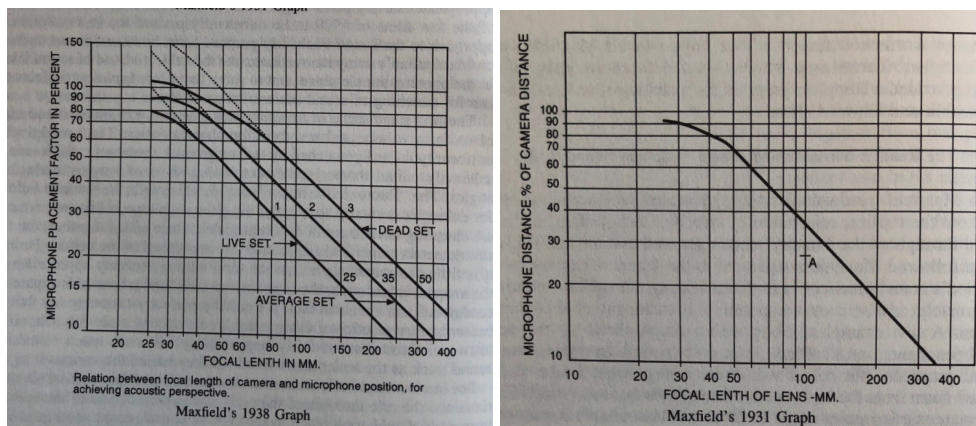
"Tanto o plano-ponto-de-vista quanto o ponto de escuta representam espaços que devem ser tomados como diegeticamente "reais", e como ouvidos por um observador corporificado dentro desse espaço. Portanto, confirma implicitamente a ênfase do cinema clássico no caráter humano, ao mesmo tempo em que torna suas outras normas históricas mais aparentemente "humanas". De uma forma bastante direta, incorpora simultaneamente a ideia de representação como simulação perceptiva."

(LASTRA, 2012, p. 250, tradução nossa)

Muito empenhado na defesa do modelo fonográfico, Maxfield chega a realizar uma série de gráficos que iriam orientar o posicionamento ideal do microfone levando em consideração a escuta adequada para o espectador naquela cena em específico. Aliado ao sistema de registro de som, como mostram os gráficos de Maxfield, na reprodução sonora ocorria o mesmo. Através de sistemas minuciosos de caixas de som que se movimentavam atrás da tela para simular a posição dos objetos e conectá-los à seus respectivos sons, o objetivo maior era enfatizar as características espaciais do som.

⁵⁰ Por som direto aqui entende-se o som que sai direto do emissor para o microfone. E som refletido aquele som que, antes de chegar ao microfone incide em alguma outra superfície.

Figura 8 - gráficos de J. P. Maxfield a respeito do posicionamento do microfone para melhor sonoridade considerando as lentes utilizadas na câmera e o tratamento acústico no *set* de filmagem. Modelo fonográfico de registro sonoro.



Fonte: Altman, 1992.

2.1.3 Escuta telefônica

Retornando à Rick Altman, muito mais do que compreender do que forma o som dos diálogos deve ser tratado, interessa ao pesquisador norte americano o já citado debate envolvendo som e espaço. Dessa forma, Altman dirige parte de seus argumentos à relação que o cinema vai construir com a representação. Questionando uma possível neutralidade em relação ao real, Altman vai dizer que "o real nunca pode ser representado; a representação sozinha pode ser representada. Pois, para ser representado, o real deve ser conhecido, e o conhecimento já é sempre uma forma de representação." (ALTMAN, 1992. p. 46, tradução nossa).

A partir dessa abordagem, a reflexão em torno do espaço sonoro e da produção de um ponto de escuta "real" se complexifica. A demanda técnica pela representação direta do real passou a ser encarada como algo abstrato, inviável, influenciando escolhas e tendências de engenheiros de som que passariam a privilegiar, por exemplo, a inteligibilidade das vozes em detrimento de uma possível fidelidade ao espaço acústico real. Segundo Altman, inicialmente o desejo de igualar a escala sonora à escala da imagem (o que produziria o modelo fonográfico) foi lentamente se transformando ao longo da terceira década do século XX:

"Tendo internalizado um novo padrão, os técnicos não procuraram mais combinar escala de som com escala de imagem por meio do posicionamento "correto" do

microfone, mas procuraram produzir uma trilha sonora contínua de volume quase nivelado e características ininterruptas de *close-up*. Ao longo dos anos 30, foi pela clareza de suas trilhas sonoras que os técnicos de som foram elogiados e recompensados, e não pelo realismo espacial."

(ALTMAN, 1992. p 54, tradução nossa)

Tal afirmação de Altman é muito interessante pois representa uma espécie de mudança de abordagem em relação à produção da escuta. Lastra comenta sobre o que ele define enquanto "ênfase narrativa" (LASTRA, 2012, p. 250, tradução nossa) como característica de outro modelo de escuta, a escuta telefônica. Não pertencendo ao universo diegético como ponto de escuta, os sons escutados no modelo telefônico fazem parte da discursividade fílmica. Opolski (OPOLSKI, 2021) comenta que já no final da década de 1930 os mesmo engenheiros de som que foram defensores da perspectiva sonora "natural" perceberam que o importante era adequar a escuta à narratividade de cada cena. O que causou uma abordagem técnica completamente diferente:

"A diferença entre um espaço sonoro cujo objetivo principal é a inteligibilidade de alguns sons sobre outros (colocando em primeiro plano informações narrativamente importantes contra um fundo reduzido e genérico), e um espaço que é construído para representar um certo ato real de escuta, encarna a diferença básica entre modelos telefônicos e fonográficos."

(LASTRA, 2012, p. 250, tradução nossa)

No modelo telefônico, a organização espacial sonora não teria conexão direta e causal com a organização espacial imagética. Neste modelo não existiria uma relação de fidelidade com o espaço em que a ação se desenrolou, o som não seria uma representação daquele tempo naquele local. Ou melhor, alguns engenheiros de som perceberam que uma possível fidelidade percebida não dependia de uma rigorosa equivalência de textura sonora como alta incidência de som refletido em planos abertos. A simples manipulação de volume e sincronismo já eram suficientes para que a experiência da escuta fosse bem recebida pelos espectadores (LASTRA, 2000).

Enquanto que o modelo fonográfico prezaria pela representação das características acústicas espaciais, em recriar aquele espaço, respeitando as condições aurais presentes no momento que o registro sonoro foi realizado, o modelo telefônico iniciou um longo e duradouro processo de elevar à máxima categoria narrativa a inteligibilidade dos diálogos.

A partir do momento em que os filmes passam a incorporar a montagem de um único *take* de som com dois planos de imagem diferentes, o modelo telefônico se mostrou

realmente eficaz e longo.⁵¹ Acreditava-se que ao fazê-lo o cinema estaria violando uma espécie de princípio de naturalidade e provocaria uma reação de repulsa nas audiências. O resultado mostrou o oposto.

Ao invés de incorporar técnicas de produção de escutas oriundas de outras atividades fonográficas, como o rádio, os novos profissionais de som cinematográfico iniciaram a construção de uma fonografia própria do cinema. A textura da "microfonação próxima à boca" (ALTMAN, 1992) típica do modelo telefônico, ignorando variações de escala do enquadramento, deu seus primeiros passos no final dos anos 1930 permanecendo até os dias de hoje como estética hegemônica perpetrada por inúmeras mídias audiovisuais.

Com o estabelecimento do modelo telefônico e com o desenvolvimento do uso de múltiplos microfones no registro das vozes, Rick Altman tece um comentário interessante e que pode servir como elo de conexão para problematizar a escuta gestada aqui e a prática com gravação de campo. Levando em consideração a escuta perpetrada pelo modelo fonográfico, Altman vai elaborar a ideia de tal escuta seria a de um "espectador monstro dotado de cinco ou seis longas orelhas que não teria base na natureza nem seria digno de existência" (ALTMAN, 1992, p. 49, tradução nossa). Tal prática coloca em xeque a ideia de representação enquanto fidelidade acústica, a contrapondo com o conceito de representação enquanto simulação perceptual, já abordada anteriormente, como proposta por James Lastra.

*

Antes de concluir este subcapítulo dois comentários merecem ser feitos. Primeiro: Muito embora seja perceptível que as principais inquietações de som que compelem a produção de Lastra e Altman, nos textos específicos que foram abordados anteriormente, estejam ligadas ao som da voz, dos diálogos, uma relação com sons ambientes é pelo autor deste texto, intentada. É mesmo Lastra quem comenta que aos efeitos sonoros (e nessa lista estaria incluído o som ambiente), tal relação se manteria (LASTRA apud STERNE, 2012, p. 251).

Argumenta-se que tais debates envolvendo produção de escuta e relação do som com o espaço, podem ser interpretados a partir de uma matriz interdisciplinar. As questões levantadas por Altman e Lastra devem ser encaradas levando em consideração o debate

⁵¹ Interessante notar como Rick Altman vai descrever que o filme *Applause* (1929) de Rouben Mamoulian fez um uso revolucionário do som por construir uma trilha sonora que justamente negligenciava a correspondência exata de escala de som e escala de imagem (ALTMAN, 1992, p. 51).

acumulado no primeiro capítulo especialmente a tensão em torno de neutralidade, sublimação e mediação.

Segundo: o objetivo de trazer ao debate tensões envolvendo a gestação de uma escuta e prática dos modelos fonográficos e telefônicos, não é de colocá-los em pura oposição. Nos interessa a existência de uma certa disputa na construção de uma modalidade de escuta. Os argumentos por trás dessa disputa passam a interessar ao presente texto por mobilizarem diferentes possibilidades de construção espacial e relação com o entorno acústico. Se em algum momento as duas modalidades de escuta parecem apontar para lados opostos, em muitos momentos elas se encontram, criando assim uma relação dialética. Nesse sentido o presente texto está em sintonia com Altman quando este afirma, no final de "*Sound Space*" que o cinema perpetraria uma comunhão entre os dois modelos de escuta:

"No entanto, o meado dos anos 1930 foi um importante caminho para o desenvolvimento de uma nova identidade audiovisual para o cinema, dependente tanto de níveis homogêneos de diálogo (autorizando, como vimos, a clássica simbiose da imagem proibida e do som sancionado, como da ajuste confortável de escala de imagem variável e escala de som estável) e no som do ponto de escuta (reforçando a identificação baseada em som com características específicas). Juntos, o sistema de inteligibilidade (emprestado desde cedo de precedentes teatrais e telefônicos) e o sistema de ponto de escuta (elaborado durante os anos 1930 fora das possibilidades específicas do cinema) constituíram um novo modo de unidade cinematográfica e uma nova posição de sujeito para o público *hollywoodiano*."
(ALTMAN, 1992, p. 64, tradução nossa)

2.2 Ambiência, ambiente e som ambiente

Este subcapítulo que se inicia reage a duas inquietações complementares da dissertação. Por um lado serve à continuação da construção do argumento do texto, mas por outro corresponde a uma demanda que, de certa forma, extrapola os limites desta dissertação se conectando com a pesquisa de mestrado num campo ampliado. O que se quer dizer com tal afirmação?

Existe por parte do autor deste texto um desejo de contribuir com uma espécie de formação a respeito da realização em som cinematográfico de estudantes de graduação em cinema. Nesse sentido, a reflexão em torno da gravação de campo e construção de som

ambiente no cinema é passível de tomar o curso desse desvio propositivo em direção a leituras que intencionam uma formação pedagógica em cinema e audiovisual.

Esmiuçar as práticas de gravação de campo em um filme é ao mesmo tempo parte do presente texto mas também deseja-se que possa ser apêndice destinado como bibliografia complementar numa possível disciplina sobre som em algum curso, a nível superior ou não.

O retorno, por parte do autor desta dissertação, ao universo acadêmico é mobilizado pela produção científica, na qual o presente texto faz parte, mas também pela vontade de levar à universidade reflexões ligadas à feitura de filmes e à prática de realização de som para cinema. Assim como a produção dessa dissertação tem o objetivo de contribuir com a noção de que o som é um elemento importante na construção de significação em cinema, ela também tem o objetivo de complementar a formação sonora de futuros trabalhadores do som audiovisual.

Cabe ressaltar que a reflexão em torno da especificidade da gravação de campo no cinema pode parecer até um pouco repetitiva em relação ao acúmulo de bibliografias levantadas e utilizadas para definir a prática no primeiro capítulo. Tal sensação de repetição, no entanto, é proposital. A proposta é que com a revisão bibliográfica ocorrida no capítulo anterior, detalhes e sutilezas de leituras oriundas de mídias audiovisuais possam ser experimentadas com maior intensidade, com mais vibração. A segunda passagem por definições de conceitos já definidos anteriormente, pode fazer com que se desnaturalize uma escuta habituada a desejos ontológicos forjados em âmbitos muito específicos. O desejo metodológico é de colocar as proposições de Paulo Dantas, Rui Chaves, Annea Lockwood, entre outros citados anteriormente, em contato com as propostas audiovisuais.

*

A reflexão em torno do som ambiente, no entanto, foi já gestada, mesmo de forma difusa, no primeiro capítulo. Pensar em som ambiente no cinema é pensar sobretudo em uma definição narrativa dos sons. Desconsiderando sons que são registrados dentro de um estúdio, todo som ambiente de um filme é criado através de práticas de gravação de campo. O som ambiente como proposto no caso do cinema não é exatamente o mesmo que se aplica em áreas como música, arte sonora, antropologia e ecologia acústica.⁵²

⁵² Difícil seria a tarefa de definir a ideia de ambiente em cada uma dessas disciplinas. Neto (2019), por exemplo, pontua que na prática musical, o *ambiente music* é um gênero propriamente dito com expoentes como Brian Eno e KLF.

Se todo som ambiente de um filme é composto por gravações de campo, o inverso não é verdadeiro. Sons oriundos de gravações de campo não pertencem somente à classe dos sons ambientes de um filme. A depender da forma cinematográfica, a gravação de campo pode ser parte tanto dos diálogos, músicas e efeitos sonoros. Tal debate será retomado mais adiante ainda neste capítulo.

As gravações de campo de Krause, Hempton, Tsunoda, Dantas, Lockwood e Westerkamp, poderiam ser incorporadas ao som ambiente de um filme. O exercício de pensar em som ambiente passa pelas formas narrativas que os filmes criam e não por uma definição estanque.

Com o objetivo de compreender conceitualmente como os sons ambientes podem operar em uma obra cinematográfica, cabe apresentar aqui, de forma panorâmica, os demais grupos de sons que formam as sonoridades finais de um filme. A saber, optamos por dividir os sons de um filme nos seguintes grupos: músicas, vozes, efeitos sonoros, ruídos de sala (*foley*), sons ambientes e silêncio.

*

O primeiro grupo de sons é o da música. As músicas de um filme podem ser de natureza diegética ou não diegética. Podem ser compostas especificamente para o filme ou serem fonogramas já existentes. É muito comum que a diferença entre cada grupo de sons não seja tão clara assim. Em *Luz nos Trópicos* por exemplo existe uma combinação complexa entre música e som ambiente como será analisado no próximo capítulo.

O segundo elemento de sons é o das vozes. Podendo ser dos diálogos das personagens em cena gravados através de técnicas de som direto no *set* de filmagem, vozes de narração ou dublagens. As dublagens se dividem em duas categorias: dublagens que são feitas para um outro idioma (a que estamos mais acostumados quando um filme de outro país é exibido no Brasil com cópia dublada em português) e as dublagens que são realizadas pelo próprio elenco com o objetivo de parecerem ter sido captadas originalmente no *set* de filmagem. Esta segunda categoria de dublagem pode existir devido a uma série de motivos: se deseja alterar a atuação; a atuação mesmo que aprovada pela direção e/ou produção pode conter problemas de emissão de voz que podem comprometer a inteligibilidade dos diálogos e, finalmente, por algum problema técnico com a gravação de som direto.

O terceiro grupo de sons são os efeitos sonoros. Os efeitos sonoros são subdivididos em dois subgrupos. O primeiro subgrupo são os efeitos sincrônicos não produzidos

diretamente pela ação humana como um veículo que passa, o tiro de uma arma, uma porta que fecha, um telefone tocando, a campainha de uma porta. Dentro do contexto de certa prática do cinema, essa categoria é conhecida pelo nome inglês de *hard effects* (OPOLSKI, 2013). Segundo Holman, a definição mais simples de *hard effects* é "vê um carro: escuta um carro" (HOLMAN, 2010, p. 161, tradução nossa). Tal grupo de sons são pontuais, de curta duração, seu efeito narrativo é bastante marcado e geralmente visa a atenção consciente do espectador. Podem ser visíveis na imagem ou acusmáticos mas na maioria dos casos acionam a escuta causal (CHION, 2011).

Os *hard effects* podem ser gravados utilizando técnicas de gravação de campo, inclusive como será colocado ainda neste capítulo. No Brasil tem se tornado comum que tais efeitos sonoros sejam gravados especificamente para determinado projeto⁵³. Porém o mais comum ainda é que tais sons sejam oriundos de bibliotecas sonoras vendidas na *internet*.

O segundo subgrupo dos efeitos sonoros é uma classe de sons um tanto quanto difíceis de definir. Débora Opolski define esse subgrupo como *sound effects* (OPOLSKI, 2013). São sons não-literais e não-indiciais que ora se mesclam com a música, ora com o ruído de sala, ora com *hard effects* e ora com os ambientes. Tal subgrupo de sons não remete a nada real nem a nenhum objeto de cena. Muitas das vezes são criadas através de técnicas de manipulação do som e processamento e síntese digital. Essa classe de sons escapa a uma ideia de representação e fogem a uma escuta causal. Uma citação de Sonnenschein chama a atenção:

"Penso no som como sendo literal e não-literal. O lado literal é como o diálogo, quando você vê alguém falando. Do outro lado, você tem a música como o não-literal - como uma coisa muito abstrata, uma artificialidade, um estilo. Em algum lugar entre os dois estão os *sound effects*"
(SONNENSCHNEIN, 2001, p. 197, tradução nossa)

O quarto grupo é o ruído de sala, conhecido também pelo termo em língua inglesa *foley*.⁵⁴ Diferentemente dos efeitos sincrônicos descritos anteriormente, o ruído de sala é todo

⁵³ Neste exato momento, estou trabalhando em uma série de época (início dos anos 2000) na qual o editor de efeitos foi gravar um carro *Fiat Tempra* para compor uma sonoridade condizente com uma produção "de época". Técnicas de gravação de campo foram utilizadas.

⁵⁴ O nome *foley* foi criado em homenagem à Jack Foley, um dos profissionais que fez uso pioneira dessa técnica de criação de efeitos sonoros no início da década de 1930 nos EUA. Segundo Iwamizu: "pela falta de registros e pela efervescência do mundo do cinema nos seus anos iniciais, não é prudente afirmar que Jack Foley inventou a técnica que iria depois ter seu nome, mas é inegável sua importância no processo." (IWAMIZU, 2014, p. 72)

som proveniente da própria performance das personagens em cena (que não são mediadas por objetos terceiros): passos, manuseio e contato com objetos, toques de pele, farfalhar de roupas, entre outros. Esse grupo de sons é produzido por artistas de *foley* em um estúdio com tratamento acústico adequado que vão recriando os movimentos das personagens enquanto assistem, em sincronia, o corte final da obra. Existe uma linha muito tênue que divide o ruído de sala dos *hard effects* como por exemplo o fechar de uma porta. O contato da mão da personagem com a maçaneta da porta é ruído de sala, já o rangir e o bater da porta no batente, é *hard effects*.

O quinto grupo é o som ambiente (que daremos atenção especial logo a seguir). Esse grupo de sons é dividido em 3 subgrupos: ambiente, efeitos do ambientes e vozerio.

O sexto e último grupo é o silêncio. Não se constituindo como um grupo específico mas como uma classe de sons que se encontra presente em todos os grupos citados anteriormente criando espaços sonoros dentro do filme em contexto amplo.

*

No contexto específico do cinema, algumas autoras e autores têm atuado no sentido de organizar uma reflexão acadêmica sobre os diversos grupos de som que integram o que Débora Opolski, no Brasil, tem definido como "desenho de som" de um filme (OPOLSKI, 2013).⁵⁵ É no livro "Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a Cegueira" que a autora vai esmiuçar o processo audiovisual que ocorre, especificamente, na pós-produção de som.

Vale chamar a atenção que definir os grupos de sons que compõem o desenho de som de um filme é tarefa um tanto quanto tortuosa. Uma definição não funcionará para filmes distintos. O som ambiente num filme pode ser trabalhado de forma completamente diferente num outro. Cada filme vai necessitar de um desenho de som específico que trabalhará com os grupos de sons de forma também específica.

Outro dado a ser levado em consideração está conectado à forma que se dará a mixagem do filme. Mixadores diferentes têm preferências diferentes e por vezes as divisões

⁵⁵ No Livro, a autora utiliza também o termo *design* sonoro. Optamos por manter a versão em português, "desenho de som". Vale ressaltar que existe no campo do som um extenso debate sobre as diferenças entre "*design* sonoro", "*sound design*" e "desenho de som". Indicamos, no entanto, o subcapítulo "Revendo o *sound design*" do já citado livro de Opolski. Neste texto não entraremos neste debate que pode ser mais frutífero em outro momento.

dos grupos de sons são afetadas por tais diferenças. O fluxo de trabalho tem grande importância na organização estrutural dos sons.

Ao mesmo tempo que tal trabalho de Opolski se caracteriza por ser uma importante interlocução com esta dissertação, em muitos momentos a abordagem aqui proposta caminha em outras direções. A começar pelo tipo de cinema que a autora geralmente analisa, filmes hegemônicos produzidos em Hollywood ou produzidos no Brasil mas cuja linguagem se aproxima muito ao estilo narrativo norte-americano hegemônico de longa-metragem ficcional com duração próxima dos 90 minutos. Filmes produzidos por grandes estúdios e distribuídos em circuito comercial de salas de cinema. O filme analisado nesta dissertação tem 259 minutos, até junho de 2023 ainda não havia sido lançado nos cinemas (somente em circuito de festivais) e tem poucos diálogos. Diferenças à parte, seguimos.

Segundo Opolski, o desenho de som de um filme é caracterizado por "todas as decisões de gravação, manipulação, edição e mixagem" (OPOLSKI, 2013, p. 68) do som. Dentre essas decisões, há a criação dos sons ambientes.

Os sons ambientes, dentro de uma obra cinematográfica hegemônica, tem como principal função a de localizar espacial e geograficamente os espectadores na cena. A edição de ambientes constrói os espaços do filme desde os mais simples e naturalistas como uma praia ou um campo, até espaços mais sensoriais e psicológicos que buscam criar efeitos específicos como apreensão ou ambiguidade. Os sons ambientes são muito importantes para criarem imersão, muitas vezes caracterizando o espaço sem chamar atenção para nenhum ponto específico na imagem. Em termos de sincronia, a depender do tipo de filme, os ambientes tendem a acompanhar os cortes de imagem de um plano a outro ou de uma cena à outra. O som difuso do canto de um pássaro indica que a cena se passa de dia, a vocalização de um grilo, que se passa de noite. Esse talvez seja o uso mais clichê do som ambiente em um filme. Em *Luz nos Trópicos*, os cortes de ambientes muito raramente acontecem em sincronia com os cortes de imagem, a relação de corte entre ambos é mais difusa (*fades* longos ao invés de corte seco. Enquanto um corte seco muitas vezes tem duração de 2 *frames*, em *Luz nos Trópicos* os *fades* duram segundos, às vezes minutos).

Uma característica muito interessante do som ambiente, a qual o filme *Luz nos Trópicos* (e tantos outros) vai se utilizar enormemente, é a de que ele diz respeito a ações que não são vistas em quadro, na imagem filmada. Diferentemente da imagem que tem uma janela muito muito mais restrita pelo enquadramento, a janela enquadrada pelo microfone, e pelo som, é muito mais ampla. Se não gostamos de algo que estamos vendo, podemos muito bem virar o rosto para outra direção e assim deixar de ver. Se não gostamos de algo que

estamos ouvindo, mesmo virando para o lado, continuamos afetados pela escuta. As articulações presentes, especialmente nos sons ambientes, funcionam como um convite para uma forma de amplificação da escuta. Assim como Feld define a gravação de campo como uma forma amplificada de estar no mundo, os sons ambientes de um filme estão ligados a uma ideia amplificada da diegese na qual a experiência da escuta amplia o espaço forjado.

Opolski vai trazer uma subdivisão do som ambiente em dois grupos: o ambiente (que a autora utiliza a sigla *BG*, do inglês *background*) e os eventos pontuais do ambiente (que a autora utiliza a sigla *BG-FX*, do inglês *background effects*). No caso da presente pesquisa, adicionamos o grupo de vozerio.

Há aqui um importante ponto de inflexão. Ao optar por citar o termo em língua inglesa, *background*, em seu texto, existe uma indicação apriorística do uso narrativo e estético desse grupo de sons. *Background* poderia ser traduzido para o português como 'fundo' enquanto seu oposto *foreground* como 'primeiro-plano'. Ou seja, semanticamente, em língua inglesa, o som ambiente é definido como algo que está em oposto ao primeiro plano. Se pensarmos nessa analogia em termos narrativos, a categoria de *background* não se restringiria somente ao som ambiente, mas sim à qualquer sonoridade que, em etapa de mixagem, fosse atrelado ao "fundo" da narrativa, fosse trabalhado com menos intensidade, o que conhecemos como volume.

A rigor, segundo um cinema hegemônico que se utiliza da denominação *background*, existe a possibilidade de se compreender qualquer som que é escutado muito baixo como um som ambiente? Existe nessa mesma metodologia uma predileção apriorística pela escuta telefônica como argumentam Lastra e Altman? Existe relação entre uma certa condição ontológica da escuta forjada em Hollywood nos anos 1930 e uma certa 'gramática' sonora cinematográfica? Em uma série de filmes, ligar os sons ambientes ao "fundo" da narrativa, não parece fazer sentido. Talvez as condições de escuta operadas em filmes que não se filiam ao modelo telefônico e de escuta hegemônica, possibilitem uma espécie de ruptura epistemológica do som. Ou ao menos propiciem que tais inquietações sejam elocubradas.

