UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

BRUNO JOSÉ DA SILVA

NARRATIVIDADE E IMERSÃO NA BANDA SONORA DE KARIM AÏNOUZ: UMA ANÁLISE DE *O CÉU DE SUELY*

RECIFE
2024

BRUNO JOSÉ DA SILVA

NARRATIVIDADE E IMERSÃO NA BANDA SONORA DE KARIM AÏNOUZ: UMA ANÁLISE DE *O CÉU DE SUELY*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.
Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro

RECIFE
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Silva, Bruno José da.
Narratividade e imersão na banda sonora de Karim Aïnouz: uma análise de O Céu de Suely / Bruno José da Silva. - Recife, 2024.
61 : il.

Orientador(a): Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Cinema e Audiovisual - Bacharelado, 2024.
Inclui referências.

1. Cinema. 2. Design de som. 3. Trilha sonora. 4. Imersão. 5. Karim Aïnouz. I. Carreiro, Rodrigo Octávio D'Azevedo. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, por todo apoio ao longo dessa vida e por não terem surtado (muito) quando decidi abandonar uma graduação mais tradicional. Um agradecimento especial à minha mãe, Yara, pela torcida todas as vezes que estive pressionado por prazos e incertezas. Agradeço também ao meu pai, Manoel, que desde que eu era criança me apresentou detalhes sonoros e um cuidado na escuta que, certamente, se tornaram importantes na minha carreira trabalhando com o som. Obrigado.

Agradeço a Julia, de início, a sorte de tê-la como companheira de vida. Agradeço por todo apoio durante a nossa escrita paralela compartilhando salas, cozinhas, quartos e sonhos. Também por ter me emprestado sua casa enquanto viajava para que eu pudesse fazer uma espécie de retiro de desenvolvimento e escrita do anteprojeto.

Agradeço a Bea, que me mostrou o artigo que acabou consolidando a ideia de fazer essa pesquisa. Também pela atenção na revisão final deste trabalho.

Agradeço a Rodrigo Carreiro por toda orientação. Sempre atento e pertinente nas pontuações e comentários, sendo um dos responsáveis pelo meu gosto pela pesquisa.

Aos amigos que confiaram seus filmes a mim, foram experiências muito importantes. Especialmente Tulio, Bea, Bruna, Maria Clara, Vitória, Manes, Malu e Juninho. A todos os amigos com quem pude dividir sets e aprendizados.

Agradeço aos professores DCOM por todas as trocas, conversas, experiências práticas, filmes e textos apresentados que fizeram muita diferença na minha formação e no meu interesse acadêmico pelo cinema. Aos funcionários do DCOM por todo cuidado em esclarecer dúvidas e nas ajudas com as burocracias; em especial a Jayse.

Agradeço aos realizadores brasileiros por serem essa fonte quase inesgotável de inspiração.

Agradeço ao povo brasileiro que saiu de casa aquele domingo e reelegeu Lula. Obrigado por terem reacendido a esperança da possibilidade de viver de cultura nesse país.

RESUMO

Karim Aïnouz é um cineasta brasileiro, nascido em Fortaleza, um dos grandes nomes do cinema nacional pós-retomada. Para essa pesquisa, com o objetivo de demonstrar a importância específica da banda sonora no cinema de Karim, foi analisado: a) a construção do espaço cinematográfico, como diz Karim, produzido para *O Céu de Suely*, buscando entender como acontece a construção desse espaço através do conjunto de sons reunidos e impressos na banda sonora desse filme; b) as diferentes relações de influência diegética e extra diegética das músicas escolhidas para compor a trilha sonora musical e como elas podem influenciar a percepção e fruição do espectador; c) a seleção dessas músicas a partir do contexto dos personagens, pensando a música como artifício escolhido por Karim para remeter o espectador a lugares escondidos na memória afetiva ou , muitas vezes, apresentando lugares desconhecidos pelo público. A análise sonora de *O Céu de Suely* revela não apenas a importância do som no estilo cinematográfico de Karim, mas também como os espectadores são incentivados a ouvir as possíveis conexões entre os diversos sons de uma trilha sonora; eles os convidam a uma experiência interativa dos elementos sonoros e como estes estão intrinsicamente ligados ao método de produção que o cineasta desenvolve. As conexões entre os sons e as imagens, e entre os próprios sons, fornecem evidências do cuidadoso tratamento que o cineasta dedica à banda sonora. Em todos os capítulos, as discussões sobre silêncio, acusmatismo ou canções tornou possível refletir sobre seus métodos de produção.