Seguindo a distinção dos ambientes e efeitos pontuais do ambiente propostos pela autora, o ambiente seria um grupo de sons densos e contínuos, sem muita variação perceptível que possam de destacar. Seria como uma cama sonora na qual os demais elementos são assentados. No caso de uma cena que se passa no interior de uma sala, o som ambiente poderia ser a sonoridade contínua de um ar condicionado, o trânsito distante e difuso da cidade do lado de fora e a sutil vocalização de cigarras que, numa cidade como Rio de Janeiro, são mais presentes do que, a princípio soam.

O autor desse texto costuma dividir os ambientes em 4 subgrupos: *Room Tone*⁵⁶, Urbano (interior e exterior), Rural (interior e exterior) e Natural (interior e exterior). Todos subgrupos com pistas mono e estéreo, quando necessário também em pistas 5.0 ou 5.1 a depender da complexidade do projeto.

O que a grosso modo caracteriza o som ambiente seria uma suposta continuidade sonora, um som com pouca variação. É evidente que a cada cena tal configuração muda, a depender do desenho de som que se deseja construir. Ao pensarmos num filme hegemônico no qual a compreensão dos diálogos funciona como guia narrativo ao longo de toda obra, os sons ambientes não devem ser muito expressivos ao ponto de comprometerem a inteligibilidade do que é falado pelo elenco.

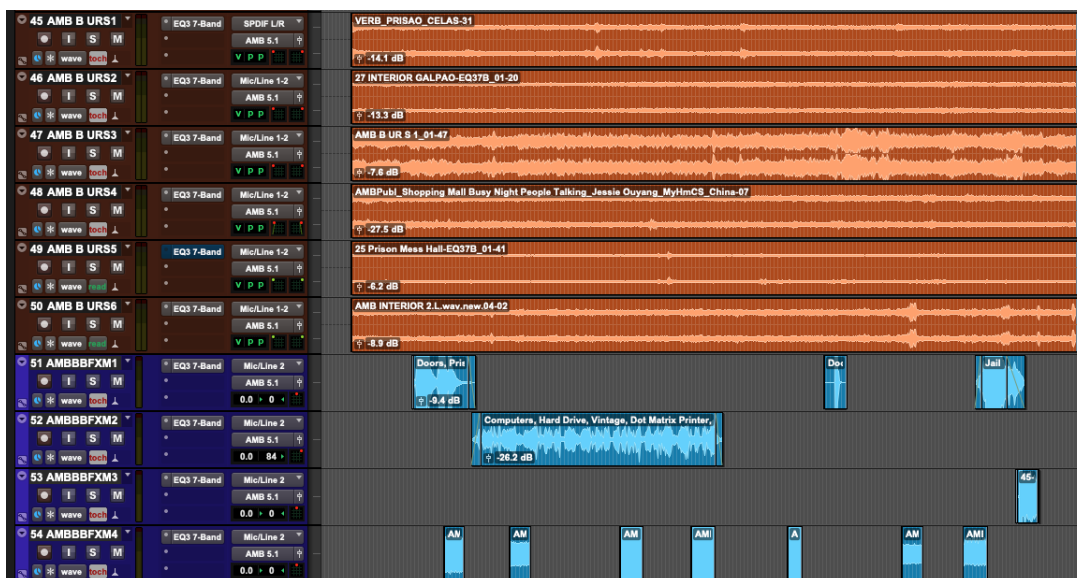
Num filme como *Luz nos Trópicos*, o som ambiente é repleto de micro variações e sonoridades expressivas que não constituem apenas o pano de fundo da narrativa. Em contraposição, são eles a própria materialidade fílmica, em muitos momentos escutados em primeiro plano sonoro. Em filmes como *Five* e *Andarilho*, que como argumenta Fernando Morais da Costa (2019), são compostos de significativos planos sequências, o som ambiente é bastante expressivo e dinâmico. Costa chega a comentar que uma das características de filmes que se utilizam largamente de planos-sequência é que fazem uso intensificado de sons ambientes. Voltaremos a tal argumento no próximo capítulo.

Já os efeitos pontuais do ambiente seriam sons que se destacam de um contexto contínuo. Pensemos em uma cena que se passa numa paisagem alagada como é o caso do Pantanal brasileiro. Caso o canto de uma cigarra se destaque demais dos outros sons que compõem o ambiente, é interessante que tal sonoridade esteja em um arquivo separado para que, em etapa de mixagem, possa se controlar o volume adequado que essa cigarra seja escutada sem que seja necessário, com isso, manipular também todos os demais sons desse ambiente. A cigarra seria, assim, um efeito pontual do ambiente. O mesmo se passa com o som de um telefone escutado fora de quadro, distante, em uma cena dentro de uma delegacia. Ter o som do telefone tocando destacado do ambiente de uma delegacia (um vozerio difuso, ar condicionado, trânsito ao longe), torna-se essencial para posicioná-lo onde mais convier ao desenho de som. Em linguagem hegemônica, não seria interessante ter o toque de um telefone ocorrendo no mesmo instante que uma personagem diz algo importante para narrativa, por exemplo. O mesmo se passa com o som do latido de um cachorro, um carro que passa, uma impressora em funcionamento, entre outros sons. Em processo de edição de som ambiente,

⁵⁶ *Room Tone* são sons de espaços interiores sem variação ou características marcantes. Tais sons ajudam a criar uma unidade de ambiente na cena e caracterizam um espaço interior uniforme.

torna-se interessante que a edição dos efeitos pontuais do ambiente leve em consideração a disposição espacial dos diálogos para que a ocorrência das duas classes de sons seja o mais adequada possível.

Figura 9: captura de tela do *software Protools* de uma sessão de edição de som em que se vê os sons ambientes (cor laranja) e os efeitos pontuais do ambiente (cor azul).



Fonte: captura de tela de uma sessão de edição de som 5.1 do acervo pessoal do autor do texto utilizando *software Protools*, 2022.

Um outro tipo de sons que é comumente ligado aos sons ambientes são os sons de vozerio (conhecidos pelo termo *walla* em língua inglesa). Sons de vozerio são sons de vozes que se encontram difundidas na escala sonora, muitas vezes cujo texto não é necessariamente inteligível como o som do diálogo das personagens principais, por exemplo. Em um filme com cena que se passa em uma escola infantil, torna-se interessante ter um grupo específico de sons que são os vozerios das crianças. Interessante notar que essa classe de sons é bastante específica, ainda mais considerando o contexto brasileiro, no qual é muito difícil encontrar tais sons em língua portuguesa em sonotecas espalhadas pela *internet* afora. Bastam alguns *clicks* em softwares de busca de biblioteca sonora como *Soundly* ou *Soundminer* para encontrar muitos sons de vozerio. Porém, as chances desses arquivos serem de vozerios em língua portuguesa é quase zero. Sendo o português falado no Brasil então, menos ainda. Se entrarmos no debate de sotaque e regiões nacionais, as questões se tornam ainda mais complexas. Dependendo do estilo do filme, o vozerio pode cumprir papel fundamental na

narrativa como um filme que se passa num ringue de boxe no qual se escuta a reação da torcida de forma presente e plástica, ou num filme com muitas manifestações de rua no qual parte da experiência é tornar audível gritos e cantos característicos de tal acontecimento sônico. Em muitas ocasiões, sessões de gravação de campo específicas por projeto são úteis para levar ao desenho de som do filme, tais sonoridades. Ter o vozerio em pistas separadas dos demais sons ambientes é uma forma de auxiliar a mixagem e a localização dos sons.

Figura 10: Imagem do processo de construção dos vozerios em idioma *farsi* para o filme *Argo* (2012) dirigido por Ben Affleck.



Fonte: *frame* do vídeo *SoundWorks Collection: The Sound of ARGO* disponível no youtube.

*

Se Opolski se configura como importante interlocutora para pensar o som ambiente no contexto do desenho de som de um filme, algumas ideias de Budhaditya Chattopadhyay nos são interessantes para refletir sobre o que o autor define como "experiência corporificada" (CHATTOPADHYAY, 2017) no som ambiente.

Seria possível pensar a própria permanência da presença do espaço gravado no filme escutado? De que forma aquele som contém em si a presença do espaço o qual foi descontextualizado? Se aproximando de abordagens apontadas no primeiro capítulo sobre práticas da arte sonora, torna-se interessante a reflexão de como o som ambiente em um filme pode dialogar com os espaços em que o registro sonoro foi realizado e não somente ao espaço diegético que se intenciona construir. O autor indiano vai argumentar que o som ambiente de um filme não é dissociado do ambiente específico em que ele foi gravado e que tal presença do espaço está presente em toda prática da gravação de campo (CHATTOPADHYAY, 2017).

A própria padronização do sistema multicanal e em alta definição (20hz a 20Khz) do cinema contemporâneo, em contraposição ao som mono e com banda restrita do início do cinema, encontra reverberações na aposta da presença do espaço nos filmes. Nossa experiência aural na vida cotidiana é caracterizada por uma afetação em que os sons nos rodeiam em todas as direções. A evolução digital do som a partir de 1992⁵⁷ possibilitou a criação de ambientes sonoros com muito mais detalhamento, mais informação acerca do espaço⁵⁸. Assim, o som ambiente teria o potencial de criar o que Chattopadhyay define como uma experiência do espaço na qual os sons nos afetariam corporalmente, tocando nosso corpo (CHATTOPADHYAY, 2017). Tal ideia nos parece ser levada a cabo em muitos momentos de *Luz nos Trópicos* com a profusão sonora dos espaços os quais a trama se passa. Chattopadhyay comenta:

"A experiência corporificada da presença pode variar em grau e intensidade, dependendo da arte e do ofício dos praticantes do som e de sua intenção de atender aos detalhes visuais e sonoros do local gravado e representado durante o processo de criação. Acreditamos no mundo construído quando a ressonância do local reverbera em nossos ouvidos e em nossas sensibilidades sonoras mesmo muito depois da experiência mediada. Não é surpresa, portanto, que criar a presença do lugar na produção de som seja de extrema importância quando se trata de transmitir de forma convincente o desenvolvimento da narrativa para o público individual." (CHATTOPADHYAY, 2017, p. 1-2, tradução nossa)

2.3 A gravação de campo enquanto prática cinematográfica

A critério de organização, este subcapítulo será dividido em quatro partes. Primeiramente será feita uma breve abordagem sobre como a gravação de campo é proposta

⁵⁷ A partir de 1992 com a implementação do sistema *Dolby Digital* (DD), o som no cinema passou a ser, como o próprio nome diz, digital (muito embora ainda ótico - impresso na película). Isso nos confronta com uma série de mudanças técnicas. Praticamente no que nos toca aqui: no sistema DD, o som ganha uma definição muito maior, chegando a poder reproduzir sons em toda faixa de frequências percebidas por nós (20Hz a 20KHz). A potência do sistema aumenta, chegando a ser 10 vezes maior em cada canal em comparação ao analógico. É especializado em 6 canais (surge um canal exclusivo para as frequências subgraves) espalhados pela sala de cinema. Tal sistema é conhecido popularmente como 5.1. A relação sinal/ruído aumenta para aproximadamente 95 dB. Para maiores informações indicamos a leitura do texto "O Som no Cinema" de Carlos Klachquin.

⁵⁸ O que não quer dizer que antes do cinema digital a possibilidade do som nos tocar corporalmente era inexistente.

no âmbito específico do cinema. Posteriormente será iniciada uma travessia pelas três etapas da realização de um filme pontuando como a gravação de campo se dá em cada uma delas.

Vale mencionar que cabe ao recorte proposto à análise da gravação de campo no âmbito do cinema, uma informação. Dada a definição de Paulo Dantas sobre gravação de campo, o nosso interesse no presente texto é problematizar a gravação de campo que tem o objetivo de compor o grupo específico do som ambiente no contexto do desenho sonoro de um filme. Desse modo, todos os sons gravados em set de filmagem como as vocalizações de personagens e suas ações sincrônicas (captação de som direto) estarão excluídas de nosso escopo neste capítulo.

Esse debate sobre a captação de som direto ser ou não considerada gravação de campo é bastante complexo. Para organização do texto, mais importante do que a definição de autores, é uma análise caso-a-caso específica. Deve-se acrescentar que é quase impossível para um pesquisador saber se o som que escutamos em determinado plano de um filme é o som direto gravado em sincronia com a câmera no *set* de filmagem ou é um elemento adicionado em pós-produção. Somente os profissionais de som que trabalharam na obra e acompanharam a mixagem até o final e podem ter essa resposta. Em última análise, essa resposta não é pertinente para o problema de pesquisa aqui. Desconsiderando essa questão, pode-se colocar um outro parâmetro de análise. Quando a captação de som direto ocorre dentro de uma locação fechada e se objetiva registrar a performance vocal das personagens, tal empreitada estaria distante de nosso interesse de pesquisa. Se, por outro lado, a captação de som direto estiver fazendo o registro do amanhecer de uma localidade urbana ou rural, neste caso sim, se aproxima à prática de gravação de campo trabalhada até aqui. Para reafirmar o objeto de pesquisa deste capítulo: nos interessa a prática da gravação de campo quando seu objetivo é construir o som ambiente de um filme.

2.3.1 Efeitos sonoros descontextualizados

Algumas produções bibliográficas, como por exemplo, *"Field Recording, from research to wrap - an introduction to gathering sound effects"* de Paul Virostek (2012), fazem um recorte bastante específico de gravação de campo aplicado a mídias audiovisuais, incluída nessa lista o cinema. Trata-se de uma produção distinta das abordadas no primeiro capítulo. Nesse âmbito, às proposições de Virostek sobre gravação de campo, argumentaremos que partem de outro referencial teórico das que fazem Dantas, Feld ou mesmo Krause. Ao definir

a prática da gravação de campo, Virostek propõe que ela produzirá o que ele define como "efeitos sonoros".

"Gravação de campo, que às vezes é chamada de fonografia, é a arte de gravar efeitos sonoros no mundo exterior. Os 'gravadores de campo' trabalham em cidades, pântanos e florestas. Eles podem mexer com máquinas. Eles podem perseguir tempestades ou trovões. Outros pacientemente reúnem ventos ondulantes ou multidões movimentadas do mercado."

(VIROSTEK, 2012, p. 27, tradução nossa)

Tal vocabulário está em sintonia com a prática específica de sons para produtos audiovisuais, como é possível notar em bibliografias especializadas no ofício de criação de sons para filmes, que fazem, em maior ou menor grau, menção a gravação de campo.⁵⁹ Virostek propõe ainda uma importante categorização ao afirmar que tais efeitos sonoros podem ser divididos em duas categorias: "específicos" e "atmosferas" (Ibid., p. 29, tradução nossa).

Os específicos são sons gravados de forma isolada, sons focados em um único objeto, uma única e destacada ação sonora. O som de um cachorro, o abrir de uma porta, o motor de um carro ou de um avião. "Tal som pode ser gravado de diferentes perspectivas: próximo, distante ou atrás de uma porta. Pode ser registrado uma variedade da 'voz' desse som para que se tenha uma coleção de sua expressividade e performance (...) Os melhores sons específicos são capturados de forma limpa" (Ibid., p. 29, tradução nossa). Um detalhe chama a atenção nessa descrição que Virostek faz a respeito do que definiria um boa gravação de um som específico: 'capturados de forma limpa'.

As atmosferas diferem dos específicos principalmente pela duração. Enquanto os específicos são registros de sons com ataque mais saliente e com duração menor, as atmosferas são sons que se desenvolvem ao longo do tempo, com pequenas mudanças que podem beirar o imperceptível. Efeitos de atmosfera são o registro de um evento, podendo ser gravação de trânsito, floresta, oceano, praia, pântano ou deserto:

"As melhores atmosferas são imersivas: elas submergem os ouvintes em uma realidade sonora. Eles transportam os ouvintes para outro sentido de tempo ou lugar.

⁵⁹ Aqui nos referimos ao já citado livro de Opolski (2013) e as bibliografias norte americanas "*Practical Art of Motion Picture Sound*" (2012) de David Lewis Yewdall, "*Sound for Film and Television*" (2010) de Tomlinson Holman e "*Audio Post Production for Film and Television - An Introduction to Technology and Techniques*" (2005) de Hilary Wyatt and Tim Amyes.

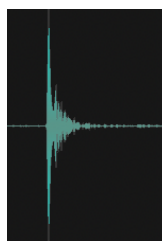
Um ambiente de um mosteiro budista pode atrair ouvintes através de seus fones de ouvido ao Tibete. (...) Essas coisas só podem ser transmitidas se o ambiente for autêntico e limpo. Isso não é fácil. Cada segundo que passa oferece outra oportunidade para os equipamentos provocarem ruído, a atmosfera mudar abruptamente ou sons problemáticos se intrometerem (ou seja, aviões em cima, música, ar condicionado, vozes curiosas)."

(Ibid, p. 31, tradução nossa)

Figuras 11.1 e 11.2 Exemplos representação gráfica de formas de onda dos efeitos de *atmosfera* (7.1) e *específico* (7.2)



(figura 11.1)



(figura 11.2)

Fonte: imagens criadas pelo autor utilizando *software Soundly*, 2022

Ao longo do livro, Virostek vai constantemente fazer referência ao que ele chama de "gravação o mais limpa possível". Citando que, em casos de gravação de campo em locais públicos, a própria presença da pessoa que grava é tida como indesejável ao processo de gravação. Essa busca por uma espécie de pureza do registro sonoro torna possível uma aproximação com as abordagens interdisciplinares citadas no primeiro capítulo, sobretudo aquelas que tensionam conceitos como mediação e presença. Podemos interpretar que quando o autor se utiliza da palavra 'limpa' há referência a um destacamento do som em relação ao seu contexto. "Limpa" de quaisquer índices sonoros de pertencimento ou de emissão? "Limpa" da presença da pessoa que realizou a gravação? Aqui existe um possível diálogo com o que Rui Paiva Chaves destaca como a tendência de uma suposta sublimação da pessoa

que grava e a não-interferência no processo de gravação. De forma, em maior ou menor grau, bibliografias como a de Virostek deixam implícito que a 'boa' gravação de campo em cinema é aquela cujo rastro da pessoa que a realizou é totalmente apagado. O processo de mediação de que discorre Paulo Dantas entre o som e seu registro, parece em certa bibliografia de cinema, não ser convocado de forma central.

Ou seja, a gravação de campo como proposta nessa bibliografia já tem uma ligação direta com a criação de produtos audiovisuais em que não é despendido, como feito no capítulo primeiro, um esforço de pesquisar características mais ontológicas do som. Considerando a realização de um filme, o que essas bibliografias deixam indicado é que o contexto original de um som passa a não importar muito a partir do momento que sua incorporação àquela obra vai estar ligada à ênfase narrativa e não ao evento real que causou determinado som. É possível argumentar que as proposições de Virostek são resultado da perpetração da escuta telefônica como colocam Lastra e Altman? O uso descontextualizado dos efeitos sonoros, assim como o registro sem reverberação dos diálogos fazem com que a escuta hegemônica no cinema esteja desvinculada de qualquer parâmetro realista da escuta humana. Ou melhor, o que se busca não é reproduzir a escuta humana, senão criar uma escuta de um espectador monstro, dotado de cinco ou seis orelhas como pontua Altman.

Em seu texto *A few places for recorded sound*, o pesquisador e editor de som Rodrigo Sacic (2016) propõe uma reflexão sobre gravação de som em três domínios distintos: som para cinema, música concreta e arte sonora. Fazendo coro aos estudos de Chaves ao criticar a não-interferência e notar a característica da desejada sublimação, Sacic observa:

"O *designer* de som de cinema não é um historiador, mas um demiurgo, construindo mundos a partir de pequenos pedaços da realidade, mundos que não existem por si mesmos, mas que são referidos como a nova 'realidade' do filme em que estão agora inscritos."

(SACIC, 2016, tradução nossa)

2.3.2 Gravação de campo em etapa de a pré-produção

Dentro do processo de construção de som para cinema, a realização é, a grosso modo, dividida em três etapas: pré-produção, produção e pós-produção. Em pré-produção será escrito o projeto do filme, o roteiro e todas as preparações que antecedem as filmagens. A produção é caracterizada pelas filmagens na qual é realizado o registro de imagem e som,

ocorrendo na maior parte do tempo em sincronia, mas não apenas. A pós-produção é a etapa em que ocorre a montagem de som e imagem, mixagem e finalização do processo até a confecção da cópia de exibição.

O gesto argumentativo aqui proposto é o de que a gravação de campo ocorre durante todas essas etapas. Por mais que tais etapas possam parecer muito distantes e necessitem de abordagens distintas de realização, elas guardam algumas características em comum. No que diz respeito ao som, é importante destacar que o registro fonográfico é realizado (ou melhor, tem o potencial de ser realizado) em todos os momentos, ao contrário do senso comum de que a fonografia ocorreria apenas durante as filmagens. Pensar as etapas da pré-produção e pós-produção como etapas também de registro sonoro, faz parte do gesto argumentativo desta dissertação de aproximar o registro de som em cinema ao registro de som nas áreas abordadas no primeiro capítulo. Se, como foi comentado no início deste segundo capítulo, na arte sonora, antropologia e ecologia acústica, existe uma espécie de autonomia do som, ela se dá justamente na valorização epistêmica da gravação de campo. Gesto similar pode ocorrer no cinema na medida em que o registro de som se desloca de uma função predeterminada (como veremos nos próximos parágrafos) e se conecta à outros desejos narrativos e sensoriais. Guardemos tais informações.

*

Talvez um dos momentos menos usuais de se realizar gravação de campo seja na etapa da pré-produção. Informação essa compartilhada entre muitos colegas de profissão que, inclusive, mencionam a pouca solicitação de suas contribuições nessa etapa de realização. E isso se dá por inúmeros motivos.

Tradicionalmente a etapa de pré-produção é uma etapa onde é realizada a preparação para a filmagem em que o trabalho não é realizado majoritariamente em campo. Parte significativa do trabalho se dá em reuniões e em espaços que não têm ligação direta com o espaço acústico do filme. Geralmente a pessoa que está mais presente e atuante em etapa de pré-produção é a responsável pelo registro sonoro que será realizado no *set* de filmagem. Desse modo, uma atenção muito grande é despendida no sentido de prever problemas que podem prejudicar a captação do som sincrônico às imagens. Como já mencionado anteriormente, a vocação verbocêntrica do cinema a que se refere Chion (2011), fez com que grande parte da atenção do registro de som nas filmagens se voltasse aos diálogos. Dessa forma acaba sobrando pouco espaço e tempo para que sons do ambiente possam ser

problematizados, planejados e incorporados ao planejamento sonoro realizado em etapa de pré-produção. O que não significa que tais sons ambientes não sejam importantes.

Assim sendo, o departamento de som se aproxima das demais equipe do filme para se certificar que poderá ser realizada a melhor captação possível dos sons descritos no roteiro e em específico das vozes. Geradores de eletricidade ruidosos muito próximos ao *set* (muitos deles movidos a gasolina); figurinos com tecidos ruidosos (tecido sintético ou com muito decote o que torna mais complexa a instalação de microfones de lapela); utilização de refletores ruidosos; *set* próximo à estradas, ruas e avenidas e objetos de cena que produzem ruídos, estão entre as muitas dificuldades encontradas neste processo.

No entanto, mesmo que a despeito de uma produção mais hegemônica de cinema, essa etapa de planejamento já se mostrou, na história do cinema, um momento fértil para a gravação de campo. Como será visto no terceiro e último capítulo, em *Luz nos Trópicos* foi realizada uma série de sessões de gravação de campo em etapa de pré-produção.

Mudando um pouco de contexto, tal diálogo entre George Lucas e Ben Burtt na ocasião da realização de *Guerra nas Estrelas Episódio IV* (1976) é bastante ilustrativo dessa possibilidade:

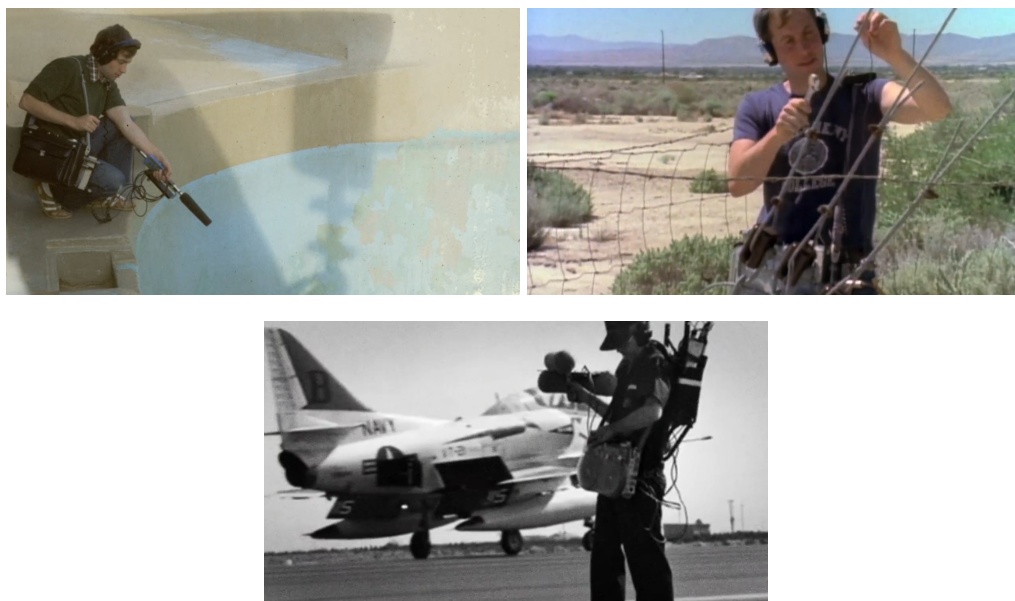
"Ainda faltava um ano para as filmagens começarem. Botei Ben logo no começo para trabalhar, porque eu sabia que tinha que encontrar um jeito de fazer os personagens parecerem reais. Tudo dependia de como desenvolver aquelas linguagens. Foi nisso que o Ben passou a maior parte do ano trabalhando. Eu sabia que o som era parte do alicerce do que o filme se tornaria então **tudo tinha que ser organizado muito antes das filmagens começarem.**"

(LUCAS, 2015, tradução e grifo nosso)

"Enquanto isso eu ia traduzindo o roteiro do filme pro som. Eu lia tudo, dividia em partes, fazia notas me dando conta de que havia centenas de detalhes sonoros. Então eu saí do apartamento e fui gravar por muitos meses, organizando expedições de coleta de sons. (...) Ele me pediu para gravar sons de motores reais, aviões reais, portas enferrujadas. O zumbido de um projetor, o chiado de um aparelho de TV. Fui em muitas fábricas e em lojas de mergulhadores. Eu basicamente comecei a gravar tudo que eu poderia colocar as mãos. A ideia era encher o universo de *Star Wars* com os sons de coisas que a gente reconhecia como reais."

(BURT, 2015, tradução nossa)

Figuras 12.1, 12.2 e 12.3 - Ben Burtt em sessões de gravação de campo antes do início das filmagens de *Guerra nas Estrelas Episódio IV* (1976).



Fonte: *frames* do filme *Making Waves - The Art of Cinematic Sound* (2019)

2.3.3 Gravação de campo em etapa de produção

Convencionalmente, no Brasil, a parte sonora da filmagem de um filme ficou popularmente conhecida como "captação de som direto" e a pessoa que realiza tal função como "técnico(a) de som direto". Em muitos países essa nomenclatura muda, como por exemplo, "*sonidista*" na Argentina, "*production sound mixer*" nos Estados Unidos, "*ingénieur du son*" na França, "*fonico di presa diretta*" na Itália, entre outras.

De todas as formas, é a pessoa designada a frequentar o *set* de filmagem para realizar o registro de som. No momento em que se está realizando a gravação de som direto de um filme no *set* de filmagem, o objetivo principal é o de registrar sons que estão descritos no roteiro. Tais sons podem ser da performance vocal das personagens (diálogos e outras vocalizações como respiração, gemidos e sussurros) ou quaisquer ações que produzam sons (um carro que passa, uma gaveta que é aberta) sejam elas filmadas ou não (sempre é importante lembrar que um som pode existir fora do campo apreendido pela imagem). Não existe um limite claro sobre quais sons devem ser registrados, a criatividade da pessoa que está desempenhando tal função é que colocará os limites para essa captação.

Além da gravação dos sons descritos no roteiro, a pessoa responsável pela captação de som direto pode fazer captações extras, não mais em sincronia com o registro da imagem. Como o som ambiente da locação ou o momento de alguma atividade específica (como o horário da saída da escola em que alunos saem conversando energizados, arrastando suas mochilas de rodinhas nas calçadas irregulares, ou às 18h horas no alto do bairro do Cosme Velho no Rio de Janeiro, que nesse exato momento escuta-se as badaladas reverberantes do Santuário de São Judas Tadeu).

É interessante compreender a captação de som direto como um campo ampliado, que se conecta não somente ao que ocorre no momento exato da filmagem mas ao redor dos espaços, por debaixo de uma ponte, através de um corrimão, no passar do vagão de um trem ou nos fundos de uma casa localizado num vilarejo rural.

Tais sessões de gravação de campo serão extremamente úteis na etapa de pós-produção quando se iniciará a edição de som ambientes e sons próprios das locações estiverem a disposição.

Figura 13.1, e 13.2 - Sessões de gravação de campo multicanal realizadas pelo autor do texto nos municípios de Casa Nova (PE) e Nova Friburgo (RJ), respectivamente, em ocasião de filmagens



Fonte: imagens criadas pelo autor, 2021 e 2023.

Figura 14 - Sessões de gravação de campo multicanal realizado pelo técnico de som direto Marcos Lopes em ocasião das filmagens de *Luz nos Trópicos* na Chapada dos Guimarães (MT)



Fonte: acervo pessoal de Marcos Lopes

Dessa forma a gravação de campo pode se configurar como uma mobilizadora metodologia de criação do ambiente sonoro de um filme ainda em etapa de produção. A presença do espaço e a presença dos meios de se realizar a fonografia em locação é algo que, como veremos adiante, por vezes está distante da práxis do trabalho feito em pós-produção.

Existe, todavia, uma questão de ordem pragmática nesse contexto: na imensa maioria das vezes, o profissional contratado para realizar o som direto em um filme é designado a realizar o registro sonoro das ações que estão descritas no roteiro e em sincronia com a imagem. Tal profissional não é contratado para realizar sessões de gravação de campo sem o acompanhamento do registro de imagem num local específico distante da ruidosa presença de uma equipe de filmagem. Muitas vezes os profissionais de som têm que sacrificar alguns minutos do seu horário de refeição para se dedicar a tarefa de gravar sons ambientes. Ou seja, fora de contextos muito específicos e ainda raros no cinema brasileiro, ainda falta a compreensão, por parte da produção e direção de um filme, de que a gravação de campo com o intuito de registrar sons ambientes é importante para a história que se está contando.

2.3.4 Gravação de campo em etapa de pós produção

Para o autor deste texto, a etapa da pós-produção é aquela que sempre se configurou como momento mais propício para a realização de gravações de campo. E isso se deve a dois motivos principais.

Primeiro motivo: é na etapa de pós-produção que o filme terá sua montagem de imagem concluída⁶⁰. Com isso será possível identificar quais planos foram incluídos no corte final, com qual duração e importância narrativa. Em filmagem ainda não se sabe quais planos serão eleitos pela montagem e a gravação de campo, por mais que planejada, não consegue dar conta do que o filme possa vir a ser depois de montado.

Segundo motivo: muitas vezes no *set* de filmagem não é possível registrar todos os sons que um filme necessita, sendo bastante explícito o caso dos sons ambientes. Pelo fato de, costumeiramente, a tarefa principal do som direto ser o registro das vozes e ações sincrônicas, os sons ambientes muito raramente são registrados em ocasião das filmagens. Com algumas exceções em projetos específicos, parte substancial do ambiente sonoro de um filme é construído na pós-produção.

Quando se inicia a edição de ambientes de um filme, três opções são vislumbradas como metodologia.

A primeira opção é se utilizar de bancos de sons. Tais bancos de sons podem ser divididos em três subgrupos; banco de sons oriundos de acervo pessoal de quem está editando os ambientes, que ela mesmo gravou ou foi colecionando através de trocas com colegas de ofício, e já utilizados em outros projetos; banco de sons oriundos de bibliotecas sonoras disponíveis para compra na *internet*; e finalmente procurar no som direto bruto do projeto em questão para ver se existe sons ambientes específicos gravados nas locações.

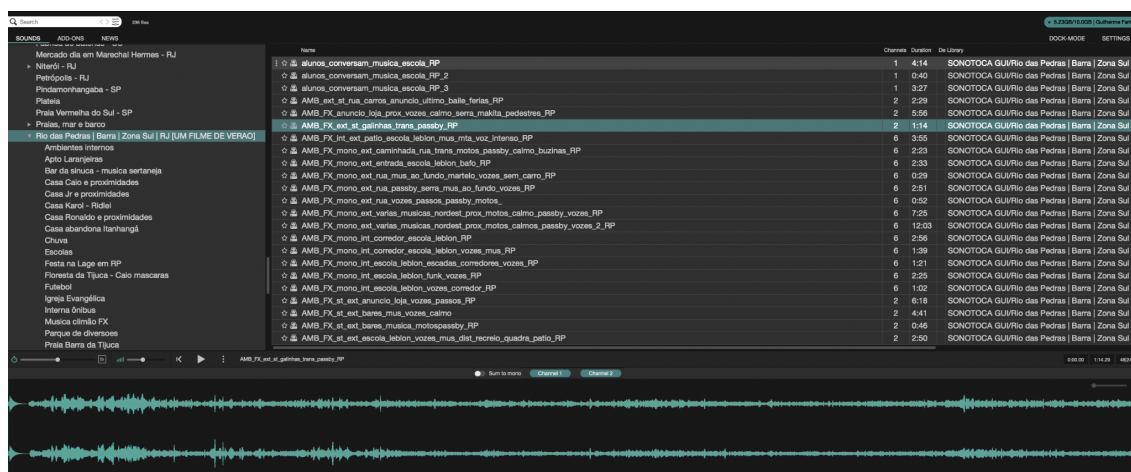
Como segunda opção, essa mais rara no Brasil mas mais corriqueira em alguns outros países, tem-se a gravação específica e sob demanda para o projeto em questão. Ao invés de recorrer a um banco de sons nos quais sons pré gravados são incorporados ao filme, contrata-se um profissional de som para realizar gravações de campo específicas para determinada cena.

Em todas essas opções uma característica se mantém: microfones são levados à campo e expostos a sonoridades das mais diversas. Autores já citados como Virostek e

⁶⁰ Sobre a etapa de montagem, voltaremos a falar sobre isso no terceiro capítulo.

Hempton são amplamente conhecidos por suas gravações de campo e sua utilização em produtos audiovisuais.

Figura 15 - captura de tela do *software Soundly* em que aparece parte da sonoteca pessoal do autor do texto gravado em ocasião específica do filme *Um filme de verão (2018)* em ocasião das filmagens. Nesse caso, a edição de sons ambientes foi composta por sons das locações e arredores durante o *set*, a saber a comunidade de Rio das Pedras, na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: captura de tela criada pelo autor do texto utilizando *software Soundly*, 2022.

Ao aproximar a ideia de "experiência corporificada" (CHATTOPADHYAY, 2017) do som ambiente à prática da edição de ambientes de um produto audiovisual, tem-se nesse contexto um debate conceitual. Debate esse que ecoa em artigo de Costa em que ele se pergunta sobre a especificidade de sons ambientes em contextos urbanos (COSTA, 2012):

"É possível dizer hoje que as grandes cidades contêm manifestações sonoras peculiares? Há, por exemplo, sons cariocas? (...) Mas aqui nos interessam particularmente os ruídos, os sons ambientes de cada lugar. Quanto a eles, o quanto carregariam particularidades de cada espaço no qual se manifestam?"

(COSTA, 2012, p. 10)

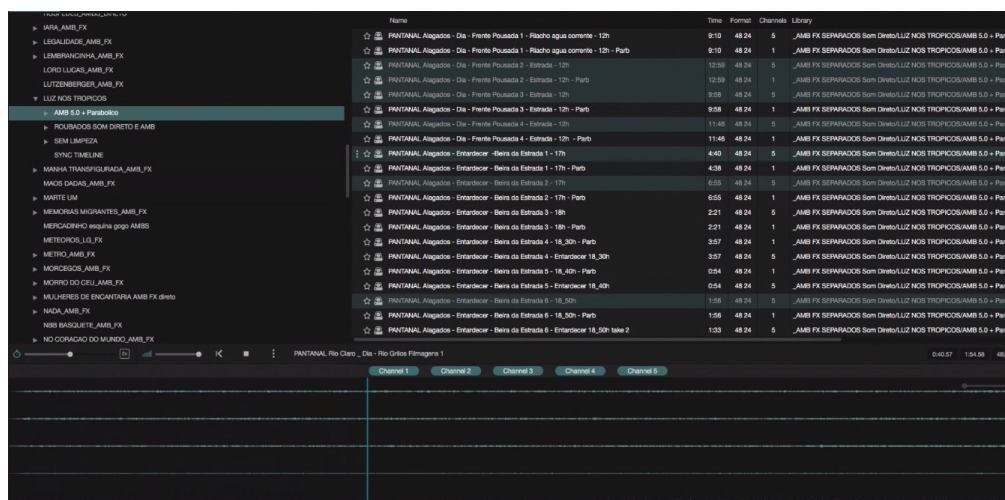
Pensar no som ambiente como possibilidade narrativa para além do "pano de fundo" de uma história é propor que tais sonoridades tenham ligações estreitas com o filme. A elaboração de uma sonoteca própria dos espaços filmados pode atuar na direção de construir ambientes sonoros que não só tenham manifestações acústicas peculiares, como se pergunta

Costa, mas como integram a narrativa fílmica. Tanto no caso do filme citado *Um Filme de Verão* como em *Luz nos Trópicos*, a edição de sons ambientes se iniciou com um acervo dedicado, de sons gravados nas locações filmadas.

Pode-se argumentar que um som ambiente de um local pode ser utilizado em outro contexto, e isso se mostrou como prática efetivada ao longo da história do cinema. Em um de seus textos mais célebres, *Stretching sound to help the mind see*, Walter Murch escreve exatamente sobre isso, a nova possibilidade tecnológica do registro sonoro sob uma mídia libera o som de sua causa tornando-se assim um objeto autônomo (MURCH, 2000).

No entanto, argumenta-se que cada gravação de campo em local coincidente com os locais que se passa o filme, carrega a "experiência corporificada" (CHATTOPADHYAY, 2017) e assim conferindo uma nova camada de significação em diálogo direto com a narrativa. No limiar: o som ambiente do *Central Park* em Nova Iorque continua sendo o espaço do continente norte-americano mesmo se utilizado em um filme que se passa no Rio de Janeiro. Tal especificidade em som ambiente se conecta com a prática da gravação de campo durante a pós-produção, pois pode parecer muito mais conveniente utilizar um banco de sons global, no conforto do estúdio de edição, do que recorrer às gravações originais dos espaços filmados. No entanto, argumenta-se que tal especificidade dos ambientes gravados nas locações filmadas podem trazer detalhes que não surgirão de outra forma.

Figura 16: captura de tela do *software Soundly* com a sonoteca própria de *Luz nos Trópicos* gravada pelo técnico de som direto Marcos Lopes nas locações do filme. Tal sonoteca foi, em etapa de pós-produção, masterizada e preparada para poder ser utilizada na edição de som da obra.



Fonte: acervo pessoal Marcos Lopes e Tiago Bello

2.4 Som ambiente e cinema contemporâneo

"É como se aquele charco estivesse tão presente, quase a ponto de atingir os corpos de espectadores, a princípio são e salvos no conforto da poltrona seca de uma sala de cinema"

(VIEIRA Jr, 2022, p. 166)

Para Erly Vieira Jr (2022), a vaca atolada no início de *O Pântano* (2001) longa dirigido por Lucrecia Martel, parece ser momentaneamente transportada para dentro da sala de cinema fazendo com que a experiência cinematográfica rompa uma relação puramente visual entre filme e espectador, convidando assim todo nosso complexo sensorial.

Após refletir sobre inquietações a respeito da gestão de uma escuta cinematográfica e ter pesquisado sobre como a gravação de campo pode ser incorporada ao cinema, é momento de realizar o tortuoso caminho em direção ao cinema contemporâneo. O final deste segundo capítulo se configura como o elo de conexão com o último capítulo dessa dissertação no qual será feita a análise do filme *Luz nos Trópicos* (2020). É com o debate acumulado nos primeiros subcapítulos que a abordagem em relação ao cinema realizado atualmente, é proposto.

O gesto argumentativo é o de pensar um certo cinema contemporâneo como uma espécie de desdobramento e contraponto a partir das proposições de escutas telefônicas e fonográficas feitas em 1930 em *Hollywood*. Mais do que apontar qual seria a modalidade correta de escuta, interessa a este texto compreender de que forma o ambiente sonoro se relaciona a elas. De que forma os encadeamentos audiovisuais possibilitam a escuta do som ambiente e como essa camada sonora pode deixar de ocupar um lugar secundário e reivindicar uma espécie de protagonismo fílmico.

Como as práticas de gravação de campo operam nesse processo? Poderia o cinema contemporâneo criar diálogos com a arte sonora, ecologia acústica e antropologia tendo como elo de conexão o uso que faz da gravação de campo? Em que medida a valorização de práticas de gravação de campo, tradicionalmente usadas em contextos interdisciplinares, representa uma ruptura em relação à decupagem clássica (XAVIER, 2005) sedimentada há mais de 90 anos?

O reinado dos *talkies* e a vocação verbocêntrica (CHION, 2011) do cinema corroborou com a concepção de que supostamente ambiente sonoro tem grande importância na construção de significado fílmico. O cinema hegemônico e a consolidação da decupagem

clássica realizada em Hollywood dos anos 1930 em diante, sedimentou uma prática muito ancorada no que John L. Cass (LASTRA, 2012) e outros engenheiros de som pioneiros formularam naquela época. A ideia de que a escuta da voz sempre em primeiro plano seria mais importante do que sua espacialização no espaço acústico o qual ela pertence, se configura como importante argumento que sustenta a escuta cinematográfica até os dias de hoje. Além de significar a preponderância da voz em relação aos demais elementos sonoros, a escuta telefônica ergueu também uma pedagogia da escuta. Segundo Vieira Jr,

"Historicamente, desapareceu-se a ouvir com o passar dos séculos, numa cultura que cada vez mais foi privilegiando o visual. Inclusive isso se dá dentro do processo de elaboração de uma gramática audiovisual do cinema sonoro clássico em que, muitas vezes, apenas o "essencial" ao cerne narrativo (ou à imagem-ação deleuziana) é valorizado, minimizando, sempre que possível, a nossa percepção de uma série de outros sons para as diversas possibilidades que compõem o espaço cotidiano."

(VIEIRA Jr, 2022, p. 170)

O abandono das ideias de Carl Dreher e Joseph Maxfield (LASTRA, 2012) de criar uma condição de escuta que respeitasse a perspectiva colocada pela apreensão da imagem, fez com que muitas ideias do sonoro fossem igualmente abandonadas. A inteligibilidade da voz como principal característica sonora pode ser experienciada na maioria esmagadora de produtos audiovisuais, da internet ao telejornal, do longa-metragem exibido em festivais de cinema à série original feita para algum canal de vídeo sob demanda.

O gradual abandono de interesse nas propriedades acústicas dos espaços e a evolução das tecnologias de registro e reprodução em direção à voz humana, fez com que o som ambiente ficasse à margem do discurso audiovisual. A elipse histórica proposta aqui tem o objetivo de criar uma diferenciação entre as proposições realizadas no seio de um cinema hegemônico no início do século XX e um agrupamento de filmes contemporâneos realizados dos anos 2000 em diante. Essa diferenciação se dá em dois pontos: a não centralidade e hierarquização da voz como principal elemento sonoro e pela valorização do entorno acústico, do som ambiente.

A história do registro e da reprodução do som nos filmes, como argumenta Carlos Klachquin (2002), deixa claro que os meios técnicos que o cinema dispunha para reproduzir os sons, eram um tanto quanto incipientes até meados dos anos 1970. Até então, a possibilidade de registro e reprodução de sons tão delicados quanto as gravações de campo de Tsunoda, por exemplo, não era possível. A partir de 1992, com a implementação do sistema *Dolby Digital*, o som de cinema deu um salto técnico muito grande, migrando para o formato digital (mas ainda ótico, impresso na película) aumentando sua resposta de frequência (chegando aos limiares da audição humana, 20hz a 20Khz) e amplitude dinâmica.

Como afirmam Paulo Dantas (2019) e Orlando Scarpa Neto (2019), a popularização da gravação de campo se deve ao barateamento dos equipamentos portáteis de gravação profissional e a proliferação de mídias sonoras desde a digitalização do som e da *internet*. Gravar um som de qualidade hoje está cada vez mais acessível. Realizar o registro delicado de um agrupamento de formigas construindo um formigueiro é uma possibilidade real. E, como tentará se argumentar de agora em diante, um certo cinema contemporâneo se aproveitou muito disso.

A possibilidade da prática de gravação de campo com baixos custos e equipamentos leves e portáteis, aliada à evolução tecnológica da reprodução de sons em sala de cinema, fez com que um certo cinema contemporâneo pudesse construir som ambiente de forma distinta. Não mais restrita à uma faixa dinâmica reduzida: sons sutis puderam ser incorporados no desenho de som dos filmes.

*

É na introdução de "Realismo Sensorio no Cinema Contemporâneo" que Erly Vieira Jr. descreve a cena de abertura do curta-metragem *Phantoms of Nabua* (2009) dirigido por Apichatpong Weerasethakul na qual imagens, texturas e sonoridades criam uma "abertura à valorização da dimensão sensorial" (VIEIRA Jr, 2022, p. 15). O autor afirma que poderia ter escolhido outras cenas de outros filmes realizados em muitos lugares do mundo. Um comentário específico do autor sobre o filme de Weerasethakul chama atenção:

"O desenho de som, mesclando em sutis gradações os ruídos das explosões projetadas com os sons da partida de futebol e o ambiente da floresta, conduz a outra experiência auditiva, em que os sons pedem para serem desvendados cuidadosamente."

(VIEIRA Jr, 2022, p. 14)

Em diversas ocasiões, Vieira Jr tem sido um autor bastante atento à expressividade do cinema contemporâneo, dialogando com Luiz Carlos Oliveira Jr, Júlio Bezerra, entre outros. Porém Erly tem especialmente produzido bibliografia sobre a dimensão sonora desses filmes, em seu livro publicado a partir de sua tese de doutorado, há um capítulo intitulado "Corpos e paisagens sonoras no cinema de fluxo" na qual o autor faz análises eminentemente sonoras na defesa que ele vem fazendo do "realismo sensório".

Ao fazer uma breve análise filmica da cena inicial de *Phantoms of Nabua*, Vieira Jr afirma que poderia estar falando de filmes como *Café Lumiere* (2003), *Shara* (2003) ou até mesmo *Bom Trabalho* (1999). O que chama atenção nesse levantamento é o que alguns desses filmes tem em comum, levanto o autor a comentar que:

"Em comum, tais cenas (e filmes) possuem essa predileção por uma forma de narrar na qual certa multissensorialidade dispersiva é valorizada como dimensão primordial para que se estabeleça uma experiência estética espectral capaz de atentar para a variedade de tempos e ritmos simultâneos da esfera cotidiana. Com isso, convoca-se o tempo presente no espectador numa lógica narrativa que, em lugar de explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota um tom de ambiguidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem. **Ou seja, trata-se de outra pedagogia do visual e do sonoro**"

(VIEIRA Jr, 2022, p. 15-16, grifo nosso)

Luz nos Trópicos guarda muitas similaridades com tais proposições nas quais uma outra forma de escutar os sons ambientes é proposta. Existe no filme algo que é caro ao que Vieira Jr tem nomeado de "realismo sensório" no qual existe uma "sobrealimentação de uma sensorialidade multilinear, dispersiva e centrífuga" (VIEIRA JR, 2022, p. 166). Como será comentado no próximo capítulo, certo tom de ambiguidade, por exemplo, é evocado de forma clara ao longo de *Luz nos Trópicos*.

Este que é o último longa-metragem da diretora Paula Gaitán, tem características que muito se conectam com uma série de filmes contemporâneos, que também fazem uso não convencional do som ambiente. Obras como *Serbis* (2003) dirigido por Brillante Mendoza, *Costa da Morte* (2013) dirigido por Lois Patiño, *Curupira, bicho do mato* (2018) dirigido por Felix Blume, *Nuestro Tiempo* (2018) dirigido por Carlos Reygadas, *Chuva é cantoria na*

aldeia dos mortos (2019) dirigido por Renée Nader Messor e João Salaviza, são algumas das obras que se inserem num mesmo contexto de *Luz nos Trópicos* e podem auxiliar a contextualizar a leitura. Em grande parte destes filmes, a escuta telefônica se encontra diluída parcialmente. Dentre algumas características desse conjunto de obras, cujos títulos citados não são exaustivos, está o que algumas produções bibliográficas têm se referido como um cinema sensório.

2.4.1 Ideias de um cinema sensório

“Portanto, o que é extraordinário do plano de abertura de 'O Piano' é que ele oferece (pelo menos no primeiro visionamento) uma instância relativamente rara no cinema narrativo na qual a hegemonia cultural da visão é derrubada, uma instância na qual meus olhos não “viram” nada de significado e experienciaram uma quase cegueira ao mesmo tempo que meu sentido tátil de estar no mundo através do meus dedos agarrou no sentido da imagem de uma forma que minha visão impedida ou confusa, não conseguiu”

(SOBCHACK, 2004, p. 65, tradução nossa)

Aliado a tais inovações tecnológicas proporcionadas pelo som digital, no campo teórico, gesto similar parece ocorrer na virada para os anos 2000. Com o objetivo de abarcar propostas que possam levar em consideração uma fruição menos verbocêntrica da experiência cinematográfica, cabe a convocação de algumas ideias que fazem a conexão entre os estudos de som e o que se costuma nomear de teorias sensórias ou cinema sensório.

Considerando a tradição da teoria cinematográfica e mesmo da própria ideia de se relacionar com os filmes, a visão sempre foi encarada como principal sentido, chegando-se a afirmar sem muitas dúvidas que o cinema seria, afinal, uma arte da imagem. E, a grosso modo, a teoria cinematográfica foi largamente influenciada por tal tendência. Estudos teóricos que consideravam o som como parte integrante da experiência de cinema eram raros.

Como dito anteriormente, a própria passagem para o dito cinema sonoro foi recebida no mundo todo com extrema resistência por aqueles que defendiam uma arte ocularcentrica. Essa relação estreita com o que é visual é marcante na experiência da civilização moderna ocidental tendo como um dos episódios fundadores o surgimento do Renascimento e a invenção da perspectiva no século XV (LE BRETON, 2016). A hegemonia ocidental da visão influenciou toda uma forma de perceber o mundo e fundamenta a experiência moderna na qual o cinema, além de ser um importante agente, a constitui:

“A perspectiva não é absolutamente um feito da natureza que aguardou pacientemente a inteligência de um sábio para ser atualizada, ela é uma forma simbólica, uma maneira de ver que faz sentido num determinado momento da história de uma sociedade.”

(PANOFSKY apud LE BRETON, 2016, p. 45)

Atenta à tais configurações das teorias do cinema, na virada para os anos 2000 começaram a pulular algumas ideias que criticam a hegemonia da visão e defendem que “o cinema sempre se dirigiu ao espectador de maneiras multissensoriais” (ELSAESSER; HAGENER; 2018, p. 154). Entre algumas produções que irão realizar uma crítica ao predomínio da visão, cabe destacar o capítulo “*What my fingers knew*” do livro “*Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*” publicado por Vivian Sobchack em 2004. Neste capítulo encontra-se um dos principais conceitos que vão evidenciar que “nós não experimentamos os filmes somente com nossos olhos. Nós vemos, compreendemos e sentimos os filmes como todo nosso ser corporal” (SOBCHACK, 2004): trata-se do conceito de sujeito sinestésico. Para Sobchack o espectador de cinema seria um sujeito sinestésico que como um corpo subversivo, reagiria aos filmes com todos seus sentidos ao mesmo tempo, visão, audição, tato, olfato e paladar sem diferença de importância na criação dos sentidos:

“A visão talvez seja o sentido mais privilegiado na cultura e no cinema, com a escuta logo depois; apesar disso, eu não deixo meu tato, olfato e paladar na entrada da sala de cinema muito menos os reservo apenas para minha pipoca”.