Palavras-chave: Karim Aïnouz; trilha sonora; design de som; imersão

ABSTRACT

Karim Aïnouz is a Brazilian filmmaker, born in Fortaleza, one of the biggest names in post-resumption national cinema. For this research, with the aim of demonstrating the specific importance of the soundtrack in Karim's cinema, the following were analyzed: a) the construction of the cinematographic space, as Karim says, produced for *O Céu de Suely* (*Love for Sale*), trying to understand how the construction of this space happens through the set of sounds brought together and printed on the soundtrack of this film; b) the different relationships of diegetic and extra diegetic influence of the songs chosen to compose the musical soundtrack and how they can influence the viewer's perception and enjoyment; c) the selection of these songs based on the context of the characters, thinking of music as a device chosen by Karim to send the viewer to places hidden in affective memory or, often, presenting places unknown to the public. The sound analysis of *O Céu de Suely* reveals not only the importance of sound in Karim's cinematographic style, but also how viewers are encouraged to listen to the possible connections between the different sounds of a soundtrack; they invite them to an interactive experience of the sound elements and how they are intrinsically linked to the production method that the filmmaker develops. The connections between sounds and images, and between the sounds themselves, provide evidence of the careful treatment that the filmmaker dedicates to the soundtrack. In all chapters, discussions about silence, acousmatic sounds or songs made it possible to reflect on methods of producing it.

Keywords: Karim Aïnouz; soundtrack; sound design; immersion

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - PLANO ONDE SOM VISUALIZADO TORNA-SE ACUSMÁTICO.....20
FIGURA 2 - PLANO ONDE SOM VISUALIZADO TORNA-SE ACUSMÁTICO.....20
FIGURA 3 - PLANO ONDE SOM ACUSMATIZADO TORNA-SE VISUALIZADO.....21
FIGURA 4 - PLANO ONDE SOM ACUSMATIZADO TORNA-SE VISUALIZADO.....21
FIGURA 5 - HERMILA NO CAMPO.....35
FIGURA 6 - HERMILA E MATHEUS NO CAMPO.....35
FIGURA 7 - HERMILA SEM NOTÍCIAS DE MATHEUS.....39
FIGURA 8 - HERMILA CAMINHA POR IGUATU.....39
FIGURA 9 - JOÃO ENCONTRA HERMILA E INTERROMPE A MÚSICA.....40
FIGURA 10 - HERMILA E GEORGINA NA GELADEIRA.....44
FIGURA 11 - HERMILA COM OLHAR ABATIDO.....45
FIGURA 12 - HERMILA NO ÔNIBUS.....47
FIGURA 13 - HERMILA USANDO TELEFONE PÚBLICO.....49
FIGURA 14 - AMBIENTAÇÃO DO POSTO DE GASOLINA.....50
FIGURA 15 - HERMILA DANÇA NA FESTA.....51
FIGURA 16 - A PERSPECTIVA SONORA SERVE À NARRATIVA.....52
FIGURA 17 - HERMILA, JOÃO E O SOM FORA DE QUADRO.....53

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 8
2. A MÚSICA NO CINEMA 12
2.1 O Surgimento Da Trilha Sonora Musical 14
2.2 O Uso Da Canção 14
2.3 O Panorama Brasileiro 16
3. A CONSTRUÇÃO DA BANDA SONORA IMERSIVA 19
3.1 O Caso Da Acusmática 19
3.2 Sobre A Paisagem Sonora 22
3.3 A Continuidade Intensificada 25
3.4 Da Reprodução Mono Ao Atmos 27
3.5 O Hiper-Realismo 28
3.6 O Som E A Imersão 29
4. A TRILHA SONORA MUSICAL DE KARIM AÏNOUZ 31
4.1* A TRILHA SONORA MUSICAL DE *O CÉU DE SUELY* *32
4.1.1 "*Tudo Que Eu Tenh*o", Diana (1972) 34
4.1.2 "*Blá, Blá, Blá*", Aviões do Forró (2005) 36
4.1.3 "Coração", Aviões do Forró (2005) 37
4.1.4 "*Somebody Told Me*", Lawrence (2003) 38
4.1.5 "Eu não vou mais chorar", Aves de Rapina [s.d.] 40
4.1.6 "Tontos e loucos", Aves de Rapina [s.d.] 41
4.1.7 "Gemendo", Gaby Amarantos (2003) 42
4.1.8 "Muito Mais", Autoramas (2007) 43
4.1.9 "Dois", Lairton e seus Teclados (1999) 44
5. O *DESIGN* DE SOM 46
5.1 A Construção Do Espaço Cinematográfico Sonoro Em *O Céu De Suely* 46
5.2 O Som Atuando Na Continuidade Intensificada 50
5.3 O Fora De Campo Como O Fora De Lugar Para Hermila 52
CONSIDERAÇÕES FINAIS 55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 57
REFERÊNCIAS FÍLMICAS 60

1. INTRODUÇÃO

Karim Aïnouz é um cineasta brasileiro, nascido em Fortaleza, graduado em arquitetura pela Universidade de Brasília e mestre em teoria do cinema pela Universidade de Nova York. Sua carreira no cinema começou no início dos anos 1990, nos Estados Unidos, trabalhando como assistente de direção e montagem em filmes como *Poison* (Todd Haynes, 1991), *Swoon* (Tom Kalin, 1992) e *Dead Presidents* (Albert Hughes; Allen Hughes, 1995).

Como diretor, Aïnouz estreou com o curta-metragem documental autobiográfico *Seams* (1993), exibido no Festival de Rotterdam, onde a partir de entrevistas com suas tias-avós, elaborou uma visão sobre os papéis de gêneros impostos pela sociedade no nordeste brasileiro do início do século XX. Karim terminou a década com a realização do curta-metragem *Rifa-me* (2000), ideia inicial do que se tornaria *O Céu de Suely* (2006). Inspirado em um conto da literatura de cordel, o curta conta a história de uma jovem que, para conseguir dinheiro e deixar sua cidade natal no sertão do Ceará, decide rifar uma noite com ela em um motel.

Já em 2001, Aïnouz assinou o roteiro do seu primeiro longa-metragem, premiado no Festival de Cinema de Havana, *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001), ao lado de Sérgio Machado e do próprio Walter Salles. Após 15 anos morando em outros países, Karim retornou ao Brasil para produzir *Madame Satã* (2002), estreando na direção de longas-metragens. O longa teve sua estreia na mostra *Un Certain Regard*, do festival de Cannes desse mesmo ano e foi muito bem recebido pela crítica, sendo indicado e vencendo diversos prêmios nacionais e internacionais. Em 2005, outros dois longas-metragens lançados possuem contribuição de Karim no desenvolvimento do roteiro, são eles: *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2005) e *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes; 2005), ambos também exibidos na mostra *Un Certain Regard* e colecionando dezenas de prêmios ao redor do mundo.

O seguinte longa-metragem dirigido por Karim Aïnouz, *O Céu de Suely*, teve sua estreia no Festival do Rio, levando os prêmios de melhor ficção, melhor direção e melhor atriz (Hermila Guedes). Também foi exibido na mostra *Orizzonti* do Festival de Veneza e, em 2015, entrou para a lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos da Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema). Em 2009, Karim estreou *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (em codireção com Marcelo Gomes) na competição do Festival de Veneza. O filme coleciona diversos prêmios, incluindo melhor som no Festival de Cinema de Havana e melhor direção no Festival do Rio.

O Céu de Suely é o objeto de estudo dessa pesquisa por características narrativas e estéticas presentes em toda obra de Karim, mas ressaltadas nessa realização em específico.