(SOBCHACK, 2004, p. 64-65, tradução nossa)

Citando o neuropsicólogo Richard Cytowic, o conceito de sujeito sinestésico trata-se de um neologismo que deriva não apenas do cinema, mas de dois termos científicos que designam estruturas e condições particulares do sensorio humano: sinestesia⁶¹ (*synaesthesia*) e cenestesia⁶² (*coenaesthesia*). Ambas as estruturas e as condições colocam em primeiro

⁶¹ Segundo o neuropsicólogo Richard Cytowic, sinestesia (ou do inglês *synaesthesia*) é definido como “uma experiência involuntária em que a estimulação de um sentido causa(m) a percepção em um outro” (SOBCHACK, 2004, p. 68)

⁶² “Nem patológico nem raro, a cenestesia é o potencial e a percepção do todo o sensorio de um indivíduo (designação genérica para as impressões sensoriais internas do organismo). O termo também se refere a uma certa unidade pré-lógica e não hierárquica do sensorio que existe como a base carnal para o posterior arranjo hierárquico dos sentidos alcançados através da imersão cultural e prática. A este respeito, Cytowic nota, foi demonstrado que as crianças, ainda não totalmente acostumadas a uma organização particularmente disciplinada do sensorio, experimentam uma maior

plano a complexidade e a riqueza da experiência corporal mais geral que fundamenta nossa experiência particular do cinema.

Ainda em “*What my fingers knew*” cabe destacar a importância que Sobchack dá à utilização de um figura de linguagem que não a metáfora para descrever nossas sensações quando assistimos a um filme. A autora, citando o historiador de arte Richard Shiff, apresenta a catacrese como figura de linguagem preferível por justamente: “mediar e combinar o metafórico e o literal e ser usado quando nenhum termo adequado ou literal está disponível” (SOBCHACK, 2014, p. 81, tradução nossa). Esse ponto nos é especialmente útil pois a análise de sonoridades está conectada não à transformação de informações sonoras (som do vento, da chuva, o cantar de um sapo, o sopro de uma madeira em chamas) em códigos semânticos objetivos (chuva significando calma, fogo significando raiva, por exemplo) mas sim em livres associações levando em consideração características sinestésicas como mencionado acima. A análise dos sons levando mais em consideração suas características tipo-morfológicas (FLORES, 2013) do que possíveis códigos semânticos racionais aplicados a eles. Pois Sobchack diz:

“Quando assistimos a um filme, todos nossos sentidos são mobilizados, e muitas vezes, dependendo das solicitações particulares de um filme ou momento fílmico, nossa hierarquia sensorial naturalizada e economia sensorial habitual é alterada e reorganizada. Naquela experiência o literal e o figurativo são recíprocos e se revertem como “sentido” - contextos primários e secundários confusos, hierarquia e portanto os fundamentos da metáfora são minados, se não completamente desfeitos. (...) Todas as palavras dos sentidos usadas tão frequentemente para descrever a experiência fílmica não são metafóricas.”

(SOBCHACK, 2004, p. 80, tradução nossa)

No artigo “O papel da respiração no cinema de horror” o pesquisador Rodrigo Carreiro realiza uma ação teórica que é muito cara ao presente texto ao aproximar os estudos de som às teorias sensoriais, aliando tanto o conceito de sujeito sinestésico de Sobchack como o estudo desenvolvido pela pesquisadora Davina Quinlivan acerca do papel da respiração no cinema. A principal contribuição de Carreiro que interessa a esta dissertação é quando o pesquisador argumenta que muito embora os sons emitidos pela respiração sejam

“horizontalização” dos sentidos e conseqüentemente uma maior capacidade de troca sensorial intermodal do que os adultos”. (SOBCHACK, 2004, p. 69, tradução nossa)

vococêntricos, eles não são verbocêntricos, pois não emitem códigos semânticos racionais através de palavras. Ao comentar o trecho inicial do filme *A Bruxa de Blair*, Carreiro diz:

“A imagem não responde sozinha pelo elemento cênico de maior impacto dramático emocional e afetivo. Essa tarefa cabe especialmente aos sons que saem da boca da atriz: as palavras, que elaboram um pungente discurso de despedida, mas sobretudo o conteúdo não semântico, pontuado por gemidos, soluços e pela respiração ofegante que sublinha toda a cena, inserindo uma sensação de horror que não cabe na citação literal da fala de Heather.”

(CARREIRO, 2020, p. 2)

Da mesma forma que Carreiro propõe que o conteúdo da respiração, por mais que seja vococentrado, seja analisado por um viés não semântico e não racional, a proposta que será realizada no próximo capítulo, é de analisar o som ambiente não como um som que trará informações racionais acerca da geografia espacial, mas propor produções de significado mais afetadas ao sensório.

Caminhando na mesma direção de expandir a construção de significados audiovisuais para além do sentido da visão, um outro conceito é central e nos ajuda a complexificar a análise fílmica. Nos artigos “Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo” e “Texturas sonoras de um mundo em imersão” o já citado pesquisador Erly Vieira Jr. realiza uma interessante interlocução com a pesquisadora Laura Marks ao aproximar dois dos conceitos que nos são especialmente pertinentes: visualidade háptica e escuta háptica. Ambos os conceitos fazem uma ligação direta e não hierárquica entre os sentidos da visão, do tato e da escuta. É no contexto do cinema contemporâneo que Vieira Jr, ao analisar filmes como *Desejo e Obsessão Caracol/Katatsumori* propõe que em certos momentos desses dois filmes, alguns plano filmados de muito perto evocariam ao sentido do tato:

“Aqui, a valorização de texturas dos objetos filmados muito de perto buscaria uma espécie de ativação do tato, a partir da memória cultural e sensorial de cada espectador. Nesse tipo de visualidade, as imagens percebidas são completadas justamente pela convocação da memória e da imaginação, de modo a conferir outros significados ao que se filma em plano-detalle, para além de explicações racionais.”

(VEIRA Jr., 2014, p. 1223)

Em muitos momentos desses dois filmes, o significado dos planos detalhe parece se deslocar do objeto filmado adquirindo significados outros, fazendo com que a presença se corporifique apontando para uma interconexão da visão com o tato “criando uma sobrevalorização sensorial, a reverberar diretamente no corpo e nos sentidos do espectador” (VIEIRA Jr., 2014). Indo mais adiante em seu raciocínio, ao analisar a floresta tropical no filme *Mal dos Trópicos*, Vieira Jr propõe que assim como a visualidade pode ser háptica, a escuta também pode o ser:

“Assim como a visão pode ser háptica (ou seja, mais calcada na textura do que no contorno dos objetos filmados, menos afeita ao sentido da distância, tão essencial à visualidade “ótica”, aqui substituído por uma proximidade à flor da pele, emulando o tátil, que possa por vezes fazer o espectador, sensorialmente, “roçar” a superfície da imagem), também a escuta, no cinema, pode ser háptica (*haptic hearing*), quando submetida a uma massa multifacetada de texturas sonoras”.

(VIEIRA Jr., 2015, p. 64)

*

Sons ambientes geralmente são caracterizados por uma não preponderância de um significado direto causado por determinado som que se destaca dos demais. Sons ambientes reúnem uma série muito grande de informações sonoras, distribuídas ao longo do espectro de frequências em intensidades variadas e não hierarquizadas. Sons repentinos de rajadas de vento roçando em longas palmeiras são simultâneos à vocalizações de corujas, sapos, grilos e cachorros, um rio que corre ao fundo emite texturas constantes que ao longo do tempo são quase imperceptíveis: personagens humanos e não humanos habitam um mundo de imersão sonora.

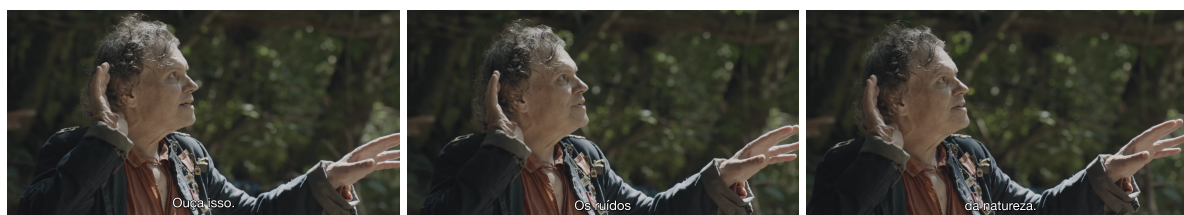
Com esta bagagem acumulada nos encaminharemos à análise de *Luz nos Trópicos*.

III

SOM AMBIENTE EM *LUZ NOS TRÓPICOS*

3.1 Breve recuo decolonial

Figuras 17.1, 17.2 e 17.3 - Três *frames* em que o personagem interpretado pelo músico Arrigo Barnabé convida os espectadores a escutarem os ruídos da natureza.



Fonte: *frames de Luz nos Trópicos*, 2020, dirigido por Paula Gaitán.

Quando estava preparando e organizando a estrutura deste capítulo, realizei uma busca rápida acerca da produção de críticas publicadas na *internet* sobre o filme *Luz nos Trópicos*. Para o recorte proposto nessa provocação, foram selecionados 9 textos críticos.⁶³ Foi realizada a busca por palavras-chave nessas críticas. As palavras buscadas foram “imagem”, “fotografia” e “som”. O resultado de incidências de cada uma delas foi, respectivamente, 10, 7 e 2⁶⁴. Até aí, nenhuma novidade. Não surpreende que o som desperte menos interesse e produção acadêmica e crítica do que a imagem. Neste subcapítulo tentará

⁶³ A saber, textos publicados nas plataformas: Plano Aberto (janeiro de 2021), Papo de Cinema (outubro de 2020), Apostila de Cinema (outubro de 2020), Cine Festivais (outubro de 2020), Revista Continente (março de 2021), Revista de Cinema (outubro de 2020), Vertentes de Cinema (outubro de 2020), C7inema.net (março de 2021) e Cinética (outubro de 2020).

⁶⁴ Sendo que uma menção é sobre a música *Winter in America* de Gil Scott Heron inserida como trilha musical não diegética quase no final do filme.

se argumentar que isso está ligado a um contexto histórico mais amplo, iniciado séculos atrás e conectado a uma dominação cultural, estética e sensorial. Felizmente, nos últimos 30 anos tal desequilíbrio tem sido problematizado por autores da chamada teoria decolonial evidenciando que a supremacia da visão tem ligações íntimas com o projeto branco europeu colonial: “A própria noção de imagem precisa ser decolonizada, uma vez que é produto da retícula óptica, da perspectiva renascentista, do conceito ocidental de representação e do sujeito transcendental moderno” (LEÓN, 2019, p. 65).

*

No transcurso do processo de realização desse mestrado que originou essa dissertação, outros eventos específicos chamaram minha atenção e, de certa forma, se conectam ao episódio das críticas sobre *Luz nos Trópicos*.

No primeiro semestre de 2021, fiquei sabendo de uma mostra cinematográfica brasileira que iria exibir uma série de filmes contemporâneos em um recorte temático específico. Entre os filmes selecionados, havia alguns que eu tinha integrado a equipe de som. Ao me deparar com o material de divulgação do evento, publicado em redes sociais, notei que não havia nenhuma menção aos profissionais de som dos filmes. Ao acessar a ficha técnica oficial disponível no site percebi que ali também tais profissionais não eram mencionados. Fiquei bastante incomodado e cheguei a entrar em contato com a organização da mostra que pediu desculpas pelo ocorrido. Após trocar uma série de *e-mails* com outros profissionais de som, que assim como eu, tinham sido descreditados na divulgação dos filmes em fichas técnicas e catálogo, de alguma forma encontrou-se uma espécie de hipóteses pelo ocorrido, algo que motivou tal ausência. Não cabe aqui mencionar quais hipóteses foram essas.

Mais uma anedota. Em 2013 na abertura de um festival de cinema na cidade do Rio de Janeiro, estava acompanhando a exibição de um longa-metragem o qual havia feito a edição de som. A sala estava lotada, quase 300 pessoas. No final da sessão ocorreu um breve bate-papo. Depois de uns 20 minutos em que o mediador da conversa fez uma série de perguntas para o diretor e outro membro da equipe, houve um breve silêncio constrangedor. O diretor então, falou para o mediador que o editor de som do filme, no caso eu, estava presente. Nunca vou me esquecer. O mediador pegou o microfone e disse “você acha que alguém quer saber alguma coisa sobre som” ? As quase 300 pessoas deram risada.

Se tais episódios não fossem recorrentes, eu não os estaria inserindo neste texto. Ismail Xavier, na introdução à terceira e última parte do livro "A Experiência de Cinema", nos conta que não foi à toa que os textos de Laura Mulvey e Mary Ann Doane foram incluídos nessa coletânea que ele organizou e publicou em 1983. Segundo Xavier, os estudos trazidos por Mulvey e Doane trariam novas possibilidades para os estudos de cinema. Como uma sutil provocação, realizando uma crítica interseccional na qual recorte de gênero e do sensorial (nesse caso, o da escuta) estão reunidos, Xavier comenta:

"Com o discurso de Mary Ann Doane sobre a voz, fecha-se o círculo desta antologia numa convergência das esferas recalçadas: a da reflexão sobre o som nos filmes e a da reflexão sobre a experiência do cinema enquanto referida à diferença sexual, acentuada aí a necessidade de se reestruturar a divisão do trabalho na economia do olhar e da escuta."

(XAVIER, 1983, p. 371)

Alguns anos depois, em 1985, o artigo '*Enthusiasm: From kino-eye to Radio-eye*' de Lucy Fischer chama a atenção para o filme *Enthusiasm ou A sinfonia de Donbass* de Dziga Vertov que significou uma transformação radical no trato com o som: esse seria o primeiro filme de Vertov a adotar a recente tecnologia da reprodução padronizada do som. Ao realizar uma revisão desse filme dentro do contexto da obra de Vertov, Fischer comenta:

"Em 1916, ele montou um Laboratório de Audição para conduzir tais experimentos sonoros de influência futurista. Assim, descobrimos, estranhamente, que o cineasta mais conhecido por sua preocupação com o olho era realmente, a princípio, mais preocupado com o ouvido. E podemos ver *Enthusiasm*, que o próprio Vertov chamou de "uma sinfonia de ruídos", como um evento quase adiado - para o qual ele estava de alguma forma pronto nos anos 20, mas que não estavam, tecnologicamente falando, pronto para ele."

(FISCHER, 1985, p. 249, tradução nossa)

Se comparado com o canônico *O homem com a câmera* que está nos livros de teoria de cinema e é recordado com a obra mais seminal de Vertov,⁶⁵ esse filme menos conhecido do cineasta soviético poderia ser caracterizado ou rebatizado, como propõem a autora, como "a

⁶⁵ Em pesquisa feita pela revista *Sight & Sound* com 340 críticos, cineastas e programadores de cinema, *O homem com a câmera* de Vertov é apontado como "melhor documentário de todos os tempos".

mulher com fones de ouvido" fazendo uma provocação bastante pertinente, com interseccionalidade de gênero e do sensorial, à forma pela qual se forjou uma teoria cinematográfica. Como já notara Costa em artigo sobre sons urbanos e a escuta através do cinema (COSTA, 2012) a hipótese de Fischer ainda parece ecoar :

"Fischer, uma expoente da teoria feminista no cinema, sugere uma bem humorada hipótese sobre *Enthusiasm*, ao dizer que tal filme, imediatamente posterior a *Um homem com uma câmera*, poderia se chamar "Uma mulher com fones de ouvido". Tal conexão esclareceria, em uma espécie de dupla vinculação, o sucesso do primeiro, em detrimento da pouca divulgação do segundo: da mesma forma que a câmera teria preponderância, na teoria do cinema, sobre os aparatos sonoros, também a figura do homem seria mais comumente analisada que a da mulher. Trata-se de uma hipótese ao mesmo tempo em defesa do papel da mulher e do som."

(COSTA, 2012, p. 4)

"Claramente, a iconografia deste prefácio de *Enthusiasm* revela o compromisso de Vertov com a reflexividade cinematográfica; a sabotar todas as ilusões fílmicas, neste caso, as próprias do meio sonoro. Assim como no *Homem com a câmera* nos tornamos conscientes do "Olho-Cinema" (*Kino-Eye*), também em *Enthusiasm* (ou "Mulher com fones de ouvido") somos forçados a estar conscientes do "Ouvido-Cinema" (*Kino-Ear*).

(FISCHER, 1985, p. 252, tradução nossa).

Terá alguma relação o fato de que *O homem com uma câmera*, por se tratar de um filme cujo sujeito é masculino e a temática primordial é a imagem ("com uma câmera") ter tido mais reconhecimento do que *Enthusiasm* cujo sujeito é feminino e a temática primordial é o som ("Mulher com fones de ouvido" - provoca Fischer) ? Seguimos com tal questionamento.

*

Tais situações reverberam em mim como pequenas marcas, como um mal estar não resolvido. O que me motivou a escrever esses breves relatos pessoais e episódios históricos não é encontrar responsáveis específicos, mas problematizar se tais situações pertencem a um contexto social e estético mais amplo, que no caso específico deste subcapítulo pretendo argumentar que está ligado a um projeto colonial, ou ao que o pesquisador peruano Aníbal Quijano chama de "colonialidade do poder" (BALLESTRIN, 2019).

Pode-se dizer que a partir da primeira década dos anos 2000 houve um aumento significativo de pesquisas sobre som de cinema no Brasil.⁶⁶ Em muitas destas pesquisas, como é o caso do livro “Cinema: uma arte sonora”⁶⁷ de Virgínia Flores, é mencionado o pouco espaço que historicamente a teoria cinematográfica dedicou ao som, privilegiando uma abordagem visual. Ficou até um lugar comum afirmar que nos debates sobre som de cinema⁶⁸ sempre tinha o momento “lamentação” em que era compartilhado o quanto ao som não era dada a importância devida. Eu pessoalmente fui e sou crítico a essa ideia, achando que ao invés de reclamar da ausência, o gesto deveria ser propositivo, relatar experiências em que o som tem papel estético importante nos filmes.

Porém o fantasma parece sempre voltar, e em momentos específicos como o detalhado na ocasião das críticas, da mostra e do festival, a mensagem reaparece: “o cinema é uma arte apenas da imagem, o som não faz parte”. Parece ainda existir um contraste, uma tensão, entre o aumento significativo de pesquisas sobre som no Brasil e a recorrência de episódios em que a parte sonora da experiência cinematográfica é absolutamente ignorada.

Durante todo o período da escritura desta dissertação fiquei pensando qual relação possível entre os episódios acima mencionados e a teoria decolonial. Será que é mero acaso que a parte sonora da experiência de cinema seja frequentemente ignorada ou pode estar ligado a um projeto colonial em que a visão é o sentido hierarquicamente mais importante na criação de significação? Existe uma ligação possível entre os estudos decoloniais e as teorias sensórias⁶⁹?

Ao afirmar em 1989 que “as relações de colonialidade nas esferas econômica e política não findaram com a destruição do colonialismo” (QUIJANO apud BALLESTRIN, 2013), Aníbal Quijano realiza um importante gesto teórico ao requalificar problemáticas contemporâneas e conectá-las com práticas que, ao contrário do que diz o senso comum, nos

⁶⁶ Dois eventos são particularmente importantes nesse sentido: 1) a criação, no XIII congresso da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual de 2009, de um seminário temático específico sobre os estudos de som; 2) a publicação em 2013 da dissertação de mestrado de Bernardo Marquez, “Os estudos de som no cinema: evolução quantitativa, tendências temáticas e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico” na Universidade de São Paulo.

⁶⁷ Na introdução do livro, Flores se questiona: “O eixo principal que guiou esta pesquisa foi o de tentar compreender por que o som, sendo um dos elementos constituintes dos filmes, é tão pouco valorizado como ferramenta de trabalho técnico e estético, já que ele transforma, de maneira eficaz, a recepção de um filme”.

⁶⁸ Aqui me refiro especialmente ao Encontro Nacional dos Profissionais de Som do Cinema Brasileiro que participei em 2013 e 2014 na cidade de Conservatória-RJ.

⁶⁹ Aqui me refiro às pesquisadoras Vivian Sobchack, Laura Marks, Davina Quinlivan, Jennifer Barker entre outros.

remetem ao período das colônias latino-americanas no século XV. A permanência dessas relações de colonialidade são úteis para pautar tanto questões de ordem social, como o racismo e a homofobia, por exemplo, como de ordem estética, como a produção artística - incluído nesse âmbito o cinema. Parte de nosso gesto argumentativo é pensar como a permanência de tais relações resultam em formas específicas de produção de sentido e conhecimento a partir de questionamento de uma possível “objetividade como neutralidade valorativa” como problematiza Sandra Harding ou ao *"hybris del punto cero"* como desenvolve Santiago Castro-Gómez. Nos interessa pensar que além de atuar social e politicamente mundo afora, as relações de colonialidade atuam a nível epistemológico, influenciando o modo de se produzir conhecimento. O “giro decolonial” como nos apresenta Luciana Ballestrin, está diretamente ligado a outras formas de produção teórica, no universo acadêmico, mas não só, realizando o que a autora coloca como “epistemologia crítica” (BALLESTRIN, 2013).

O objetivo desta breve reflexão é pensar como a perspectiva decolonial pode ser problematizada no caso específico do cinema, tendo como recorte a espectadorialidade e a relação público-filme. Nos interessa pensar como a “modernidade-colonialidade” (BALLESTRIN, 2019) influenciou o modo perceptivo moderno e entender que a epistemologia moderna, tendo a invenção da perspectiva como episódio nodal, forjou uma relação filme-público bastante específica. Existe um esforço de problematizar como o predomínio do sentido visual faz parte do projeto colonial que atua não só na esfera da análise fílmica mas na relação sensorial e estética como um todo. Vale enfatizar que é um projeto que apaga formas contra-hegemônicas e indígenas de produção de sentido e conhecimento.

Poderíamos dessa forma argumentar que relações multissensoriais de abordagem cinematográfica podem ser entendidas como alinhadas a ideias da teoria decolonial. A não hierarquização dos sentidos sendo ação que aposta em formas não coloniais de se relacionar com os filmes e por conseguinte com o mundo que nos cerca. A valorização do sensorial de etnias originárias brasileiras como presente por exemplo na vivência Maxakali no filme *Nũhũ Yãg Mũ Yög Hãm: Essa Terra É Nossa!* (2020) dirigido por Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero ou na experiência Mbyá-Guarani no filme *Bicicletas de Nhanderú* (2013) dirigido por Ariel Ortega e Patrícia Ferreira propõe outras formas de experiência espectadorial menos alinhada à razão cartesiana da visão empreendida pela experiência moderna colonial.

Dentro de um breve recorte de produções teóricas que se alinham ao grande campo dos estudos pós-coloniais⁷⁰, algumas ideias nos parecem extremamente úteis para realizar uma crítica ao predomínio da visão nos estudos de cinema e audiovisual. Aqui enfatizo três textos em específico: “América Latina e o giro decolonial” de Luciana Ballestrin, “Imagens, mídias e 'telecolonialidade' - rumo a uma crítica decolonial dos 'estudos visuais' de Christian León e finalmente “A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico” de Joaquín Barriandos. O texto de Ballestrin faz uma interessante genealogia do pós-colonialismo e propõe uma abordagem mais ampla do campo, convocando diversas influências, características, pensadores e pensadoras que construíram as bases, que no caso específico da América Latina, foram responsáveis por fazer uma renovação crítica das ciências sociais no século XXI.

Chama atenção o esforço de Ballestrin de colocar o pós-colonialismo como um movimento também epistêmico, além claro de suas facetas teóricas e políticas. Além de traçar tal genealogia, o texto de Ballestrin resgata as origens do grupo latino-americano Modernidade/Colonialidade (MC) em que pensamentos de Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Santiago Castro Gómez, entre outros, evidenciam o quanto a modernidade está intrinsecamente ligada à experiência colonial. Em seu texto, Christian León afirma categoricamente que “a modernidade é inaugurada no século XV com a colonização da América e não no século XVIII com a Revolução Francesa e a Revolução Industrial” (LEÓN, 2019).

Nos interessa pensar que com a invasão da América Latina perpetrada pelos brancos europeus a partir do século XV, é importado todo um imaginário subjetivo, o que Ramón Grosfoguel chamaria mais tarde de “sistema-mundo capitalista moderno/colonial” (GROSFÓGUEL apud BALLESTRIN, 2019). Ballestrin coloca de forma clara em seu texto: “às Américas chegou o homem heterossexual/branco/patriarcal/cristão/militar/capitalista europeu e com ele a reprodução de padrões hierárquicos globais já existentes” (BALLESTRIN, 2019). É a partir da apresentação de conceitos desenvolvidos pelo grupo M/C e principalmente com a ideia da “colonialidade do poder” que nos é apresentado uma estrutura complexa de níveis entrelaçados em que uma das facetas é o controle da subjetividade e do conhecimento. Um dado histórico nodal que coincide com o início da colonização e é também marco da modernidade, é a própria

⁷⁰ Aqui me refiro à trajetória panorâmica que Luciana Ballestrin desenvolve no início do artigo “América Latina e o giro decolonial”.

invenção da perspectiva no período renascentista europeu no mesmo século XV, como comentado no capítulo anterior a partir de Le Breton (2016).

Se conectando à invenção da perspectiva se coloca outro ponto interessante levantado por Santiago Castro-Gómez no texto de Ballestrin: quem é o sujeito que detém o olhar em perspectiva? É um sujeito latino-americano? É um sujeito objetivo? Desenvolvendo as ideias lançadas a partir do conceito de “*hybris del punto cero*” criado por Gómez, Grosfoguel desenvolve:

“Trata-se, então, de uma filosofia na qual o sujeito epistêmico não tem sexualidade, gênero, etnia, raça, classe, espiritualidade, língua, nem localização epistêmica em nenhuma relação de poder, e produz a verdade desde um monólogo interior consigo mesmo, sem relação com ninguém fora de si. Isto é, trata-se de uma filosofia surda, sem rosto e sem força de gravidade. O sujeito sem rosto flutua pelos céus sem ser determinado por nada nem por ninguém (...). Será assumida pelas ciências humanas a partir do século XIX como a epistemologia da neutralidade axiológica e da objetividade empírica do sujeito que produz conhecimento científico”

(GROSFÓGUEL apud BALLESTRIN, p. 104 2013)

Se o texto de Ballestrin nos apresenta um amplo vocabulário e inventário crítico decolonial da experiência moderna na América Latina, León e Barriendos articulam tais pensamentos à crítica específica da imagem: o que León chama de “nova cultura visual transatlântica” (LEÓN, 2019). Se constitui então uma interessante relação entre tais conceitos ficando evidente que o projeto epistêmico da modernidade, à qual o cinema é importante força motriz, é um projeto de dominação subjetiva colonial que tem na enunciação da imagem importante vetor. É nesse sentido que Barriendos desenvolve o conceito da “colonialidade do ver”:

“A colonialidade do ver deve ser entendida como uma maquinaria heterárquica do poder que se expressa ao longo de todo o capitalismo, mas sob a forma explícita do que Quijano chama de heterogeneidade histórico-estrutural; em outras palavras, a colonialidade do ver consiste em uma série de superposições, derivações e recombinações heterárquicas, que em sua descontinuidade interconectam o século XV ao século XXI, o XVI ao XIX etc”.

(BARRIENDOS, 2011)

Christian León, desdobrando o conceito de “colonialidade do ver” desenvolvido por Barriendos, diz:

“A tese central que defendo é que, atualmente, os dispositivos audiovisuais se tornaram uma rede de mediações que atualizam a colonialidade do ver em um momento marcado pelo capitalismo cognitivo, pela era das comunicações, pelas tecnologias da imagem, pela cultura visual, pelas indústrias culturais e pela incorporação ocidental do outro no contexto da globalização. Esta nova circunstância criará uma telecolonialidade visual marcada por uma forma de colonização do imaginário e da memória ligada à operação particular da imagem produzida e reproduzida mecanicamente”.

(LEÓN, 2019)

A interconexão de tais conceitos parece funcionar como um alto falante que revela de modo difuso a enorme dificuldade de compreender a experiência cinematográfica para além das enunciações imagéticas. A história do cinema pode ser compreendida como um lento e poderoso processo de dominação colonial, expandido para todos os cantos do mundo sob a égide de uma falsa neutralidade. O projeto cinematográfico (moderno-colonial) entendido e maquiado como mero entretenimento está conectado à formação da imagem como criada pela perspectiva europeia e à instrumentalização do olhar como ferramenta epistemológica. A partir de uma abordagem multissensorial da teoria cinematográfica, corpos subversivos engajados com todos seus sentidos apontam para uma relação-outra com os corpos fílmicos. Apontam para outros desejos regidos por outras lógicas, ou como León coloca:

“Assim, a opção teórica decolonial propõe, ao mesmo tempo, um duplo procedimento: por um lado, de “desprendimento” das epistemologias ocidentais que colonizaram os saberes e as disciplinas modernas; por outro lado, de “abertura” a um pensamento-outra que inaugure uma nova forma de pensar a partir da pluralidade de pontos de enunciação geo-historicamente situados”.

(LEÓN, 2019)

A abordagem teórica do cinema que leva em consideração as manifestações sonoras do mundo pode ser uma possibilidade de pautar uma relação de maior equidade e valorização de saberes não coloniais e não euro-centrados.

3.2 Luz nos Trópicos, acercamento de um contexto

O filme *Luz nos Trópicos* é um longa-metragem brasileiro dirigido pela cineasta Paula Gaitán e lançado mundialmente no circuito de festivais de cinema no ano de 2020. Até o primeiro semestre de 2023 o filme não havia entrado em cartaz em salas comerciais.

Uma característica logo chama a atenção: são 4 horas e 19 minutos de duração. Outra: há poucos diálogos. Mais uma: ao som ambiente é dado um trato raro no desenho de som e na mixagem: geralmente relegado ao pano de fundo da história, ou ao *background* como estipula certa bibliografia de língua inglesa, em *Luz nos Trópicos* as sonoridades do espaço assumem o que propomos como protagonismo narrativo.

Como o objeto de análise em questão é o som ambiente do filme, cabe, como num gesto político, nomear as locações filmadas e a equipe que construiu suas sonoridades.

Sobre as locações, os créditos finais nomeiam, no Brasil: Poconé, São Pedro de Joselândia, Rodovia Transpantaneira, Chapada dos Guimarães, Canarana e Parque Indígena do Xingu, todas no estado do Mato Grosso. Nos Estados Unidos da América: Nova Iorque, Concord e Walden Pond. Segundo os mesmos créditos finais, a equipe de som do filme é composta por: Marcos Lopes (som direto, desenho de som e mixagem), Paula Gaitán (desenho de som), Tiago Bello (desenho de som e mixagem), Gustavo Vellutini (edição de som adicional Nova Iorque), Ivan Lemos (*foley*), Daniel de Bem (*foley*), Richard Thomaz (pré-mixagem de *foley*), Rita Zart (coordenação de som), Isabel Cardoso (assistente de edição de som), Arthur Muxfeldt (assistente de som direto), Yixin Wang (som direto Nova Iorque) e Siyao Cheng (som direto Nova Iorque). O estúdio onde se realizou a edição de som e a mixagem é o Gogó. Estúdio de edição de som adicional, Confraria de Sons & Charutos e estúdio de masterização de som, JLS.⁷¹

A critério de contextualização inicial, cabem algumas pinceladas gerais a respeito da trama da obra analisada⁷². Pinceladas gerais, pois não é objetivo desta dissertação realizar uma análise ampla do filme, de levar em consideração todos seus elementos discursivos para compreensão da obra toda. A teia narrativa desse filme é altamente complexa e em nenhum momento tem-se o objetivo de destrinchá-la analisando todos os momentos do longa. A análise fílmica que será realizada se concentra em um sequência específica: a seleção de tal

⁷¹ Algumas informações a respeito do processo de produção do filme foram obtidas em entrevista realizada com Bello e Tiago em ocasião do processo de mestrado que resultou nessa dissertação.

⁷² Neste momento do texto nos deteremos a comentários da trama do filme pois no subcapítulo 3.2, como introdução à análise fílmica, serão feitos alguns comentários gerais sobre características formais do filme (relações com a fotografia, montagem, som, direção de arte e figurino).

sequência foi feita com o objetivo de refletir um estilo cinematográfico que está presente no restante do filme. Dada a extensão temporal da obra, deve-se atentar que muitos personagens, sequências e situações, não serão contempladas na análise fílmica proposta.

Luz nos Trópicos é um filme que conta algumas histórias de forma paralela e simultânea. As conexões entre tais histórias não têm ligações causais diretas. Elipses temporais e espaciais atravessam continentes e séculos sem que se façam notar de prontidão. Ora estamos no tempo presente, ora no século XIX, ora em Nova Iorque, ora no Pantanal. São alguns personagens e grupos de personagens que costuram a narrativa. Porém dois personagens (sendo que o segundo, em realidade é um núcleo de personagens) aparecem de forma mais constante.

O primeiro que nos é apresentado é interpretado pelo ator manauara Begê Muniz. Seu personagem não tem nome, o que acontece com todos personagens do filme. Muniz interpreta um jovem descendente de indígena, que supomos ser de etnia *kuikuro*⁷³, como fica mais evidente em longa sequência de conversa aos 15 minutos de filme, em idioma *kuikuro*, ao redor de uma fogueira na qual uma outra indígena prepara um beiju. Nessa sequência, uma das maiores sequências de diálogo da obra, o personagem interpretado por Muniz vai relembrando alguns costumes, que por algum motivo oculto foi perdido ao longo do tempo: no Parque Indígena do Xingu seu cabelo é cortado e seu corpo, pintado com urucum. A indígena que está ao seu lado o faz lembrar de algumas palavras: "*angari*", "*udagi*", "*kadoho*", "*kanagitahu*". Ela fala, ele repete. A partir desse momento temos a impressão de que seu personagem processa uma busca geográfica e espiritual. Tal busca é exacerbada e evidenciada no diálogo com a indígena que prepara o beiju quando o personagem de Muniz saca seu celular do bolso para mostrar a ela uma mensagem de áudio que recebeu de seu avô: "Seus olhos são os meus olhos. Sua boca é minha boca. Sua sombra é minha sombra. Suas palavras são minhas palavras". Tal mensagem é escutada em vários momentos do filme.

Até chegar à referida aldeia, no primeiro minuto de filme, o personagem interpretado por Muniz aparece de olhos fechados em um barco, com roupas de inverno num local cinzento, frio e com árvores sem folhas⁷⁴. É como se o início do filme encerrasse um longo processo de transe ou sonho do personagem: o abrir de seus olhos inaugura sua trajetória de deslocamento. Ao longo da narrativa seu personagem se desloca para a América do Sul, mais especificamente para o estado brasileiro de Mato Grosso.

⁷³ Nos créditos finais do filme existe uma cartela com menção ao elenco do Parque Indígena do Xingu: Povo Kuikuro, Ahuke Kuikuro, Kanu Kuikuro, Moka Ajahi Kuikuro e Agafafa Kuikuro.

⁷⁴ Mais tarde, os créditos finais nos informarão que trata-se de alguma cidade na costa leste dos EUA.

Figura 18 - *Frames* da primeira aparição do personagem sem nome interpretado por Begê Muniz. O filme se inicia com o personagem de olhos fechados, logo em seguida se abrem.



Fonte: *frames* de *Luz nos Trópicos*, 2020, dirigido por Paula Gaitán.

Poderíamos aproximar a experiência de estar no mundo do personagem de Begê ao que escutou Feld quando adentrou pela primeira vez em território Kaluli? As diferenças territoriais e culturais são evidentes mas existe algo da ordem do sensório, da construção epistemológica, na qual o som parece ser agente de partilha. O início de *Luz nos Trópicos* parece inaugurar uma outra forma de se relacionar com o sensório que aqui dá seus primeiros passos, de forma lenta.

É até a primeira hora do longa que o personagem interpretado por Muniz recebe a companhia de um outro núcleo do filme. Como num *raccord* atemporal, dado que o tempo presente dessa primeira etapa parece ser o contemporâneo, o indígena é surpreendido por uma série de personagens que parecem sair de uma expedição europeia colonizadora do século XIX. Passamos a escutar outras línguas tais quais o português de Portugal (que é falado pelo personagem interpretado por Carloto Cotta), português do Brasil, nas vozes do ator e músico Arrigo Barnabé, e até mesmo o francês, interpretado por Clara Choveaux. Ensimesmados em suas interpretações, tal núcleo de personagens passa a ocupar a narrativa de maneira mais ou menos central até o final do filme. A presença de tais personagens acontece nas locações tanto do Pantanal, espaço em que somos apresentados ao personagem interpretado por Muniz, até à Chapada dos Guimarães. O personagem de Muniz é o único que aparece em cena no Parque Indígena do Xingu, espaço aliás que também é palco das imagens e sons incorporados do filme *Uaká* (1989), esse também dirigido por Gaitán, no primeiro momento em que a diretora entrou em contato com tal território indígena, ocasião em que filmou o ritual do *quarup* no final da última década do século XX.

A tal jornada europeia, que parece ter alguma inspiração na expedição *Langsdorff* do final do século XIX, apresenta personagens em uma espécie de deriva. Os longos planos

filmados desde pequenas embarcações por entre os rios do Pantanal, trazem à tona questões muito presentes no imaginário latino americano como a colonização, ocupação de terras e evangelização de populações originárias. Entre os poucos momentos em que o filme faz uso de narração, a voz proferida pela personagem de Carloto Cotta diz:

“A direita e à esquerda, erguem-se arbustos intervalados como num vergel. A distância confunde-os em massas sombrias e, sob seus ramos, o céu, refletido pela água, faz manchas brilhantes. Tudo parece cozer lentamente, numa mornície propícia à lentas maturações. Se fosse possível ficar durante milênios nessa paisagem pré-histórica e nos apercebermos do decorrer do tempo assistir-se-ia, sem dúvida, à transformação das matérias orgânicas em turfa, em hulha e petróleo. Quase me parecia vê-lo irromper a superfície, tingindo a água com irisados delicados” .

Tal narração de um dos personagens europeus dão conta do clima que transpassa todos os momentos em que sua presença conduz a narrativa. Guiados por um ímpeto de "descobrimento" e mapeamento de território colonizado, tal núcleo de personagens funcionam como uma espécie simbólica da presença branca em terras americanas.

Numa montagem que alterna séculos e continentes, *Luz nos Trópicos* segue por alguns entrelaçamentos temporais até que em aproximadamente três horas de filme, retorna ao hemisfério norte, no qual surge um personagem interpretado pelo indígena norte-americano John Scott-Richardson, da etnia *Haliwa-Siponi* convivendo com o personagem de Muniz e também o de Cotta. Os pulos temporais e espaciais são constantes e mobilizadores ao longo de toda narrativa.

Presente em todo o transcorrer do filme, o som ambiente é utilizado levando em consideração sua expressividade estética e narrativa. Em muitos momentos, como analisaremos a seguir, o som ambiente toma conta de todo desenho de som. Em outros momentos ele divide espaço com a música. Música essa que tem características específicas que se conectam diretamente com o som ambiente.

3.3 Luz nos Trópicos - considerações iniciais e digressões

Se deparar com o filme *Luz nos Trópicos* pela primeira vez foi uma experiência especialmente impactante para o autor desse texto. A circunstância em que o fato se deu é

reivindicada aqui como fator determinante para o processo de incorporação do filme como objeto de análise desta dissertação.

Me permito uma breve digressão.

Era o princípio do mês de fevereiro de 2020 e estava em um festival de cinema. Entre uma atividade e outra, uma amiga me avisou que seria exibido um filme muito longo da cineasta Paula Gaitán. Trava-se de *Luz nos Trópicos*. Se não me falha a memória a sessão começou por volta das 19h, e dessa forma terminaria depois das 23h. Era o mês de fevereiro de 2020, poucos dias antes do surto da pandemia de Covid-19 que tirou mais de 600 mil vidas no Brasil e transformou radicalmente a ideia de socialização nos dois próximos anos e por conseguinte a relação com obras cinematográficas. Só pude perceber o privilégio que tive de poder assistir a esse filme numa sala de cinema, com ótimas condições de som e imagem, alguns meses depois, quando me deparei com a dificuldade de me relacionar com um filme dessas características num contexto doméstico. A exposição prolongada a sons ambientes, sem o acompanhamento constante de diálogos, se configurou como grande força mobilizadora. Dessa forma reforça-se a ideia de que o efeito causado pelo filme é potencializado dentro de uma sala de cinema, com som e imagem projetados. Acredito que exista uma relação entre a lembrança causada pelo impacto, em escala, do filme e a permanência do mesmo enquanto objeto de análise desta pesquisa. Como resolver então as muitas formas de acessos que potenciais leitores desse texto tiveram ou terão com a obra e a que eu obtive em fevereiro de 2020 em sala de cinema? Se relacionar com *Luz nos Trópicos* em tela de computador e fones de ouvido pode ser equiparado pelo efeito causado em projeção em sala? O que se perde? Tais perguntas permanecem sem respostas constituindo-se, porém, como provocações de leitura.

*

Como forma de iniciar a análise de *Luz nos Trópicos*, cabe fazer uma conexão entre o que foi trazido nos outros dois capítulos e a análise do filme proposto. O relacionamento com o referido filme se coloca como agente potencializador dos temas debatidos anteriormente. Argumenta-se que o som de *Luz nos Trópicos* faz com que reflexões envolvendo gravação de campo e valorização de som ambiente ocorra. Talvez o que chama a atenção do autor desse texto seja como o filme pode suscitar debates que não se encerram no próprio filme ou no próprio efeito que o filme pode carregar em si. Pensar *Luz nos Trópicos* como a ponta de uma

lança que está em voo, na qual sua trajetória encanta e é encantada mais pelo percurso do que pelo ponto de chegada.

O oitavo longa metragem da cineasta colombiana-brasileira⁷⁵ expõe o espectador a longas sequências em que se escuta somente o som ambiente, sem a presença de música, diálogos, vozes ou quaisquer ações sonoras em sincronismo com a imagem. Essa é uma das características do filme que o colocam como instigante objeto de análise. O uso de sons ambientes e a criação sonora diegética pode dessa forma dialogar com certas produções oriundas da ecologia acústica, quando por exemplo Bernie Krause intenta uma abordagem de sons da natureza e sua possível organização musical (KRAUSE, 2013).

Através da prática da gravação de campo realizada nas locações do filme, o técnico de som direto Marcos Lopes⁷⁶ pôde incorporar sonoridades características dos espaços filmados à obra final. Assim como Lockwood realizou instalações multicanais de sua obra *A sound map of the Danube* (2008) com sons captados nos locais visitados, Lopes realizou também captações em formato 5.0⁷⁷ já planejando um desenho de som em que sonoridades do Pantanal, Chapada dos Guimarães e Parque Nacional do Xingu pudessem ser espacializadas.

Além dos momentos em que a edição de som e a mixagem privilegiam sons ambientes em detrimento dos demais sons do filme, tem-se outros no qual se combinam os mesmos sons ambientes com excertos musicais. A proximidade dessa linguagem com o trabalho de artistas como Alexandre Fenerich, Paulo Dantas, Toshiya Tsunoda, entre outros, atua na mesma direção da interdisciplinaridade intentada no primeiro capítulo. Aliás, tal combinação foi percebida pelo autor desse texto após o primeiro visionamento da obra. A característica dada à música no filme pode confundir uma escuta menos atenta, fazendo o espectador ter a sensação de que os sons musicais são provenientes do espaço diegético. A edição de sonoridades musicais, com característica específica que será comentada adiante, reforça a ideia de que o som do filme seja percebido como um todo, como um corpo sonoro vivo no qual notas musicais se assemelham ao som do correr das águas, canto dos pássaro ou coro de insetos.

A análise fílmica pretendida nesse terceiro capítulo está mais interessada nos caminhos que o filme pode abrir para pensar um cinema em relação com outras disciplinas do

⁷⁵ Tomou-se como base de consulta o site embauba play em que se consideram os longas *É Rocha e Rio, Negro Leo* (2020), *Luz nos Trópicos* (2020), *Sutis Interferências* (2017), *Noite* (2015), *Exilados do Vulcão* (2013), *Agreste* (2010), *Diária de Sintra* (2007), *Vida* (2008) e *Uaká* (1988).

⁷⁶ Em entrevista cedida ao autor desse texto.

⁷⁷ A captação 5.0 se caracteriza pelo registro do som com 5 microfones já pensando no formato de exibição 5.1 sendo os canais: esquerdo, central, direito, *surround* direito, *surround* esquerdo e *LFE* (*low frequencies effect* - destinado a baixas frequências)

que analisar a obra como algo que se encerra em si. O uso que *Luz nos Trópicos* faz do som ambiente permite uma análise que leva em consideração questões provenientes dos campos abordados no primeiro capítulo como as distintas modalidades de escuta propostas por Altman e Lastra, até a definição que Chattopadhyay faz de ambiência e som ambiente.

A prática da análise fílmica elaborada aqui está em sintonia com Carreiro e Alvim quando estes afirmam que “não existe qualquer método universal de análise do filme” (Carreiro; Alvim, 2016). Tais autores fazem um esforço, que se torna mais explícito no final do artigo, sobre o quanto a análise fílmica não seria um método de pesquisa, mas sim um conjunto de práticas adotadas. O autor desse texto está em sintonia com tal afirmação. Será elaborada análise fílmica com ênfase para os sons ambientes de uma sequência específica do filme. Dado que tal sequência é formada por uma série de planos sequência que fazem uso distinto do som ambiente dentro do contexto do desenho de som da obra.

*

Mais um adendo, antes de prosseguir para a análise da sequência, cabe tecer alguns comentários sobre características formais de *Luz nos Trópicos*. Tais características estão intimamente imbricadas e em muitos momentos são percebidas enquanto um todo. Nosso esforço é tentar destrinchá-las e apontar suas diferenças.

*

A primeira característica geral do filme que gostaríamos de destacar de antemão é a rarefação dos diálogos. Aliada a longa duração do filme, o pouco uso dos diálogos causam mais um estranhamento nessa obra audiovisual. Segundo Michel Chion, o cinema teria uma vocação além de vococêntrica, verbocêntrica:

"afirmar que, no cinema, o som é maioritariamente vococêntrico significa lembrar que, em quase todos os casos, favorece a voz, evidencia-a e destaca dos outros sons (...) Porque, está claro, não se trata da voz dos gritos e dos gemidos, mas da voz enquanto suporte da expressão verbal"
(CHION, 2011. p. 13).

Ao subverter essa lógica que, segundo Chion, seria majoritariamente favorecida, *Luz nos Trópicos* abre espaço para que outras sonoridades ocupem o protagonismo narrativo. A

não centralidade da voz, dessa forma, abre espaço no desenho de som do filme para que os sons do espaço soem intensificados.

Erly Vieira Jr (2022) chega a comentar que, em sua defesa do realismo sensório, a ausência dos diálogos teria ligação direta com a criação de um outro espaço-tempo proposto pela narrativa.

*

Ao longo das mais de quatro horas de duração, *Luz nos Trópicos* nos deixa sempre confusos sobre quais os limites da diegese criada. Torna-se tarefa árdua o discernimento frio e técnico sobre o quanto aquele universo fílmico apresentado é experienciado também pelos personagens ou é algo exclusivo da escuta de nós espectadores. As constantes elipses espaciais e temporais deslocam uma ideia mais clara de tempo presente e passado. O uso da música e sons ambientes reforça tal ambiguidade sobre uma escuta compartilhada ou não com o universo diegético.

Ao discorrer sobre a música de Max Steiner no filme *King Kong*, Robynn J. Stilwell vai citar o que ela chama de "brecha fantástica" (STILWELL, p. 187, tradução nossa) para se referir a alternância entre o universo diegético e o não diegético da obra, inclusive fazendo referência a cena de abertura em que uma névoa toma conta da imagem, como numa metáfora visual de tal ambiguidade. Inclusive, Stilwell retoma à forma de apresentação do teatro e da música de fosso para discorrer sobre o que ela classifica como "geografia da paisagem sonora"⁷⁸ (ibidem) na qual, no cinema (como uma herança do teatro) a execução musical não é vista, apenas ouvida. Indo adiante a autora comenta:

"A frase "brecha fantástica" parecia particularmente adequada para esse espaço liminar porque capturava tanto sua magia quanto seu perigo, a sensação de irrealidade que sempre prevalece quando saltamos de uma borda sólida para uma outra à alguma distância desconhecida e à alguma estabilidade incerta - e às vezes estamos no ar antes mesmo de sabermos que saímos do chão. "Fantástico" pode significar literalmente fantasia (cinematograficamente, um número musical, sonho ou *flashback*) (...) A trajetória da música entre o diegético e o não diegético evidencia uma lacuna em nosso entendimento, um lugar de desestabilização e ambiguidade. O diegético e o não diegético são concebidos como reinos separados,

⁷⁸ Aqui deve se retomar a crítica realizada no primeiro capítulo sobre a do termo em língua inglesa *soundscape* para o português 'paisagem sonora'. Na ausência de uma melhor tradução, a utilizaremos, mesmo que de forma breve.

quase como duas bolhas adjacentes, e parece haver pouca possibilidade de passar de um para o outro sem perfurar a pele que explode os dois "universos", o que certamente é uma das razões para a confiança na linguagem da "transgressão".

(STILWELL, 2007 p. 186-7, tradução nossa)

*

Em *Luz nos Trópicos* É difícil discernir a entrada ou saída de um excerto musical⁷⁹ ou até mesmo se o que escutamos é sonoridade do ambiente. O uso da música em *Luz nos Trópicos* não está em sintonia com seu uso clássico do cinema de Hollywood nos anos 1930 no qual a música, segundo Cláudia Gorbman:

"explica, sublinha, imita, enfatiza ações narrativas e climas sempre onde é possível; ela veste o coração do espectador em sua luva, contribui em direção à definição de um universo dramático cuja moralidade transcendental deve ser a da emoção. "

(GORBMAN, 1987, p.7, tradução nossa)

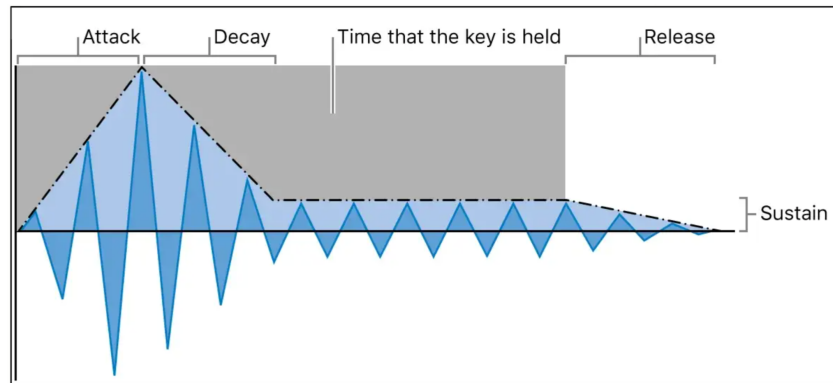
Em contraposição, a música é caracterizado por fazer uso de *drones*⁸⁰ e utilização de notas musicais estendidas. Muitas sonoridades musicais do filme obedecem um mesmo padrão de envelope sonoro, com *ADSR*⁸¹ lentos e prolongados, que ecoam também na forma pela qual o som ambiente é tratado.

⁷⁹ Aqui nos referimos a excertos musicais, pois nos créditos finais do filme não há menção a nenhum profissional de composição musical. Dessa forma entendemos que as entradas musicais estão incorporadas ao desenho de som. Em entrevista cedida para o autor desse texto, Tiago Bello comenta que ainda em fase de montagem, Gaitán fazia uso de trechos de peças musicais que já tinham sido compostas para outros fins que não o filme em questão.