Nessa produção Karim flerta com o aspecto documental do cinema explorando limites, formas de fazer um cinema mais ligado aos detalhes, à delicadeza, "[...] uma forma de narrar na qual o sensorial é sobrevalorizado como dimensão primordial para o estabelecimento de uma experiência estética junto ao espectador" (VIEIRA JR, 2013, p.1220). E isso acontece a partir de improvisos com os atores e o uso da própria cidade de Iguatu, no interior do Ceará, e seus moradores como figuração orgânica.

> Existe uma coisa muito evidente em O Céu de Suely que é a discussão de como vou me relacionar com o real, como vou beber do real. Deixa eu filmar o real. Eu posso abrir câmera e rodar, então uma das coisas que me fizeram escolher Iguatu [como locação] é que é uma cidade onde nunca se filmou. Cinema pra mim é *playground* também. [...] filme tem o desejo, o tempo inteiro, de brincar e se apropriar do real. Mas tem também um desejo, maior do que esse, que é dizer que não tem real, é tudo uma construção. O filme não é neo-realista, ele é hiper-realista nesse sentido. O realismo é uma construção. (AÏNOUZ, 2006)

Karim pensa sua realização e mantém seus projetos vivos e sujeitos a mudanças até os últimos momentos da pós-produção. Atuante em todos os departamentos, aberto ao diálogo com a equipe e permitindo a liberdade criativa de cada departamento, Aïnouz realiza seu cinema para além do roteiro e direção. Durante suas produções, é diretor de atores, montador, designer de som e mixador. Outra característica das obras de Karim é a forma como lida com o roteiro durante a realização do filme.

Em 2014, Karim participou do Seminário Narrativas Audiovisuais Contemporâneas, realizado pelo Centro Audiovisual Norte-Nordeste (Canne), fruto de uma parceria entre a Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) – vinculada ao Ministério da Educação (MEC) e a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC). Nesse seminário, Karim discutiu a existência de três roteiros durante a realização de um projeto: 1- o texto desenvolvido quando está pensando o filme, com formatação, descrições, diálogos ou não; 2- aquele que surge no momento de filmagem e que se coloca como outro roteiro em sua execução em campo; e 3- o roteiro que passa a existir na montagem, tornando-se o ato de escrever sem palavras (VAZ; JÚNIOR, 2020).

No livro *Conversas sobre uma ficção viva* (MUNHOZ; URBAN, 2013), organizado a partir do 1º encontro do *Ficção Viva II – O roteiro Cinematográfico*, Karim trata o roteiro como uma espécie de plano de voo, sujeito a acidentes, encontros e desencontros durante a filmagem. No processo de finalização, o roteiro torna-se um elemento organizador, o que guia Karim é construção do personagem, a clareza emocional de cada cena, onde o que importa é o sentido, tornando possível excluir o que não é necessário (VAZ; JÚNIOR, 2020).

Essa plasticidade do roteiro também é um reflexo da forma como Karim prefere fazer o set funcionar. Sua grande preocupação não está ligada a construir uma *mise-en-scène*, mas documentar e transmitir a emoção dos atores durante a cena, é quando Karim buscar sua forma de se relacionar com a sua construção do real.

> [...] (no set) Sei qual é a luz e sei que o ator sabe qual é a emoção da cena. [...] A configuração do set e a equipe te ajuda a descobrir como você filmará aquela situação. [...] Não gosto de pensar na montagem. Gosto é de documentar o tempo, a ação do personagem no tempo, documentar a emoção do personagem naquele momento da filmagem. (AÏNOUZ, [s.d.])

Percebe-se também que, desde seu primeiro longa, Karim usa o som de seus filmes como elemento narrativo que auxilia a fruição do espectador em suas obras, tanto realizando a quebra da descrença, tornando crível aquele universo construído para o filme, como operando na imersão diegética de quem acompanha a narrativa.

> [...] Quando você constrói um espaço cinematográfico, ele está presente pela presença e pela ausência. O som está fora de quadro, mas é presente na vida daquelas pessoas. O material me ajudou muito. Mas essa questão do som é mesmo fundamental. Até o som do silêncio é importante. (AÏNOUZ, [s.d.])