⁸⁰ Efeito de sons/ruídos graves e contínuos frequentemente usados em ambientações e trilhas de cinema. Aqui vale fazer uma conexão com o que Ruy Gardnier, citado por Bernardo Oliveira, denomina de *drone cinema*: "É um cinema que confia mais nas atmosferas, mais no clima e no ritmo, em suma na aventura, do que na minúcia do roteiro, no coesão da estrutura. E isso lembra muito o que se dá hoje no *rock*, com a volta da música improvisada (até no *metal*!!!), a relativa desimportância da composição e o elogio das sonoridades, dos novos timbres, de novos mantras. Eu diria que estaríamos diante de um *drone cinema*. O *drone* privilegia não a melodia, mas as notas em sua sonoridade, duração, variação... Da mesma forma que esse cinema não privilegia a narrativa, mas o ritmo, a intensidade, a duração, a atmosfera. (GARDNIER apud OLIVEIRA, 2015. p. 46)

⁸¹ Da língua inglesa a sigla *ADSR* corresponde às palavras *attack*, *decay*, *sustain* e *release*. Em português a sigla também é válida, se usarmos as traduções "ataque" (*attack*), "decaimento" (*decay*), "sustentação" (*sustain*) e "repouso" (*release*). Ao longo do texto utilizaremos os termos em língua portuguesa.

Figura 19 - gráfico ilustrativo do envelope sonoro *ADSR*



Fonte: *site da Apple*.

Pouco se percebe do início ou do fim de determinada nota musical. Isso se assemelha ao trato com os sons ambientes e atua como forma de auxiliar a junção de sonoridades musicais não diegética e som ambiente diegético (ou seria música diegética e som ambiente não diegético? Quem tem a resposta a essa pergunta?). Tal característica é experienciada de modo constante ao longo do filme, em especial nos planos sequência analisados a seguir, nos quais o som do motor das embarcações se confunde com notas musicais.

A respeito de combinação de trilha musical e som ambiente Vieira Jr comenta acerca de usos similares do sonoro em sua análise sobre o que o autor tem reivindicado como realismo sensorio no cinema contemporâneo:

"Ou ainda os momentos em que som ambiente e trilha sonora se confundem, aproximados pela adoção de uma atitude, na edição de som, oriunda de certos procedimentos da música minimalista, imprecisando onde começa um e onde termina o outro - como nas paisagens sonoras de Hildegard Westerkamp para os filmes de Gus Van Sant (em especial as variações a partir dos sons de passos acusmatizados na perambulação dos protagonistas de *Gerry*) ou na verdadeira partitura abstrata com que se constrói o ambiente sonoro da floresta na segunda parte de *Mal dos Trópicos*."

(VIEIRA Jr., 2022, p. 167)

Ao longo das próximas páginas estaremos constantemente nos referindo à montagem do filme. Cabe um comentário específico sobre a montagem que insere seu entendimento em um contexto mais amplo. Quando falamos de montagem aqui estamos sempre nos referindo também ao som. Dentro de um processo hegemônico de montagem audiovisual, é recorrente a ideia de que o trato com as sonoridades (em etapa de pós-produção, dado que no som direto já há uma manipulação de sonoridades) somente ocorreria após a montagem. Entende-se dessa forma que a referida montagem seria uma montagem apenas de imagens. Dando a entender que a montagem de som seria feita a posteriori, inclusive sendo realizada por outros profissionais, os profissionais de som. Ao autor desse texto essa ideia parece um pouco limitadora do potencial expressivo do som no cinema. Reivindica-se, desse modo, que a etapa de montagem seria um momento em que se manipula tanto o som quanto a imagem. O processo posterior, a saber da edição de som, seria um aprofundamento técnico e estético de ações encampadas nessa etapa prévia, assim como de criação livre de sonoridades. Assim, afirma-se: quando mencionamos a palavra montagem, estamos nos referindo tanto ao som quanto à imagem. Tal reflexão encontra reverberações nas ideias de dois profissionais da montagem, a saber Waldir Xavier e Frederico Benevides. É Xavier quem comenta:

“Para mim eu não via distinção, som era linguagem de cinema. Para mim a maior referência, que vou falar daqui a pouco, é montagem, mais do que qualquer outra coisa. Sempre fui muito mais fascinado pela ideia de montagem do que de fotografia, ou de som, figurino e etc. (...) E depois fui descobrir que montagem também é som.”

(XAVIER, 2017)

E depois Benevides:

“Há uma compreensão sobre a função do montador, muitas vezes, como se ele só lidasse com as imagens do filme. Ou seja, já que existe a figura do editor de som, então supõe-se que esse “outro” montador vai editar somente imagem. É como se fosse possível olhar para o filme e mexer “apenas” na imagem enquanto outra pessoa vai influir “apenas” nas sonoridades ... e ainda vai ter o momento de finalizar, em que outro profissional vai mixar o som e mais um ainda vai “tratar” a cor do filme. Isso tudo para mim é muito estranho” .

(BENEVIDES, 2015)

*

Outra característica que chama atenção e encontra reverberações no campo do som é algo recorrente na composição dos enquadramentos da imagem. Em muitos momentos do filme vemos e escutamos os personagens em movimento dentro de pequenas embarcações nas águas do Pantanal (mas também ocorre em alguns momentos mais específicos em Nova Iorque). Em quase todas essas sequências as imagens são registradas a partir de outra embarcação também em movimento. Nesses momentos o enquadramento é dividido entre o céu e o chão numa relação de contaminação: o chão, que é a água, reflete o céu. Imageticamente há uma indefinição de localização criando um estado de suspensão e ambiguidade. Enquadramentos como esse acontecem de forma sistemática quando se filma no Pantanal. Na análise filmica que será feita, tal característica tem conexões diretas com o desenho de som, em especial ao som ambiente.

*

Cabe ressaltar também o uso sistemático que *Luz nos Trópicos* faz de planos-sequência. Eles estão presentes em muitos momentos do filme, em específico na sequência analisada. Salvo alguns pequenos planos de breve duração, tal sequência é composta de cinco planos sequência, com duração de 2'31", 2'25", 2'02", 00'45" e 00'25" respectivamente. Tal gesto formal atua na mesma direção de intensificar a sensação de deslocamento e indefinição como característica geral do filme. Nesse sentido nos é cara a reflexão que Fernando Morais da Costa faz ao analisar planos sequências nos filmes *Five* (2003) dirigido por Abbas Kiarostami, e *Andarilho* (2007) dirigido por Cao Guimarães:

"Ao prestarmos atenção à metade sonora desses planos que encerram um núcleo de sentido dentro da narrativa sem que se utilize o corte, não é difícil perceber que o som costuma descrever variações e movimentos maiores que os da imagem. Tais variações podem se dar entre o espaço diegético e o extra-diegético, ou podem se ater a fontes sonoras localizadas dentro da diegese. Podem ser provocadas por decisões na edição de som, construindo-se um plano em que há cortes no som enquanto não se corta a imagem, ou podem ser apenas inerentes ao som".

(COSTA, 2019. p. 14)

Como dito no segundo capítulo, o som ambiente de um filme é aquele grupo de sons que está diretamente relacionado ao desenvolvimento temporal da narrativa. Enquanto demais efeitos sonoros (como um carro que passa ou uma porta que fecha) se encerram num curto espaço de tempo, com os sons ambientes acontece o oposto. A utilização de planos sequências, muitas vezes sem a presença de diálogos, é constante ao longo do filme e faz com que as mínimas variações sonoras do espaço sejam escutadas. *Luz nos Trópicos* ergue uma estrutura narrativa muito propícia para criação de um desenho de som que valorize o ambiente, algo bastante raro na prática cinematográfica.

Além de ser intensificado ao longo de toda a obra, o som ambiente passa então a romper com uma lógica de hierarquização narrativa presente em tantos produtos audiovisuais hegemônicos. Em *Luz nos Trópicos* os sons ambientes são escutados de forma tão presente quanto os diálogos, demais efeitos e música. Se num processo hegemônico de mixagem de produtos audiovisuais os sons ambientes tem que estar em relação de volume inferior a todos demais sons, no filme em questão essa relação de dinâmica é subvertida. A própria construção de escuta do filme opera desestabilizando o que seria um escuta organizada e hierárquica do mundo sob a perspectiva colonial. O modelo de escuta telefônica, como nos contou Lastra e Altman, sob o qual o cinema hegemônico *hollywoodiano* estabeleceu as bases da decupagem clássica, é em muitos momentos colocado em tensão aqui.⁸²

Vale ainda destacar uma outra característica do uso do som ambiente combinado com o plano sequência. Existe uma sensação de imersão conectada à intensificação do som ambiente por justamente ele ser oriundo de espaços ocultos na imagem. Essa sendo mais uma das características gerais do som do filme: o que é visto na imagem, por mais que em muitos momentos esteja em movimento, não dá conta do que é escutado. O som ambiente no filme está em conexão ao que se vê mas muito, e talvez mais ainda, ao que não é visto. O som ambiente atua como um prolongamento dos planos filmados, como uma conexão entre o que é visto e o que está oculto à visão, mas não ao filme.

Mais um gesto formal que se repete inúmeras vezes ao longo da obra e que, por sua vez, está intimamente ligado ao uso de planos sequência, é o *raccord* sonoro entre planos e/ou sequências. Em muitas ocasiões, como é o caso da sequência que será analisadas logo a seguir, o som de um plano se conecta de forma direta com o som do plano porvir. O corte seco entre planos e sequências é muito raro. Como um exemplo está o som do motor das

⁸² O que não significa, no entanto, que o filme seja a negação completa da escuta telefônica. O desenho de som de *Luz nos Trópicos* é caracterizado pela combinação de diversos estilos, e em muitos momentos, o som ambiente é sim silenciado em prol da inteligibilidade dos diálogos.

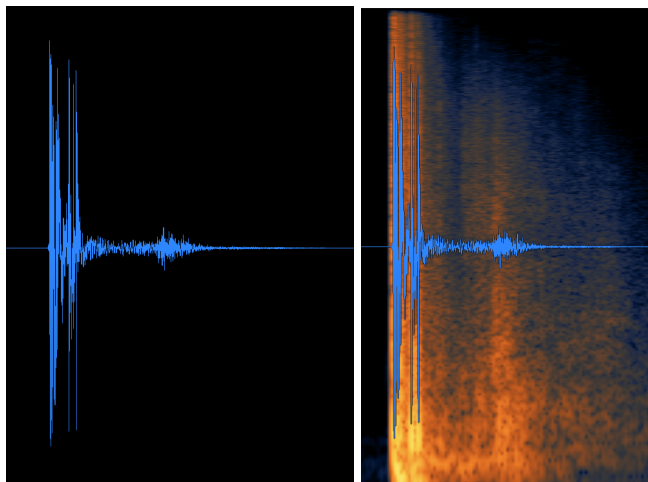
embarcações, tão recorrentes ao longo de *Luz nos Trópicos*, vazando para o próximo plano, e que por vezes se transforma em excertos musicais sem que, no entanto, seja claro esse descolamento. Tal característica é uma das forças motrizes que coloca a montagem do filme em diálogo com as muitas elipses porosas de tempo e espaço. A não identificação temporal e geográfica operada ao longo dos 259 minutos é muito influenciada por tal característica da montagem.

Ao longo das próximas páginas, quando se dará a análise filmica, será utilizado o recurso de apresentação de *frames* do filme como forma de auxiliar na contextualização do leitor para a referida sequência. Por mais que não exista no corpo do texto, a materialização do som, a materialização da fixação do registro de imagem será desdobrado nas análises escritas.

Como forma de se relacionar com as sonoridades da respectiva imagem, será anexado, ao lado do *frame*, o espectrograma correspondente ao intervalo de tempo da sequência analisada. Ao analisar graficamente o evento sonoro, o leitor pode estar mais ou menos familiarizado com uma representação gráfica de uma forma de onda. Tal representação mostra a relação entre o tempo (no eixo horizontal) e a intensidade (no eixo vertical). Nessa modalidade de representação, fica muito difícil fazer uma análise das frequências de cada som. Para a abordagem nesta pesquisa, tal representação carece de uma terceira dimensão. Torna-se interessante identificar quando e com que intensidade cada evento sonoro ocorre, considerando também sua altura (frequência). Com o espectrograma, além de identificar o tempo e a intensidade de cada som, é possível precisar com muito mais rigor, através de um sistema de gradação de cores (no caso que será utilizado, do ciano ao laranja) com que intensidade e frequência cada som ocorre. Através do espectrograma torna-se mais precisa a identificação de uma quantidade variada de sons, dado que o sistema de gradação de cores espalhados pelo gráfico auxilia no destaque dos sons.

Tal recurso para auxiliar a análise filmica pretendida aqui, foi muito influenciado por dois trabalhos recentes no campo dos estudos de som no Brasil como a comunicação oral "Som do Silêncio: uma análise imersiva" realizado por Débora Opolski, Rodrigo Carreiro e Rodrigo Meireles em ocasião do 30º encontro nacional da COMPÓS assim como a publicação do livro "Edição de diálogos no cinema: a fala cinematográfica como um elemento sonoro" esse de Débora Opolski.

Figura 20 - captura de tela de uma forma de onda retirada do aplicativo *Rx Izotope 10*. Do lado esquerdo sem o espectrograma e ao lado direito com a adição do espectrograma.



Fonte: imagens criadas pelo autor utilizando o *software iZotope Rx 10, 2023*.

3.4 Sequência Introdutória - considerações iniciais

Os primeiros 20 minutos de *Luz nos Trópicos* integram o que propomos como sequência inaugural, ou sequência de introdução do filme. Trata-se do momento em que o personagem interpretado pelo ator manauara Begê Muniz se encontra no gelo do hemisfério norte até o surgimento de duas cartelas iniciais exatamente em 17 minutos e 27 segundos, uma que diz “Luz nos Trópicos” e uma seguinte, “um filme de Paula Gaitán”, onde o personagem já se encontra em território brasileiro, que posteriormente identificamos como Pantanal mato-grossense. São precisamente 14 minutos e 7 segundos em que somos expostos a uma série de sonoridades que sintetizam, de forma breve, o estilo do desenho de som que se estenderá pelas próximas 4 horas do longa.

Como forma de auxiliar o leitor a acompanhar os trechos analisados, no início de cada subcapítulo será indicado o código de tempo do trecho.

Assim como acontece com outros filmes que já despertaram nosso interesse de pesquisa⁸³, a saber *A Mulher Sem Cabeça* (2007), *Post Tenebras Lux* (2013) e *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018), os sons contidos nos primeiros minutos de *Luz nos Trópicos* funcionam como uma espécie de cartão de visitas de todo desenho de som escutado

⁸³ O interesse em torno de *A Mulher Sem Cabeça* está materializado na análise fílmica da obra localizada no terceiro capítulo da monografia de conclusão do curso de graduação em Cinema e Audiovisual do autor deste texto, defendida na Universidade Federal Fluminense em 2017 (FARKAS, 2017).

posteriormente. Recordemos das sonoridades a beira da rodovia saltenha⁸⁴ como o tilintar das louças e gritos reverberantes que começam a construir o universo sônico ao redor de Verô em *A Mulher Sem Cabeça*; dos passos descalços em areia molhada de crianças que passeiam pelo fora de quadro em *Post Tenebras Lux*; ou a deambulação do personagem Ihjãc, jovem indígena da etnia Krahô, numa espécie de sonambulismo ao encontrar o fantasma de seu pai nos primeiros minutos de *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos*. Os primeiros 20 minutos de *Luz nos Trópicos* se inserem nessa espécie de inauguração de um universo sônico específico que vai reverberar no restante do filme assim como fazem os três títulos citados acima.

Nessa sequência inaugural de *Luz nos Trópicos*, muitos elementos centrais para a narrativa do filme estão presentes. Como a grande quantidade de elipses temporais e espaciais de larga escala e realizada com corte seco de imagem e fusão sonora, a mistura sutil de trilha musical, sons ambientes e efeitos sonoros, expressividade de sons ambientes diegéticos sem hierarquização explícita com demais sons, ausência de diálogos de personagens em quadro e uso de plano sequência com muitos cortes de som..

A critério de organização, essa sequência introdutória será dividida em quatro momentos. Num primeiro momento, será analisada a etapa que precede a viagem de Begê Muniz do hemisfério norte para o trópico brasileiro. Posteriormente serão analisados cinco planos sequências⁸⁵.

Sem mais delongas, vamos à análise.

3.4.1 Sequência 0

Código de tempo do trecho analisado a seguir: de 04:01 a 08:30

Após alguns minutos do início do filme, somos levados a um grande lago congelado num plano em movimento de panorâmica da esquerda para a direita. Estamos na costa leste dos Estados Unidos no que parece ser o tempo presente à realização do filme. A cor branca dos flocos de neve que caem e cobrem o lago se confunde com o também branco, em tonalidade cinzenta, das nuvens densas que tampam o céu. Uma nota musical preenche o ambiente sonoro extremamente silencioso da paisagem gélida do hemisfério norte. Tal primeira sonoridade musical segue o padrão de *ADSR* comentado no subtópico anterior. A

⁸⁴ Fazendo referência a região de Salta, na Argentina, onde o filme de Martel se passa.

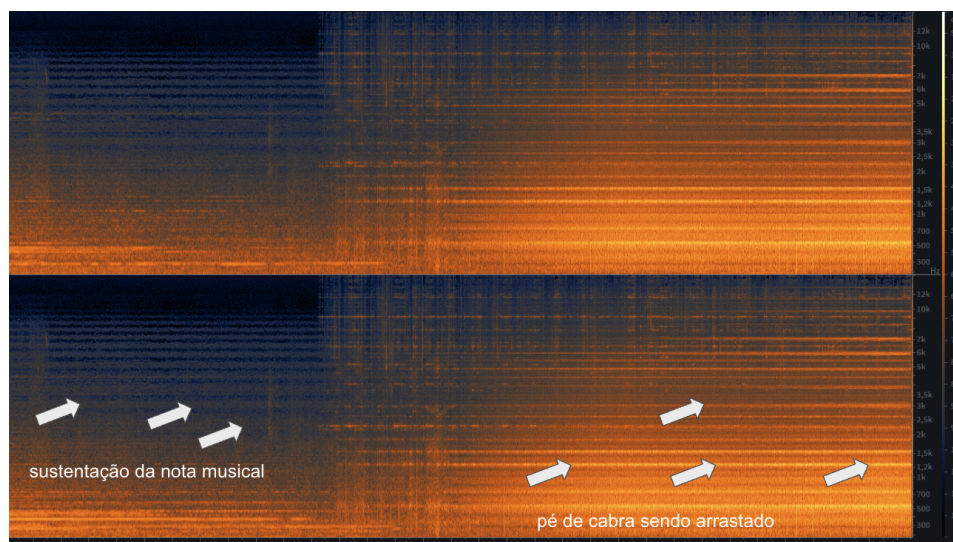
⁸⁵ Em realidade, o segundo plano sequência é interrompido por 1 outro plano. Rigorosamente são 2 planos sequência separados por um outro plano.

sustentação de tal nota musical parece não ter fim ao passo de se transformar em som diegético. O final do movimento de câmera é marcado pelo surgimento de um ruído áspero e pesado de algum objeto metálico sendo arrastado contra uma superfície. É o personagem do ator Begê Muniz quem arrasta a ferramenta que se assemelha a um pé de cabra. É esse som que incorpora a nota musical citada acima, levando-a ao mundo diegético num percurso sob o lago congelado.

Figura 21.1 e 21.2 - *frame* do instrumento metálico sendo arrastado no lago congelado. Embaixo, o respectivo espectrograma.



Fonte: *Luz nos Trópicos*, 2020, dirigido por Paula Gaitán.

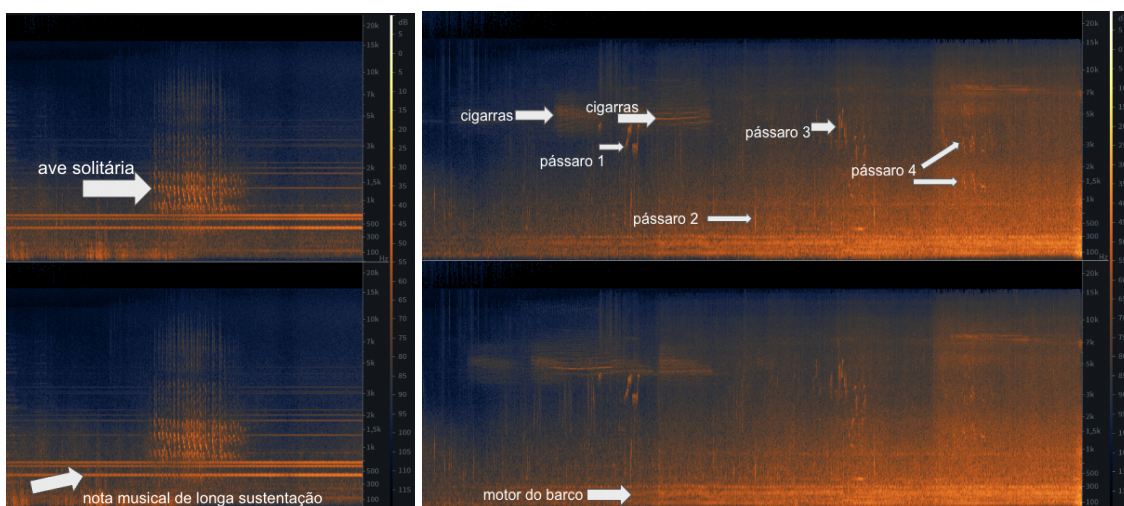


Fonte: imagens criadas pelo autor utilizando o *software iZotope Rx 10*, 2023.

O próximo plano coincide com movimentos bruscos da ferramenta metálica contra o gelo, despedaçando a superfície, furando o solo e encontrando a camada líquida de água que está presente logo abaixo. O crescente dos golpes de Begê é acompanhado por notas musicais

que adicionam uma espécie de pequena tensão à ação. Pouco se escuta de som ambiente e qual seu papel até então. Quando o plano se afasta da personagem, escutamos, em distância e com reverberação, a vocalização de uma ave solitária. Trata-se de um local silencioso, o ambiente é pouco intenso ao passo de a sutil vocalização de uma única ave ser escutada à distância.

Figura 22.1 e 22.2 - À esquerda o espectrograma da vocalização da ave solitária escutada à distância no Hemisfério Norte. À direita o espectrograma de momentos logo a seguir quando já escuta-se as sonoridades Pantanal. Nota-se a diferença da ocupação espectral entre os dois espaços e como gradativamente as sonoridades difusas do ambiente vão se proliferando.⁸⁶



Fonte: imagens criadas pelo autor utilizando o *software iZotope Rx 10, 2023*.

Vemos em *close-up* o rosto de Muniz e escutamos o que parece ser o som de um hidrofone captando a movimentação da água embaixo do gelo. Novas vocalizações de aves cortam o ambiente silencioso. Uma única nota musical em longa sustentação acompanha o repentino desaparecimento do personagem. Durante aproximadamente 1 minuto, vemos alguns planos em proximidade da neve e do gelo derretendo. A tal nota com longa sustentação vai desaparecendo dando lugar a sons ambientes que não parecem pertencer a aquele local gélido.

Com o decorrer de alguns instantes começamos a perceber a presença de algumas cigarras, pássaros e um pequeno motor do que parece ser uma embarcação, pois também escutamos a passagem de águas. Não parece ser a mesma água localizada abaixo do solo

⁸⁶ Detalhe, em um espectrograma, a coloração preta se refere à ausência de som.

congelado ou dos blocos de gelo que lentamente começam a se movimentar num plano geral que enquadra a paisagem gelada à distância.

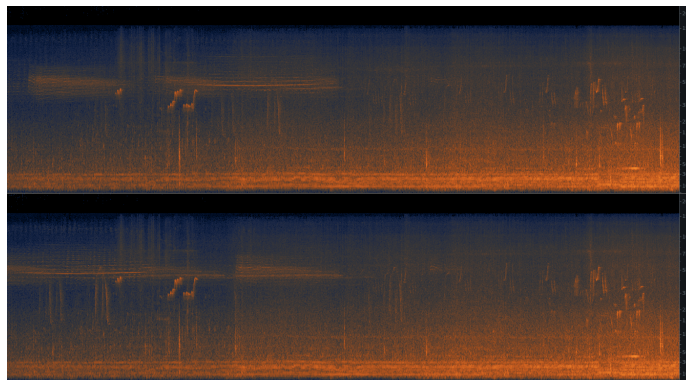
A partir desse momento, *Luz nos Trópicos* começa a escancarar a diferença sônica da paisagem gelada do hemisfério norte em relação à profusão sonora do centro oeste brasileiro. Não demora muito para escutarmos as sonoridades tropicais ainda sobre as imagens geladas. O gesto de expor o espectador a uma escuta explicitamente descontextualizada do que se vê, é ação recorrente ao longo do filme. Em apenas 6 minutos de duração *Luz nos Trópicos* já opera nesse sistema assincrônico de som e imagem.

Nessa passagem específica da sequência de abertura (escuta-se o som de um local que indica características espaciais completamente diferentes do que se vê) o elemento sonoro não é utilizado para organizar a narrativa no que seria uma decupagem clássica (XAVIER, 2003) mas utiliza elementos de uma diegese porvir para intensificar a relação do ambiente com o próprio filme. *Luz nos Trópicos* parece fazer um exercício de escuta em que os sons ambientes são escutados com protagonismo narrativo sensorial.

Figura 23.1 e 23.2 - *frame* da etapa inicial da sequência de introdução onde, em relação de assincronia, vemos o gelo Norte-Americano e escutamos a polifonia do Pantanal brasileiro. Embaixo, o respectivo espectrograma.



Fonte: *Luz nos Trópicos*, 2020, dirigido por Paula Gaitán.



Fonte: imagens criadas pelo autor utilizando o *software iZotope Rx 10*, 2023.

Depois de escutar as sonoridades descontextualizadas das imagens, finalmente nos é apresentado o referido contexto. Vêmos o mesmo personagem, agora com figurino completamente diferente, a tonalidade bege permanece, porém, num ambiente igualmente distinto. Na proa de uma pequena embarcação do tipo lancha voadeira, Muniz olha diretamente para a câmera. O território é o Pantanal localizado no estado do Mato Grosso, Brasil. Uma elipse espacial de mais de 6 mil quilômetros é feita sem grandes formalidades ou quaisquer “planos de cobertura” para localizar espacialmente o espectador. O som do motor da embarcação se assemelha ao ruído áspero, metálico e pesado do pé de cabra utilizado pelo mesmo personagem no território anterior.

*

A partir desse momento tem-se o primeiro de cinco planos sequências que constituem o que estamos chamando de abertura do filme. Como dito no subcapítulo anterior, quando a montagem de *Luz nos Trópicos* lança mão de planos sequências, geralmente existe uma intensificação de sons ambientes. Por serem sons prolongados, sem ataque e decaimento rápidos, quando o filme possibilita sua edição considerando tal característica temporal, sua expressividade chama atenção. É exatamente o que acontece aqui. Interessante notar também como nesses cinco planos sequência, em quatro deles existe um acompanhamento de sonoridades musicais enquanto que em um a banda sonora é composta exclusivamente de sons ambientes e efeitos de ambiente, todos diagéticos.

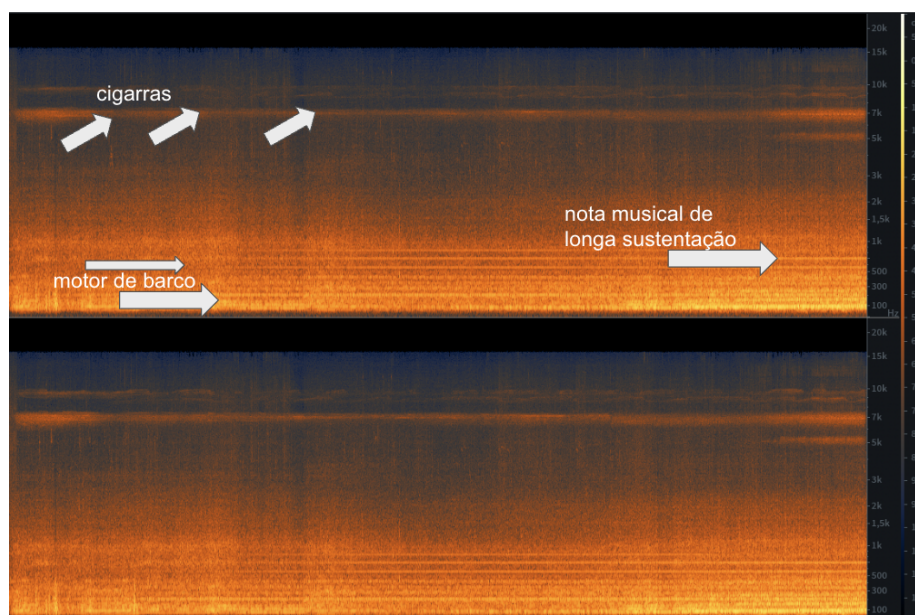
3.4.2 Plano sequência 1

Código de tempo do trecho analisado a seguir: de 08:54 a 11:12

Figura 24.1 e 24.2 - primeiro *frame* do primeiro dos cinco planos sequência que serão analisados a seguir. O personagem de Begê Muniz pilota uma lancha. Em baixo, o respectivo espectrograma. É possível observar a contaminação do motor do barco com a subsequente nota musical mais pro final do plano. A camada insistente de cigarras e insetos ocupando o espectro oposto de sonoridades agudas.



Fonte: *Luz nos Trópicos*, 2020, dirigido por Paula Gaitán.



Fonte: imagens criadas pelo autor utilizando o *software iZotope Rx 10*, 2023.

Esse primeiro plano sequência tem duração de dois minutos e trinta e um segundos. Detalhe, todos os cinco planos são filmados da água e tem grande porção do enquadramento ocupado pelo céu, rio e vegetação.

Em corte seco de imagem vê-se, por trás, o personagem interpretado por Begê Muniz pilotando uma pequena lancha do tipo voadeira. Junto ao corte de imagem tem-se o protagonismo sonoro do cíclico efeito do motor da lancha assim como o constante som do coro de insetos do entorno. Cabe mencionar que existe um *raccord* sonoro realizado com o som do motor da embarcação, que vem do plano anterior e contamina todos os momentos deste plano. Como se não bastasse, o leve correr das águas adiciona mais uma camada aural e intensifica a sensação de deslocamento provocada.

Como comentado anteriormente, aqui, aparece por primeira vez, uma característica da direção de fotografia que se conecta ao desenho de som. Em muitos momentos do filme, filma-se a partir das águas. Nesse plano específico, vemos dois personagens numa pequena lancha enquanto a equipe muito provavelmente está também em uma outra embarcação com os dispositivos de registro de imagem e som. No que se refere ao registro de imagem, a constante fluidez e movimento delicado de um semi-deslocamento se conecta ao gesto de enquadramento no qual o céu funciona como um espelho da terra, que no caso de *Luz nos Trópicos*, é quase sempre água. Isso cria uma indefinição referencial e faz com que o espectador dissolva parcialmente o sentido de localização e fixidez no registro dos espaços. Caminhando no constante movimento das águas, imagem e som atuam desconfigurando uma noção rígida e segura de localização espacial.

Uma breve digressão. A respeito do uso de sonoridades de rios em todo desenho de som de *Luz nos Trópicos*, cabe aqui fazer um adendo e conexão com o trabalho de arte sonora de Annea Lockwood abordado no primeiro capítulo. Naquela ocasião, Lockwood, comentando sobre seu trabalho no rio *Danúbio* (2008), a artista diz que o efeito das sonoridades dos rios em nosso cérebro se caracteriza por uma combinação entre o engajamento ligado a uma constante mudança nos detalhes da textura da água corrente e sua aparente repetição. *Luz nos Trópicos* parece compartilhar de tal reflexão se utilizando extensivamente desse efeito.

Voltando ao plano sequência, logo em seu início, o som do motor da lancha já é escutado em mistura com o ambiente difuso e presente do ambiente sonoro do Pantanal. No dito corte para a lancha de costas, há um fusão sutil entre os dois sons de motores, que diferem levemente em textura e timbre como índice sonoro de uma elipse temporal e espacial. Mas a mudança da sonoridade do motor é sutil. Junto ao corte parece existir, de

forma muito sutil também, a adição de uma nota musical com lento ataque e prolongada sustentação, da mesma forma que ocorreu em planos no gelo do Hemisfério Norte⁸⁷. Nos interessa aqui como essa possível nota musical adicionada se assemelha muitíssimo com a sonoridade do motor do barco da pequena lancha voadeira. Existe um ritmo mecânico de pequenos ciclos que se repetem e que se aproximam de uma nota musical como fica mais evidente alguns minutos mais adiante.

Tem-se a percepção de que a sonoridade do motor do barco compartilha espaço dinâmico e resposta de frequência com uma nota musical. Sua ruptura e diferenciação se dá no final do plano quando existe um corte seco do motor e a continuação de um timbre muito parecido, trata-se da música. Se evidencia então o descolamento de sons que pareciam criar um só corpo em um só tempo.

Até o final do plano o desenho sonoro se mantém de forma constante com as irregularidades cíclicas do motor do barco, uma possível sonoridade musical e o intensificado ambiente diegético natural. Cabe mencionar que o desenvolvimento imagético do plano tem um encaminhamento espacial razoavelmente claro que é o deslocamento em direção a uma vegetação cada vez mais fechada e escura. A pequena embarcação vai adentrando uma mata cada vez mais fechada, como se estivéssemos em um túnel com pouca luz e muitos sons.

O encadeamento sonoro desenvolvido através de uma complexa simbiose do motor da lancha, sonoridades musicais e sons ambientes diegéticos, possibilitam a reivindicação de uma reflexão levantada no primeiro capítulo a respeito da crítica de Feld sob o conceito de paisagem sonora em Schafer. Tal contexto histórico se dá na segunda ida do antropólogo à terra Bosavi anos depois de sua primeira experiência por lá. Por propor que tal ideia *schafariana* poderia evocar uma separação artificial entre os sons da natureza e a ubiquidade da presença humana, Feld passa então a compreender o som mais como um sistema cultural, ligado a sua proposição do conceito de acustemologia, citado também no primeiro capítulo.

Tal debate também resvala no campo das artes sonoras como consta no já citado artigo escrito a seis mãos por Chaves, Dantas e Nakahodo (CHAVES:NAKAHODO:DANTAS, 2016). É no segundo tópico, "Presença, Mediação e Lugar" que os autores afirmam que a gravação de campo poderia ser caracterizada pela estetização da natureza e como isso seria uma forma estética ecológica que preconiza uma ideia de natureza como antiética à presença humana. Em muitos momentos o desenho de *Luz nos Trópicos* alia sonoridades naturais com sons criados pelos humanos, como o motor da

⁸⁷ No espectrograma anterior é possível verificar o surgimento e intensificação da nota musical.

voadeira, em regime de contaminação. Assim como os três autores vão afirmar, citando Chris Watson, que os sons da natureza tem a capacidade de criar sua própria música (WATSON apud CHAVES:NAKAHODO:DANTAS, 2016), o som do motor da lancha também parece operar nessa mesma direção. A presença do ambiente é inexoravelmente ligada a presença dos personagens e é por ele também moldada.

Com tal encadeamento sonoro, o filme nos guia em direção ao segundo plano sequência.

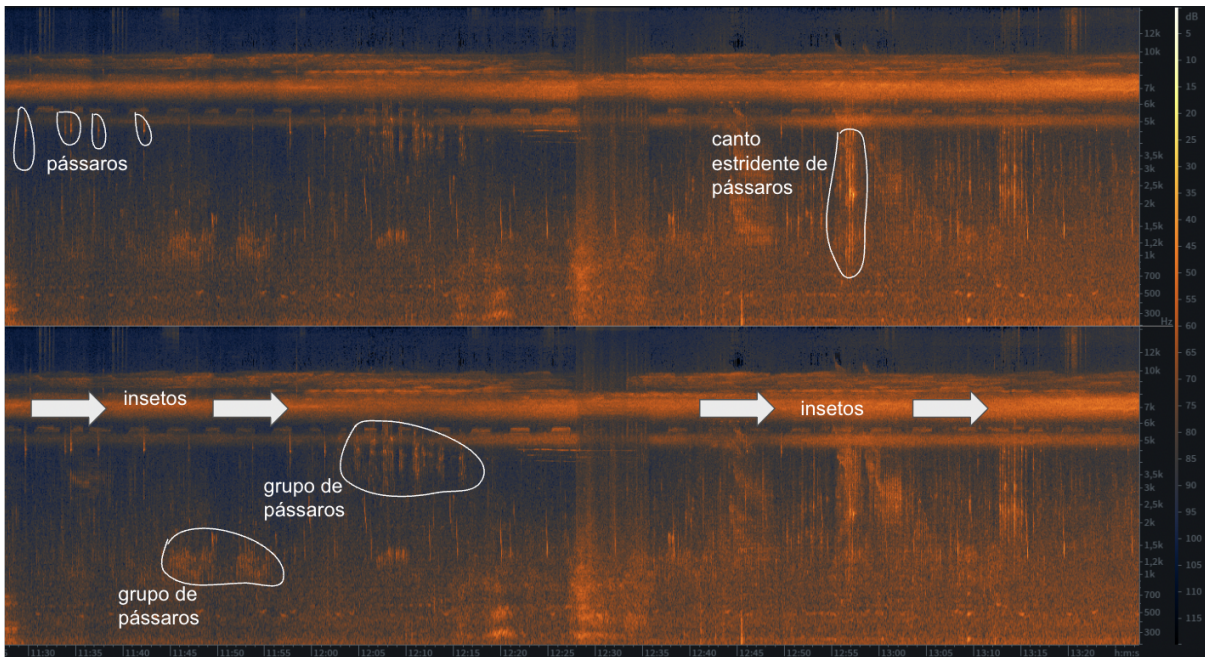
3.4.3 Plano sequência 2

Código de tempo do trecho analisado a seguir: de 11:28 a 13:28

Figura 25.1 e 25.2 - *frame* do personagem interpretado por Begê Muniz, de olhos fechados na proa da embarcação. Ao lado, o respectivo espectrograma. Detalhe, aqui não há música, somente sons diegéticos do ambiente.



Fonte: *Luz nos Trópicos*, 2020, dirigido por Paula Gaitán.



Fonte: imagens criadas pelo autor utilizando o *software iZotope Rx 10, 2023*.

O segundo plano sequência tem uma característica fundamentalmente distinta do anterior: aqui não há acompanhamento musical. Os únicos sons que escutamos são ambientes e efeitos do ambiente, são diegéticos. Sua duração: dois minutos e vinte e cinco segundos. Aqui, um gesto do plano anterior: a ação começa num local de vegetação mais ampla, aberta e iluminada, deslocando-se em direção à mata fechada e escura.

Este plano interessa na medida em que são os próprios sons do ambiente que adicionam tensões e desdobramentos narrativos. O plano se inicia com um *fade out* da sonoridade musical oriunda do plano anterior, evidenciando uma elipse. Em plano próximo, o personagem de Muniz está deitado à proa da lancha com os olhos fechados. A embarcação se movimenta. O som do motor já não é escutado. Cabe observar, assim, que muito provavelmente aqui as sonoridades sincrônicas não são provenientes do som direto. Pois parece que a voadeira está sendo guiada por um motor, fazendo mudanças de direção em curvas suaves. O olhar atento consegue enxergar um leve trepidar da estrutura de alumínio do barco, indicando a presença de um possível motor em funcionamento. Tal afirmação, que não passa de uma hipótese nossa, indica, então, que todos os sons sincrônicos de Muniz foram adicionados em pós-produção, com a prática de *foley*, que no caso de *Luz nos Trópicos* não é um recurso tão largamente utilizado. A possível ausência de som direto torna a

descontextualização do som evidente. Ouvimos sons que não coincidem com o contexto do registro de imagem.

O personagem interpretado por Muniz segue de olhos fechados. A movimentação de seu tronco indica respiração, indica pulsação de vida: se suas pálpebras estão fechadas e o impedem de ver, seus ouvidos seguem atentos e a espreita. O som ambiente intensificado composto pelo canto de insetos, aves e o deslocamento de água corrente, não é capaz de abrir os olhos do nosso, até então, protagonista. Nem mesmo a forte luz direta do sol incidindo em seu rosto parece fazer efeito. Passados alguns instantes o jovem Kuikuro se desperta e logo depois escutamos a vocalização de um primata, que se assemelha muito à sonoridade do Bugio, animal típico do Pantanal brasileiro. A vocalização do Bugio-Preto pode ser escutada a 5 quilômetros de distância e está ligada à demonstração de territórios entre grupos. Tal vocalização se destaca das demais por ser caracterizada pelo seu grave sobressalente, enquanto as demais sonoridades ocupam a região médio-aguda do espectro de frequências.

Figura 26 - Espectrograma em que se vê destacado a vocalização dos bugios.



Fonte: captura de tela criada pelo autor do texto utilizando o *software iZotope Rx 10, 2023*.

O plano prossegue por mais alguns momentos, entrando cada vez mais em local sombreado e com densa vegetação, como em um túnel. Junto com a movimentação da embarcação, o som ambiente vai ficando cada vez mais intenso, o túnel formado pela vegetação ao mesmo tempo que escurece a imagem, parece espacializar mais o som: as sonoridades que vinham do eixo horizontal parecem agora se deslocar também por cima do corpo da personagem. Rasantes de pássaros, como efeitos do ambiente, o deixa inquieto.

Alguns eventos nos chamam atenção ao longo desse plano sequência. O personagem interpretado por Muniz reage, em quadro, ao som ambiente. O entorno acústico o afeta fisicamente, fazendo com que desperte. O som literalmente lhe acorda. Se no gélido inverno do hemisfério norte o silencioso ambiente sonoro faz com que se deite e, num processo quase induzido, feche os olhos, no Pantanal brasileiro o processo é o inverso. Os sons do ambiente, que numa escuta ativa movem seu corpo, provocam inquietação, o personagem olha para os lados, para frente, para trás. Tentaria localizar a fonte sonora? Podem os objetos do ambiente como árvores, águas, troncos e folhagens agirem sob a acústica local dificultando uma clara referência visual dos sons atuando assim na condição de escuta do personagem?

O já citado antropólogo Steven Feld comenta, a respeito da sua prática de cartografia poética com o povo Kaluli (FELD, 2018), sobre como a prática da gravação de campo seria uma forma de estar presente no mundo, de ampliar a experiência. Quando Feld retorna à terra Bosavi no final dos anos 1980 e mostra aos nativos cópias de seu primeiro livro, traduzidas para o idioma local *tik pisin*, algo o desconcerta, ou melhor, desconcerta os nativos. Em tal livro, a recordar “*Sound and Sentiment - Birds, Weeping, Poetics and Songs in Kaluli Expression*” (1980), Feld pesquisa a expressividade musical dos habitantes nativos da Papua Nova Guiné. Os Kaluli ficam surpresos com a pouca menção que o antropólogo faz de algo tão fundamental para a experiência no mundo dos nativos: o entorno acústico. A reação do jovem Kuikuro de ser afetado pelo entorno acústico poderia guardar alguma relação e compartilhar sensibilidade aural com o povo originário de um arquipélago de ilhas no Pacífico sul? *Luz nos Trópicos* parece operar num desenho de som que possibilita que outras condições de escuta sejam intentadas. Estaria o desenho de som do filme conectado com algumas ideias experimentalmente debatidas em torno da escuta fonográfica, ou de fidelidade percebida?

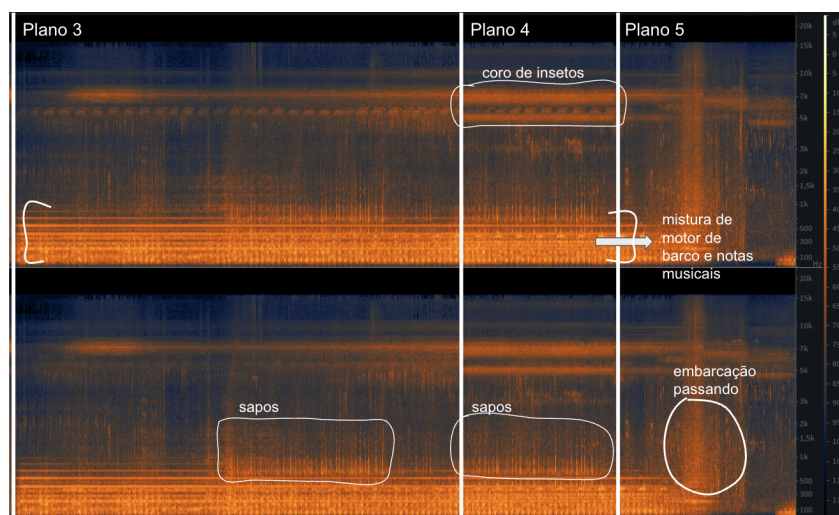
3.4.4 Planos sequências 3, 4 e 5

Código de tempo do trecho analisado a seguir: de 13:28 a 16:48

Figura 27.1 e 27.2 - *Frame* do paisagem pantaneira. Ao lado, o respectivo espectrograma do 3º, 4º e 5º planos.



Fonte: *Luz nos Trópicos*, 2020, dirigido por Paula Gaitán.



Fonte: imagens criadas pelo autor utilizando o *software iZotope Rx 10*, 2023.

A partir desse plano nos encaminhamos para o final do que estamos classificando como sequência de abertura. Até o aparecimento das duas cartelas de créditos iniciais com o título do filme e o nome da diretora (em exatos 17 minutos e 27 segundos), existem mais alguns planos breves. No entanto tais planos não irão entrar na análise aqui. O que será analisado neste subcapítulo são os três planos sequências subsequentes ao plano analisado no subcapítulo anterior. Tais três planos estão intimamente ligados pela montagem e encerram em si um conjunto de significados. Assim como os demais, tais planos são filmados no deslocar de uma embarcação nas águas dos rios pantaneiros. As prolongadas notas musicais se mesclam ao som ambiente criando eventos por vezes ocultos na imagem.

O primeiro plano é inaugurado com o crescimento em volume de uma nota musical que se prolongará com um lento decaimento até o final dos três planos. Além de sonoridade

médio-aguda que disputa espaço como o coro de alguns insetos, existe também uma textura musical cíclica grave que indica ligações com um possível motor em funcionamento. Algo chama atenção no enquadramento: o rosado das nuvens ao longe indica que o sol está se pondo. A típica movimentação intensificada de insetos, tão característica dessa hora do dia, é vista e escutada. Moscas cruzam o quadro, fazendo-nos notar que aquilo que escutamos fora de quadro tem uma causa, mesmo que difusa. Escutam-se sons, como efeitos do ambiente, de objetos colidindo com a placidez das águas paradas. Não fica claro se são seres vivos que submergem a superfícies ou se mergulham nas águas. Tal evento acontece algumas vezes ao longo desse plano, colocando ainda mais movimentação e intensificando a constante transformação da paisagem experienciada.

Ao continuar pelas curvas do rio, o aparecimento de uma única árvore mais alta na paisagem rasteira coincide com o surgimento de um novo elemento do ambiente sonoro: parece tratar-se da vocalização de um conjunto de sapos. Caracterizado por expressivos transientes que chamam a atenção a partir do momento que soam, tais sons intervalados se combinam com a cadência das texturas sonoras. A vocalização dos anfíbios perdura e coincide com o surgimento de uma pequena embarcação logo abaixo da referida árvore, que por sua vez destaca a paisagem.

O próximo plano é inaugurado sem que exista qualquer corte sonoro. O contínuo cair da tarde já é sentido de forma mais presente, dado que os insetos passeiam pelo enquadramento. Tal sonoridade só vai mudar no início do plano seguinte, no qual o som diegético do motor de uma embarcação corta a paisagem da esquerda para a direita. Até aqui todos os elementos sonoros, por mais que parcialmente identificados, não têm uma relação evidente de sincronismo com a imagem. O que é rompido com o entrar dessa embarcação, fazendo com que, através da síncrese (CHION, 2011) sua presença seja intensificada.

Esse conjunto de planos é acompanhado também pela vocalização de algumas aves. O Pantanal é um bioma brasileiro que ocupa 35% do estado do Mato Grosso e sua extensão de mais de 200 mil quilômetros quadrados é a maior planície alagada contínua do mundo. Um terço de todas as espécies de aves catalogadas no Brasil estão localizadas neste território. *Luz nos Trópicos* toma partido dessas características, fazendo soar, em seu desenho de som, diversos tipos de aves. Marcos Lopes, no processo de captação de sons para o filme, tinha inclusive, a seu dispor, um microfone especializado na vocalização de aves. Se o coro de insetos ocupa de forma constante o desenho de som do filme, o que é evidente nos planos analisados até aqui, os sons produzidos pelas aves se destacam do ambiente, o que se evidencia nos espectrogramas trazidos.

Considerações finais

Indissociável da escrita dessa dissertação foi o processo que culminou com sua conclusão. 30 meses de um período de reflexão. Investigar práticas de gravação de campo e construção de som ambiente no cinema contemporâneo foi a linha que costurou uma inquietação que reverbera para além do meu âmbito acadêmico pessoal

Nas pausas entre as aulas assistidas, filmes '*audiovistos*', textos lidos, trabalhos finais de disciplinas elaborados, obras sonoras escutadas e dissertação escrita, sessões de pós produção de produtos audiovisuais me acompanhavam. O dia-a-dia em um estúdio de som foi crucial para o que a dissertação é hoje. Parece existir uma estimulante camada de mistério entre a reflexão e a realização de som em filmes. Me pergunto, pois, o quão científica pode ser essa combinação. O próprio pensamento do que define a produção de ciência no âmbito de um programa de pós-graduação em cinema se insere, talvez, como possibilidade de questionamento.

Ao verificar que a combinação entre a reflexão e a realização do sonoro é característica recorrente entre muitas das referências bibliográficas encontradas ao longo dessa pesquisa, algumas ideias passam a se conectarem de forma bastante fluida.

Há alguns anos tenho a impressão que são raros os filmes que fazem uso não convencional do som ambiente. Alguns títulos me despertavam interesse, mas a experiência em sala de cinema com esse que é o penúltimo longa-metragem de Paula Gaitán (no início de 2023 a cineasta lançou seu novo filme, *O Canto das Amapolas*) foi recebida de forma diferente.

A relação que mantive com o filme *Luz nos Trópicos* foi de encontrar em seu próprio corpo filmico as inquietação que me levavam aos textos. Ao invés do filme servir como uma ilustração de determinada ideia encontrada em algum texto, os textos pareciam desdobrar e complexificar ainda mais sensações e desejos que tinha quando em relação com as imagens e os sons.

Sua característica temporal, os 259 minutos de projeção, despertaram meu interesse inicial. Não quero dizer, contudo, que o fato do filme ser longuíssimo é primordial para que tenha despertado nosso interesse. Mas sim um uso não convencional com o som ambiente aliado a longa duração é o que parece ter raptado minha atenção naquela noite de fevereiro de 2020.

A vontade de pesquisar a gravação de campo para fora dos domínios do cinema foi algo que nasceu também da própria relação que estabeleci com *Luz nos Trópicos*. Aliada ao

desejo, já comentado na introdução, sobre a outra vida que os sons podem ter para além dos filmes, está sim a forma pela qual as paisagens Brasileiras e Norte Americanas aparecem no longa. Pelo fato do filme possibilitar uma afetação prolongada a sons ambientes, sem o acompanhamento de diálogos e presença massiva de música não diegética, o espectador de *Luz nos Trópicos* passa a escutar o que comumente poderia ser descrito como "silêncio". Não se pretendeu em nenhum momento dessa dissertação conceituar a ideia de silêncio. Porém é inegável que na cultural ocidental existe uma grande falta de compreensão do significado do conceito. São recorrentes os episódios (inclusive em meios especializados de cinema) em que momentos sem a presença de música e diálogos são compreendidos como "silêncio". Tudo isso para dizer que o espectador do filme é forçado a escutar aquilo que normalmente não se dá muita atenção.

Verificou-se que a prática da gravação de campo tem o potencial de ser uma forma de intensificar nossa presença no mundo. Ao mesmo tempo que ela é um processo técnico de registro de sons ela pode funcionar como 'algo em si mesmo' e uma janela de entrada para um outro mundo em que o contexto original do lugar de onde estamos é substituído por um novo. Diversos autores trouxeram tal ideia de intensificação de formas distintas.

A ecologia acústica, muito preocupada em salvar os habitats naturais da intrusão do ser humano 'ruidoso', registrou sistematicamente toda e qualquer manifestação acústica prezando cegamente no limiar da inalcançável 'perfeição do registro', usando e abusando de microfones, pré-amplificadores e técnicas artesanais para gravar o mais sutil movimento de uma formiga. Colocando todas suas fichas em uma suposta possibilidade de sublimação, ecologistas como Krause, Hempton e Schafer foram ao limite do que Rancière define como a barreira mimética do regime representativo nas artes. No entanto, deixaram alguns legados para que hoje, entre tantos outros, possamos interpretar, com diz Krause, a origem da música no mundo selvagem (KRAUSE, 2013).