Para essa pesquisa, a construção do espaço cinematográfico, como diz Karim, será analisada a partir da perspectiva da banda sonora produzida para *O Céu de Suely*, buscando entender como acontece a construção desse espaço cinematográfico através do conjunto de sons reunidos e impressos na banda sonora desse filme. Será também analisado como as técnicas aplicadas na edição e mixagem de som contribuem para a fruição desse universo, partindo dos conceitos de Acusmática (CHION, 2008; RODRIGUEZ, 2006) e Continuidade Intensificada (BORDWELL, 2006), inicialmente discutindo aspectos da imagem, mas aplicadas ao som dos filmes por Jeff Smith (2013) e Rodrigo Carreiro (2018), também discutindo e aplicando aos filmes a ideia de Paisagem Sonora (SCHAFER, 2001).

> [...] Acho que o filme renasce a cada momento. Ele renasceu na mixagem, não mexemos na imagem, mas havia vários elementos de som que transformaram o filme. Como ele tem pouca ação, você consegue tornar uma cena mais ou menos dinâmica com o ruído que há offscreen, por exemplo. Você só entende o filme mesmo quando ele está pronto. (AÏNOUZ, 2006)

Busca-se montar, ainda, uma relação de influência diegética e extra diegética das músicas escolhidas para compor a trilha sonora musical e como elas podem influenciar a percepção e fruição do espectador. Levando em conta a escolha dessas músicas a partir do

contexto social/geográfico dos personagens, da composição original e a versão do fonograma utilizada no longa, pensando a música como artifício escolhido por Karim para remeter o espectador a lugares escondidos na memória afetiva, mas também, muitas vezes, apresentando lugares desconhecidos pelo público.

2. A MÚSICA NO CINEMA

Desde o surgimento do cinema há registros do desejo e tentativa de reprodução sonora síncrona às imagens. Ainda em 1893, Edison patenteou o *Kineotscópio*, máquina na qual uma única pessoa pode assistir a um filme curto impresso em película de nitrocelulose com integração a um *Fonógrafo* para a reprodução de sons a partir de um cilindro. Em 1926, com a estreia *Don Juan* (Alan Crosland), usando o sistema *Vitaphone*, aconteceu um ponto de virada na ideia de som síncrono. O filme ainda seguia a mesma estética do cinema silencioso, porém seu acompanhamento musical era pré-gravado em disco e sincronizado com a película através de correias. Apesar do aparente êxito com a sincronia, a qualidade de reprodução sonora era muito inferior ao acompanhamento tocado ao vivo.

No ano seguinte, na maior parte de seus 88 minutos, *O Cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927) possui estrutura semelhante a *Don Juan*. Seu diferencial acontece em números musicais onde o som reproduzido foi gravado de forma síncrona à imagem e ouve-se a voz do ator Al Jolson performando as canções, assim como alguns trechos de falas. Com a estreia de *O Cantor de Jazz*, e a reprodução da voz de Al Jolson, a indústria cinematográfica sofreu uma reviravolta e começou então a era dos *talking pictures*, forma como eram chamados os filmes falados (CARRASCO, 1993; WIERZBICKI, 2009).

Um ponto válido de ser discutido já de inicio é a ideia de “cinema mudo” ou “cinema silencioso”, visto que ambos os termos podem remeter à ideia de que as exibições eram realizadas em silêncio, quando na verdade eram acompanhadas de músicas ou narrações, ambas as possibilidades com execuções ao vivo. Inclusive nas primeiras exibições realizadas pelos irmãos Lumière, que possuíam mais um caráter experimental do equipamento desenvolvido por eles, o cinematógrafo (WIERZBICKI, 2009). A música, portanto, se fez presente desde o início do cinema, não reproduzida síncrona à película, mas presente na experiência de assistir a uma projeção.

Claudia Gorbman (1987) desenvolveu algumas ideias sobre os motivos que levaram as exibições a serem acompanhadas de música. Ela classificou essas ideias em quatro categorias

1) Argumentos históricos: É possível que a música tenha sido relacionada às projeções seguindo a tradição do melodrama, onde a música ocupava papel de destaque sendo às vezes mais importante que as vozes. A presença do pianista ou da orquestra nos teatros da época era indispensável, podendo os exibidores de cinema terem apenas seguido essa tendência.

2) Argumentos pragmáticos: Aqui surge a ideia que a música durante as exibições se deu como forma de mascarar o barulho dos projetores ainda bastante rudimentares, fazendo-

nos imaginar a possibilidade de “que se o cinema tivesse sido inventado já com som, a música não tivesse sido incorporada à linguagem dos filmes” (CARREIRO, 2021, pg. 92). Ou trazendo a pergunta: por que a música permaneceu mesmo depois dos projetores terem se tornado menos barulhentos e sido isolados do público? Como resposta a essa pergunta, surge a próxima linha de raciocínio.

3) Argumentos estéticos: Nessa linha de pensamento, a música surge como responsável por preencher o espaço vazio deixado pela falta de sensação de profundidade da projeção, evitando também a sensação de fantasmagoria comentada por Eisler e Adorno devido à falta de impressão de realidade. A música também aproximaria o cinema de uma atmosfera mais parecida com a qual o público já estava acostumado, assim como acontecia com o melodrama.

4) Argumentos psicológicos e antropológicos: Gorbman também traz o uso da musica como capaz de provocar uma sensação de coletividade por evocar um senso comunitário, tornando os espectadores um grupo de ouvintes participantes (CARRASCO, 1993, p. 14-16).

Com o desenvolvimento e expansão do cinema, tornou-se comum que as exibições fossem acompanhadas por um pianista (ou uma orquestra, dependendo do caso) que, através da música, pontuava emoções (alegria, tensão, tristeza, medo), inicialmente de forma improvisada pelo músico, depois organizada pelo exibidor e, mais tarde, com a intenção desejada pelo realizador para determinada situação. Ou seja, desde seu início, quando ainda chamado de mudo, o cinema tinha o som como forma de dar ritmo, entusiasmar o público e, retomando Gorbman (1987), (através da música) envolver o espectador, sendo capaz de minimizar distrações melhorando a experiência cinematográfica. A música foi a primeira sonoridade presente no universo do cinema, fazendo parte de seu processo de formação e consolidação (CARRASCO, 2010).

> É precisamente por essa razão que muitos pesquisadores e professores de história do cinema preferem, atualmente, se referir ao período que vai de 1895 a 1927 (ocasião em que foram exibidos comercialmente, pela primeira vez, imagem e som sincronizados) como o período do cinema silencioso. O termo silencioso, nesse caso, substitui a palavra “mudo” (mais popular e, contudo, incorreta), com maior precisão histórica. (CARREIRO; OPOLSKI, SOUZA 2014, p. 33)

Não é possível referir-se à musica tocada na época do cinema silencioso como trilha musical por uma questão técnica. O conceito de trilha musical, assim como é dado hoje, acontece a partir do som sincronizado, quando se torna precisa a relação entre som e imagem. Trata-se então como acompanhamento musical (CARRASCO, 1993, p.17).

Durante a década de 1930, com a crescente resolução de limitações técnicas dos *sets* de filmagem e a multiplicação das salas de projeção equipadas com sistemas de som, o cinema consolida o uso da música e corta vínculos com execuções ao vivo, entrando em uma nova fase tendo a música como elemento fundamental (WIERZBICKI, 2009; CARRASCO, 1993).

2.1 O SURGIMENTO DA TRILHA SONORA MUSICAL

A constante evolução dos equipamentos e técnicas de gravação passa a permitir, durante década de 1930, que captações independentes sejam unidas na pista sonora final dos filmes e recebam os devidos ajustes de volume, surgindo então a ideia de mixagem. Assim como torna-se possível a edição de som da mesma forma que acontecia com as imagens, com a banda sonora podendo ser cortada e remontada no processo da montagem do filme. Nesse momento, a música pode passar a ser chamada de trilha musical e a união das pistas de diálogos, efeitos sonoros e música, trilha sonora. Surge também o departamento de música dos grandes estúdios de Hollywood (CARRASCO, 1993).