A arte sonora instaura a mediação como conceito central na relação que estabelecemos com meio acústico. A ontologia do som passa a ser um debate recorrente em textos desses autores. Repensar a nossa própria experiência fazendo-nos desnaturalizar a escuta, desautomatizar os ouvidos em direção à um refundação da forma pela qual nos relacionamos com o sensorio. A ideia de presença, igualmente importante, coloca os dispositivos técnicos e suas marcas tecnográficas (CAESAR, 2014) como um dos protagonistas na própria prática da gravação de campo. O precedente aberto por Koch, ao realizar a primeira gravação de campo no final do século XIX, de silenciar a presença da pessoa que grava, influenciou não apenas a própria prática, mas também a forma como o som

é interpretado. Tal apagamento corrobora com uma ontologia a qual som e escuta são dissociados, herança moderna-cartesiana que certos textos se opuseram frontalmente. Pensar na ontologia do som enquanto uma ontologia da escuta mobilizou a prática da gravação de campo em direção a sua expressividade.

Longe de ser caracterizada por uma uniformidade estilística, o filão da gravação de campo em arte sonora guarda muitas proximidades também com a ecologia acústica. Diversos artistas exploram as potencialidades aurais de suas gravações de campo na qual o conceito de mediação e presença é combinado também por certa crença em sublimação. A interdisciplinaridade proposta nessa dissertação operou justamente na contaminação de práticas ao não colocá-las em mero regime de oposição. Muitos museus ao redor do mundo, com exposições sobre primatologia e ciência natural, vão recorrer a gravações de campo como forma de instaurar um regime de presença do passado através dos sons.

É Steven Feld quem comenta, no final de sua entrevista cedida a Angus Carlyle, que para ele a gravação de campo é uma forma amplificadora de estar no mundo. Sua obra é ponto nodal na prática da gravação de campo ao reivindicar a busca por outras epistemologias. Sua relação com os Kaluli transformou sua forma de escutar no mundo, proporcionando uma outra pedagogia do sonoro.

Pensar no cinema também como uma prática fonográfica é colocá-lo em relação a outras disciplinas. A possibilidade de realizar gravação de campo da pré à pós-produção, compreende o cinema enquanto uma forma de fonografia que compartilha muito mais do que individualiza o debate acerca do sonoro. Trata-se talvez de uma 'desessencialização'. Mesmo afirmando a especificidade do som no cinema, o diálogo que a gravação de campo pode trazer combinando arte sonora, ecologia acústica e antropologia têm o potencial de contagiar, contaminar os fazeres.

Compondo o som ambiente de um filme, as gravações de campo descontextualizadas e transpostas adquirem outra roupagem. Tornou-se interessante compreender como o som ambiente de um filme pode proporcionar uma experiência corporificada através da conexão para além do universo diegético. Um som ambiente intensificado pode transportar o espectador para fora da sala cinema, colocando-o em relação de imanência com o mundo acústico experienciado fora dali. Outras bibliografias para além do contexto dos manuais técnicos de realização de filmes foram muito importantes para retirar o som ambiente do "último posto narrativo" e alçá-lo ao espaço que melhor convier ao filme. Até a própria definição de som ambiente como grupo de sons que localiza os espectadores no tempo e no espaço passa a ser questionado por filmes que, inseridos em específico contexto

contemporâneo, estão mais interessados em deslocar, abalando estruturas cartesianas de narrativa.

Erly Vieira Jr opta por se utilizar da palavra "pedagogia" para se referir também ao que ele defende como realismo sensorial do cinema contemporâneo. Da mesma forma que a escuta em Feld aponta para uma outra pedagogia, segundo Vieira Jr. certos filmes contemporâneos pedem uma outra pedagogia do visual e do sonoro para serem analisados. Atentos a mudanças de características técnicas de registro e reprodução do som em salas de cinema, Vieira Jr e outros pesquisadores passam a compreender o cinema se dirigindo aos espectadores de forma multisensorial. Caracterizando assim um momento importante de ruptura com uma tradição ocular centrada da teoria de cinema que, mesmo sendo criticada por Xavier quando da publicação de "A Experiência do Cinema" na década de 1980, ainda vigora nos dias de hoje.

A conexão dos estudos de som com teorias do cinema sensorial confirma a hipótese de que o som ambiente cinematográfico é possível de ser contaminado por reflexões oriundas da gravação de campo em contexto interdisciplinar como abordado no início da dissertação. As gravações de campo e, por conseguinte, o som ambiente tem o potencial de incluir nos filmes camadas de ambiguidade, imersão e desterritorialização. Tal combinação teórica serviu como uma espécie de 'esquentar' para a relação que se estabeleceria com o filme eleito para análise.

Ao cabo de investigar um filme como *Luz nos Trópicos* é inegável que algumas de suas características como duração prolongada e rarefação de diálogos (entre tantas outras) possa se configurar como um obstáculo para aqueles que o assistem fora de uma sala de exibição com som e imagem projetados. O efeito causado pelo filme através de visionamento em contexto caseiro (dispositivos móveis, televisão ou computador) é comprometido em relação àquele vivenciado em sala de cinema? Essa foi uma das primeiras questões que me foi imposta ainda na gênese dessa pesquisa (a saber durante o I Simpósio Discente PPGCine/UFF em março de 2021). Confesso que até o presente momento não saberia a resposta. É possível pensar a sala de cinema como a arte sonora pensa o espaço expositivo? Talvez tais perguntas possam ser desdobradas em uma próxima pesquisa.

O fato é que existe em *Luz nos Trópicos* uma relação muito estreita entre sua recepção e os efeitos que a obra pode causar através dos meios técnicos inerentes ao sistema de projeção de som e imagem em larga escala. Walter Murch (2001, p. 32-33) diz que todo profissional da montagem deve ter em sua ilha um brinquedo em miniatura para fazer com que nunca se esqueça, mesmo utilizando monitores de som e imagem pequenos, que a escala em cinema é sempre outra.

Figura 28 - Na minha ilha de edição, o pequeno mascote em homenagem a Murch.



Fonte: imagem criada pelo autor, 2023.

Não foi interesse dessa dissertação o de encontrar em *Luz nos Trópicos* a materialização de problemas de pesquisa. A análise feita do filme, por exemplo, se restringiu em um pequeno trecho de dezessete minutos. Em nenhum momento foi feita uma análise completa de toda narrativa, se distanciando de uma análise crítica por exemplo. O filme se mostrou como um organismo vivo, que após cada visionamento, novos sons se revelavam.

É muito claro no filme como os personagens estão envolvidos no entorno acústico e reagem a ele. Além do personagem interpretado por Arrigo Barnabé convidar explicitamente os espectadores à experiência da escuta, em muitos momentos o personagem de Begê Muniz é despertado pelos sons. A escuta proposta pela obra é multifacetada e aponta para diversos caminhos, não é unívoca. Elabora a partir dos modelos telefônicos e fonográficos de escuta, propõem um uso da música que se confunde com os sons ambientes (o que pode ser interpretado como uma forma de mediação, por parte da equipe, no acesso aos sons) e balança uma estrutura epistemológica quando traz como seu protagonista um indígena, apontando para sistemas não-brancos de formulação dos sentidos.

A abordagem de gravação de campo, especialmente em arte sonora e antropologia, são propícias para colocar o debate de cinema em relação a outros saberes, os quais o som ocupa papel central. Um trabalho futuro é o de continuar investigando como o som pode ser agente de uma transformação da escuta, desautomatizado os ouvidos e buscando novas formas de estar no mundo. Descolado de uma teoria essencialmente cinematográfica, desejamos que o som possa continuar a provocar desarranjos do sensível.

Referências bibliográficas

ALTMAN, Rick. *Sound Space*. in ALTMAN, Rick. *Sound Theory Sound Practice*. Routledge. Nova Iorque, 1992.

ANDERSON, I. e RENNIE, T.. *Thoughts in the Field: 'Self-reflexive narrative' in field recording*. *Organised Sound: an international journal of music and technology*, 21(3), pp. 222-232, 2017. Disponível em <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/abs/thoughts-in-the-field-self-reflexive-narrative-in-field-recording/1944D2C6630851B407F4005B47A7ED1B>. Acessado em 29 de janeiro de 2023.

ARAGÃO, Thaís. *Paisagem sonora como conceito: tudo ou nada?* In *Revista Música Hodie*, v. 19, e53417, 2019.

BALLESTRIN, Luciana. *América Latina e o giro decolonial*. *Rev. Bras. Ciência. Polít.* [online], n.11 [cited 2021-01-29], pp.89-117. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0103-3352, 2013.

BARRIENDOS, Joaquín. *A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico*. *Revista Epistemologias do Sul*. v. 3 n. 2: Giro decolonial II: Gênero, raça, classe e geopolítica do conhecimento, UNILA, Foz do Iguaçu, 2019.

BENEVIDES, Frederico. *Som no cinema: entrevista com Frederico Benevides*. *Revista Usina*, 2015. Disponível em <<https://revistausina.com/2015/06/15/entrevista-com-frederico-benevides/>> Acessado em 14 de dezembro de 2022.

BULL, Michael; Back, Les. *The Auditory Culture Reader*. (Ed). Berg. Oxford e Nova Iorque, 2003.

CAESAR, Rodolfo. *Sujeito e objeto em loop: escutar nas entrelinhas*. In Anais do III SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música. N. 3 (2014) <disponível em <http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4481>> Acessado em 24 de fevereiro de 2023.

CARLYLE, Angus; LANE, Cathy. e *In the field: the art of field recording*. Devon. Uniformbooks. Londres, 2013.

CARREIRO, Rodrigo; ALVIM, Luiza. *Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema*. Revista Matrizes. p. 175-193 V.10 - Nº 2 maio/ago. São Paulo - Brasil, 2016.

_____. *O papel da respiração no cinema de horror*. In: E-compós, n.23. Brasília: 2020.

_____. OPOLSKI, Débora; MEIRELLES, Rodrigo . *O som do silêncio: uma análise imersiva*. In: ANAIS DO 30º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS , 2021, São Paulo. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2021/papers/o-som-do-silencio--uma-analise-imersiva>> Acesso em: 16 de dezembro 2022.

CHATTOPADHYAY, Budhaditya. *Reconstructing atmospheres: Ambient sound in film and media production*. Communication and the Public, 2017.

CHAVES, Rui; NAKAHODO, Lilian; DANTAS, Paulo. *Field recording: Presença, lugar e processo no trabalho de Lilian Nakahodo e Paulo Dantas*. In Encontro Internacional de Música e Mídia, 12, São Paulo, Anais Eletrônicos, 2016.

CHION, Michel. *La musique électroacoustique*. Paris. Presses Universitaires de France, 1982.

_____. *The Voice in Cinema*. Nova Iorque. Columbia University Press, 1999.

_____. *A Audiovisão - som e imagem no cinema*. Lisboa, Texto e Grafia, 2011.

CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica - Antropologia e Literatura no Séc. XX: Sobre a Autoridade Etnográfica*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2002.

CRAFTON, Donald. *The talkies: American cinema's transition to sound 1926-1931*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, 1999.

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

_____. *Som e ritmo interno no plano sequência*. SOCINE. São Paulo, 2019.

_____. *Sons urbanos e suas escutas através do cinema*. In E-compós. v.15, p. 1-14, 2012.

DANTAS, Paulo. *Being in the Field; Process, Narrativity, and Discovery in the Field-Recording Work of Thelmo Cristovam and Alexandre Fenerich*. In CHAVES, Rui; IAZZETTA, Fernando (org). *Making it Heard - A history of Brazilian Sound Art*. Bloomsbury Academic, Nova Iorque, 2019.

DeMARINIS, Paul. *Reflections on "The Edison Effect" - a series of audio installations consisting of electro-optical devices which play ancient phonograph records with laser beams*. Pauldemarinis.org, 1993. Disponível em <
<https://pauldemarinis.org/EdisonEffectText.html>> Acessado em 25 de fevereiro de 2023.

EISENBERG, Andrew J. *Space*. NOVAK, David; SKAKEENY, Matt. In *Keywords in sound*. Duke University Press: Londres e Dunham, 2015.

EISENSTEIN, Sergei. *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*. In "A Forma do Filme". Rio de Janeiro. Zahar Editora, 2002.

ELSAESSER, Thomas e HAGENER, Malte. *O cinema como pele: O corpo e o toque*. In: Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos. Campinas: Papirus, 2018.

FARKAS, Guilherme. *A mise-en-scène como criação de um espaço essencialmente cinematográfico - o sonoro e o inefável*. Revista Rascunho v. 9, n. 16 (2017) Niterói, 2017.

FELICE, Fabrício. *Contra o talkismo: manifestações do Chaplin Club*. In in Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH - São Paulo. julho, 2011. Disponível em <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300695962_ARQUIVO_trabalho_FabricioFelice_XXVI_Simposio_Nacional_ANPUH.pdf> acessado em 2 de fevereiro de 2023.

FELD, Steven. *Acustemologia da Floresta Tropical*. in ILHA UFSC. Tradução de Vitor Vieira Machado, 2018.

_____. *Dialogic Editing: Interpreting How Kaluli Read Sound and Sentiment*. Cultural Anthropology, American Anthropology Association, Vol. 2, No. 2, pp. 190-210, 1987.

_____. *Doing Anthropology in Sound*. American Ethnologist, Vol. 31, No. 4, pp. 461-474. Entrevista concedida a Don Brenneis, 2004.

_____. *Steven Feld interviewed by Angus Carlyle* in CARLYLE, Angus; LANE, Cathy. In the field: the art of field recording. Devon. Uniformbooks. Londres, Entrevista concedida a Angus Carlyle, 2013.

FLORES, Virginia. *O Cinema: uma arte sonora*. Annablume, São Paulo, 2013.

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

HANAZAKI, Natalia; PETRUCIO, Maurício, ZAN, Sofia e POL MAYER, Fernando. *Introdução à Ecologia*. Biologia/EAD/UFSC, Florianópolis, 2013.

HARDING, Sandra. *Objetividade mais forte para ciências exercidas de baixo*. Revista em Construção – arquivos de epistemologia histórica e estudos da ciência. Número 5, 2019.

HEMPTON, Gordon. *Earth is a solar powered jukebox, A Complete Guide to Listening, Recording and Sound Designing with Nature*. Quiet Planet LLC. Port Townsend, 2016.

_____; GROSSMAN, John. *One Square Inch of Silence: one man's search for natural silence in a noisy world*. Free Press. Nova Iorque, 2009.

HOLMAN, Tomlinson. *Sound for Film and Television*. Focal Press. Oxford e Burlington, 2010.

IHDE, Don. *Listening and Voice: a phenomenology of sound*. Nova Iorque, Suny Press, 2007.

INGOLD, Tim. *Quatro objeções ao conceito de paisagem sonora*. In INGOLD, Tim; Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Editora Vozes, Petrópolis, 2015.

IWAMIZU, Rosana Stefanoni. *Foley no Brasil*. Dissertação de Mestrado apresentado no Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo 2014. Disponível em < <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-26052015-121357/fr.php> > Acessado em 24 de fevereiro de 2023.

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Editora Vozes: Petrópolis, 2016.

KRAUSE, Bernie. *A grande orquestra da natureza - descobrindo as origens da música no mundo selvagem*. Zahar Editora. Rio de Janeiro, 2013.

KELMAN, Ari Y. *Rethinking the soundscape*. The Senses and Society, Londres, v. 5. n. 2, p. 212-234, 2010.

KLACHQUIN, Carlos. **A imagem sonora**. Transcrição de palestra ministrada na Cinemateca Brasileira em ocasião da Semana da Associação Brasileira de Cinematografia, 2002. disponível em <<https://abcine.org.br/site/o-som-no-cinema/>> Acessado em 17 de fevereiro de 2023.

KITÖ, Meri. *Soundscapes of Istanbul in Turkish Soundtracks*. In The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics, 2013.

LAGO, Antônio, PÁDUA, José Augusto. *O que é Ecologia*. Editora Brasiliense. São Paulo, 1984.

LASTRA, James. *Intelligibility and Fidelity*. In STERNE, Jonathan. The Sound Studies Reader. Routledge. Oxon e Nova Iorque, 2012.

_____. *Sound technology and the American cinema: perception, representation, modernity*. Columbia University Press, Nova Iorque, 2000.

LEÓN, Christian. *Imagens, mídias e 'telecolonialidade' - rumo a uma crítica decolonial dos 'estudos visuais'*. Revista Epistemologias do Sul. v. 3 n. 2: Giro decolonial II: Gênero, raça, classe e geopolítica do conhecimento, UNILA, Foz do Iguaçu, 2019

MARTÍN-BARBERO, Jesus Martin. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Editora UFRJ: Rio de Janeiro, 1997.

NETO, Orlando Scarpa. *Espaço, memória e narrativa na criação musical com sons cotidianos*. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019. Disponível em <https://www.academia.edu/42346233/Espac_o_memo_ria_e_narrativa_na_criac_a_o_music_al_com_sons_cotidianos> Acessado em 24 de fevereiro de 2023

OLIVEIRA, A, L, G de. *Por uma ontologia do som enquanto ontologia da escuta: crítica ao fetiche da música no ocidente moderno*. Revista Música Hodie, v.19, 2019.

OLIVEIRA, Bernardo. *Arte e devir, arte do devir*. SERFATY, Jo; FARKAS, Guilherme (orgs). In *Sonoridade Cinema*. Catálogo da mostra realizada na Caixa Cultural no Rio de Janeiro entre os dias 3 e 15 de novembro de 2015.

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.

_____. *Edição de diálogos no cinema: a fala cinematográfica como um elemento sonoro*. Curitiba, Editora da UFPR, 2021.

PARMAR, Robin. *A brief history of field recording*. ISSTA 2016, Derry-Londonderry, Northern Ireland. 2016.

RIBEIRO, Luiza Carla.; TUZZO, Simone Antoniaci. *Jesús Martín Barbero e seus estudos de mediação na telenovela*. Comunicação & Informação, Goiânia, Goiás, v. 16, n. 2, p. 39–49, 2014. Disponível em < <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/29187>>. Acessado em: 25 de fevereiro de 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Editora 34: São Paulo, 2009.

SACIC, Rodrigo. *A few places for recorded sound*. Designing Sound, 2016. Disponível em <<http://designingsound.org/2016/08/25/a-few-places-for-recorded-sound/>> Acessado em 13 de outubro de 2021.

SAMUELS, David, MEINTJES, Louise, OCHOA, Ana Maria, PORCELL, Thomas, *Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology*. Annu. Rev. Of Anthropol, n.4, 2010.39:329-345.

SASAJIMA, Hiroki. *Hiroki Sasajima interviewed by Angus Carlyle* in CARLYLE, Angus; LANE, Cathy. In *the field: the art of field recording*. Devon. Uniformbooks. Londres, Entrevista concedida a Angus Carlyle, 2013.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do mundo: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*.

São Paulo, Editora UNESP, 2011.

SILVIA, Lílian Campesato Custodio da. *“Vidro e Martelo: contradições da estetização do ruído na música”*. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2012.

STERNE, Jonathan. *The Sound Studies Reader*. Routledge. Oxon e Nova Iorque, 2012.

STILLWELL, J. Robynn. *The fantastical gap between diegetic and nondiegetic*. In GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence e Richard LEPPERT (orgs). *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Los Angeles, University of California Press, 2007.

SONNENSCHNEIDER, David. *Sound Design: the expressive power of music, voice and sound effects in cinema*. Estados Unidos: McNaughton e Gunn, 2001.

SOBCHACK, Vivian. *What my fingers knew*. In: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

THOMPSON, Emily. *The soundscape of modernity - Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Londres, MIT Press, 2004.

VIEIRA JR, Erly. *Realismo sensorio no cinema contemporâneo*. Editora da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2022.

_____. *Por uma exploração sensorial e afetiva do real: Esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo*. In: *Revista Famecos*, v. 21, n.3, set-dez 2014. Porto Alegre: PUC-RS, 2014.

_____. *Texturas sonoras de um mundo em imersão*. SERFATY, Jo; FARKAS, Guilherme (orgs). In *Sonoridade Cinema*, Catálogo da mostra realizada na Caixa Cultural no Rio de Janeiro entre os dias 3 e 15 de novembro de 2015.

VIROSTEK, Paul. *Field Recording, from research to wrap - an introduction to gathering sound effects*. Airbourne Publications, 2012.

WRIGHT, Mark Peter. *The Noisy-NonselF: Towards a Monstrous Practice of More-Than-Human Listening*. *Evental Aesthetics* 6, no. 1 (2017): 24–42. Disponível em <<http://eventalaesthetics.net/vol-6-no-1-2017-sound-art-and-environment>> Acessado em 29 de janeiro de 2023

XAVIER, Waldir. *Entrevista com o sound designer Waldir Xavier - parte 1*. Blog Artesãos do Som, 2017. Disponível em <<http://www.artesaosdosom.org/entrevista-com-o-sound-designer-waldir-xavier-parte-1/>> Acessado em 15 de dezembro de 2022.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. Cosac Naify, São Paulo, 2003.

_____. *A experiência do cinema*. Graal, Rio de Janeiro, 1983.

YEW DALL, David Lewis. *Practical Art of Motion Picture Sound*. Focal Press. Oxford, 2007.

Filmografia

- Don Juan* (1926) dirigido por Alan Crosland - 112 minutos - EUA
- O Cantor de Jazz* (1927) dirigido por Alan Crosland - 97 minutos - EUA
- Applause* (1929) dirigido por Rouben Mamoulian - 80 min - EUA
- Um homem com uma câmera* (1929) dirigido por Dziga Vertov - 68 min - URSS
- Enthusiasm* ou *A Sinfonia de Donbas* (1930) dirigido por Dziga Vertov - 65 min - URSS
- King Kong* (1933) dirigido por Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack - 100 min - EUA
- O Bebê de Rosemary* (1969) dirigido por Roman Polanski - 136 min - EUA
- Walden: Diaries, Notes, and Sketches* (1969) dirigido por Jonas Mekas - 173 minutos - EUA
- Guerra nas Estrelas episódio IV - A nova esperança* (1976) dirigido por George Lucas - 121 min - EUA
- Apocalypse Now* (1979) dirigido por Francis Ford Coppola - 153 min - EUA
- Uaká* (1988) dirigido por Paula Gaitán - 77 min - Brasil
- Blue* (1993) dirigido por Derek Jarman - 79 min - Inglaterra
- O Piano* (1993) dirigido por Jane Campion - 121 minutos - Austrália, Nova Zelândia e França
- Caracol/Katatsumori* (1994) dirigido por Naomi Kawase - 40 minutos - Japão
- A Bruxa de Blair* (1999) dirigido por Eduardo Sánchez e Daniel Myrick - 81 min - Canadá
- Branca de Neve* (2000) dirigido por João César Monteiro - 75 min - Portugal
- Desejo e Obsessão* (2001) dirigido por Claire Denis - 101 minutos - França
- Café Lumiere* (2003) dirigido por Hou Hsiao-Hsien - 103 minutos - Japão e Taiwan
- Shara* (2003) dirigido por Naomi Kawase - 100 minutos - Japão
- Five dedicated to Ozu* (2003) dirigido por Abbas Kiarostami - 74 min - Irã
- Serbis* (2003) dirigido por Brillante Mendoza - 87 minutos - Filipinas
- Elephant* (2003) dirigido por Gus Van Sant - 81 min - EUA
- Last Days* (2005) dirigido por Gus Van Sant - 97 min - EUA
- Andarilho* (2006) dirigido por Cao Guimarães - 80 min - Brasil
- A Mulher Sem Cabeça* (2007) dirigido por Lucrecia Martel - 87 min - Argentina
- Diários de Sintra* (2007) dirigido por Paula Gaitán - 90 min - Brasil
- Vida* (2008) dirigido por Paula Gaitán - 70 min - Brasil
- Phantoms of Nabua* (2009) dirigido por Apichatpong Weerasethakul - 11 minutos - Tailândia
- Agreste* (2010) dirigido por Paula Gaitán - 76 min - Brasil
- Argo* (2012) dirigido por Ben Affleck - 120 min - EUA

- Costa da Morte* (2013) dirigido por Lois Patiño - 80 minutos - Espanha
- Exilados do Vulcão* (2013) dirigido por Paula Gaitán - 125 minutos - Brasil
- Post Tenebras Lux* (2013) dirigido por Carlos Reygadas - 115 min - México
- Noite* (2015) dirigido por Paula Gaitán- 87 min - Brasil
- Bicicletas de Nhanderú* (2013) dirigido por Ariel Ortega e Patrícia Ferreira - 48 min - Brasil
- Soundtracker: a portrait of Gordon Hempton* (2016) dirigido por Nick Sherman - 83 min - EUA
- Sutis Interferências* (2017) dirigido por Paula Gaitán - 82 min - Brasil
- Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018) dirigido por Renée Nader Messor e Ricardo Salaviza - 114 min - Brasil / Portugal
- Curupira, bicho do mato* (2018) dirigido por Felix Blume - 35 minutos - Brasil / México / Bélgica
- Nuestro Tiempo* (2018) dirigido por Carlos Reygadas - 173 minutos - México
- Um Filme de Verão* (2018) dirigido por Jô Serfaty - 90 min - Brasil
- Making Waves - The Art of Cinematic Sound* (2019) dirigido por Midge Costin - 93 minutos - EUA
- Luz nos Trópicos* (2020) dirigido por Paula Gaitán - 259 min - Brasil
- É Rocha e Rio, Negro Leo* (2020) dirigido por Paula Gaitán - 157 min - Brasil
- Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!* (2020) dirigido por Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero - 70 min - Brasil
- Río Turbio* (2021) dirigido por Tatiana Mazú Gonzalez - 81 min - Argentina
- Vermelho Bruto* (2022) dirigido por Amanda Devulsky - 205 minutos- Brasil
- O Canto das Amapolas* (2023) dirigido por Paula Gaitán - 103 minutos - Brasil

Discografia

“Voices in the Rainforest” (1991) - Steven Feld - EUA e Papua Nova Guiné

“Scenery of Decalomania” (2004) – Toshiya Tsunoda - Japão

“Last Days” (2005) - compilação, Hildegard Westerkamp e outros - EUA

“Cidade Arquipélago” (2016) - Paulo Dantas - Brasil