Ainda na década de 1930, a música assumiu predominantemente um estilo operístico e sinfônico com referência na música romântica europeia da segunda metade do século XIX. Devido à instabilidade econômica na Europa e a ascensão do nazismo na Alemanha, a migração para os Estados Unidos levou para o cinema estadunidense compositores de tradição sinfônica como Max Steiner e Erich Wolfgang Korngold. Complementar a isso, o estilo musical romântico já fazia parte da tradição do acompanhamento durante o período silencioso, havendo uma maior aceitação do público a esse tipo de música. A trilha sonora musical composta por Max Steiner, para além do já acertado uso de *leitmovs* adaptados das óperas para o cinema, onde um tema musical é associado a um personagem ou situação dramática, empregou técnicas de composição mais ilustrativas que sincronizam aspectos rítmicos e melódicos às ações dos personagens, recurso conhecido como *mickeymousing* (CARRASCO, 1993; CARREIRO; OPOLSKI; SOUZA, 2014).

2.2 O USO DA CANÇÃO

O uso de canções passou a ser uma prática comum em diversos números musicais que aconteciam durante os filmes, repetindo o formato de sucesso de *O Cantor de Jazz*. Fazer uso de canções familiares era um dos fatores que atraía mais público ao cinema e, consequentemente, despertou nos irmãos Warner a ideia de que deter os direitos das músicas

reduziria os gastos com as produções e aumentaria os lucros. Isso porque para incluir canções pré-existentes nos filmes era preciso pagar taxas tanto à *Sociedade Americana de Compositores, Autores e Editores* (ASCAP), como pagar pelos direitos de "reprodução mecânica" das canções. Assim, ainda em 1929, a *Warner Bros* compra a grande editora musical *M. Witmark and Sons* e algumas outras menores, passando a receber pelos direitos de praticamente todas as canções que as produções de Hollywood desejavam para seus filmes (WIERZBICKI, 2009).

Com a industrialização da produção e o avanço do número de salas equipadas para o cinema sonoro, a distribuição também aumenta. Assim, canções tema que antes só podiam ser ouvidas por um número relativamente restrito de pessoas que estava nas grandes salas com bom acompanhamento orquestral, agora puderam ser ouvidas por milhões de pessoas alcançadas por essa atualização da forma de reprodução e distribuição do cinema. Isso mudou um outro fenômeno; as músicas de sucesso que costumavam vir dos espetáculos musicais de Nova Iorque, agora passaram a vir dos filmes (WIERZBICKI, 2009).

As músicas, que após o lançamento dos filmes ganharam vida própria e entraram nas paradas de sucesso, de certa forma influenciaram a produção de alguns filmes seguintes e chamaram a atenção de produtores de Hollywood, como comenta o editor e compositor Roy M. Prendergast:

> O efeito estético na música cinematográfica foi imediato e devastador. Todo produtor, para ajudar a garantir o sucesso financeiro de seu filme, agora queria uma trilha sonora com uma música ou número instrumental de um tipo que "chegasse às paradas". Os produtores não se importavam mais se a música escrita para seus filmes era a melhor música possível para aquele filme específico; eles agora queriam música que vendesse fora do filme. Os problemas artísticos para o compositor eram óbvios. Ele foi então solicitado a impor uma forma e um estilo estritamente musical, a canção pop, a um filme, fosse ela apropriada ao filme ou não[1] (PRENDERGAST apud. WIERZBICKI, 2009, pg. 177, tradução nossa).

Um grande número de músicas saídas de filmes de Hollywood entraram nas paradas de sucesso e tiveram grande aceitação do público. É possível citar desde o final da década de 1930, com a trilha musical de *O Mágico de OZ* (Victor Fleming; King Vidor, 1939), até o grande sucesso de *Matar ou Morrer* (Fred Zinnermann, 1952), "*Do not forsake me*", composta por Dimitri Tiomkin, vencedora do Oscar de melhor música original em 1952.

[1] The aesthetic effect on film music was immediate and devastating. Every producer, in order to help assure the financial success of his film, now wanted a film score with a song or instrumental number of a type that would "make the charts." No longer did producers care if the music written for their films was the best possible music for that specific picture; they now wanted music that would sell away from the picture. The artistic problems for the composer were obvious. He was now asked to impose a strictly musical form and style, the pop song, onto a film whether it was appropriate to the film or not.

Esse sucesso de "*Do not forsake me*" e a busca de produtores por emplacar *hits* em seus filmes a partir de então foi tratado pelo compositor Elmer Bernstein, em um artigo para a revista *High Fidelity* em 1972, como "o início do fim da era de ouro da música cinematográfica"[2] (tradução nossa). Outro compositor veterano de Hollywood, David Raksin, comenta o uso da música pop em seu ensaio para a revista *Variety* em 1974. Raksin reconhece não ter nada contra a música rock/pop em si ou no seu uso em filmes, admitindo que em filmes como *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), "a música nesses filmes era exatamente o que deveria ser"[3] (tradução nossa). Mas que em outros filmes que tratam de outros aspectos da experiência humana, não vê razão para a infiltração dessas músicas exceto por motivos que para ele são os mais dolorosos: Vender gravações e apelar a um público "demograficamente definido" (WIERZBICKI, 2009, p. 190-192).

2.3 O PANORAMA BRASILEIRO

No Brasil, o formato como ocorreram as primeiras projeções e o surgimento das salas de exibição foi relativamente semelhante a como aconteceu na Europa e Estados Unidos. Já, das primeiras realizações brasileiras, não restaram muitas imagens disponíveis hoje, mas é possível descobrir através de criticas, divulgações em revistas e jornais da época que boa parte dos filmes realizados tratavam de temáticas nacionais como o carnaval, jogos de futebol, concursos de beleza, viagens, inaugurações oficiais e as belezas naturais do país. O uso da música também teve essa diferenciação já a partir dos músicos envolvidos (CARVALHO, 2009).

Márcia Carvalho, na sua tese de 2009, *A Canção Popular na História do Cinema Brasileiro*, discute sobre as primeiras orquestras e conjuntos de sala de espera e exibição terem sido compostas por velhos músicos de choro e compositores populares. Então era possível que ao assistir a um filme, o público pudesse ouvir Ari Barroso ou Pixinguinha tocando em acompanhamento ao filme ou nas salas de espera (CARVALHO, 2009).

> A formação desses pequenos conjuntos para divertimento do público na sala de espera, nos intervalos das sessões, e para proporcionar fundo musical aos filmes mudos, obrigou a ampliação tão grande de quadros, que a própria barreira entre músicos eruditos e populares desapareceu, permitindo ouvir num cinema o flautista José do Cavaquinho (que nos choros fazia jus ao sobrenome tocando cavaquinho com cordas de tripa), e no outro o futuro maestro Villa-Lobos manejando um violoncelo (TINHORÃO, 1972, p. 229 apud. CARVALHO, 2009, p. 44).

[2] "The beginning of the end of the golden age of film music"
[3] "that the music in those films was just what it should have been."

O interesse dos primeiros realizadores pelo carnaval também foi um fator que levou as músicas e os artistas brasileiros para as salas de cinema, fortalecendo esse acompanhamento de músicas populares e, como comenta José Tinhorão, “o cinema pioneiro ia aproveitar-se sempre do prestígio das músicas e das figuras dos artistas populares para a conquista do público” (TINHORÃO, 1972, p. 246 apud. CARVALHO, 2009, p. 46).

Com a consolidação do samba como um novo gênero musical brasileiro e o sucesso das rádios como veículo de entretenimento, tornando-se um sucesso nacional em um momento próximo ao desenvolvimento do cinema sonoro, o samba e o choro passaram a compor a trilha musical dos filmes durante o erguimento do cinema sonoro brasileiro. Com isso, cantores de rádio, radialistas, locutores e outros profissionais passaram a trabalhar na produção cinematográfica ainda na década de 1930 que, segundo Paulo Emilio Sales Gomes:

> [...] firmou-se a fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação de “chanchada” (GOMES, 1996, p. 73 apud. CARVALHO, 2009, P.86)

O samba teve sua importância fundamental para o cinema sonoro brasileiro, mas não foi o único gênero presente nas produções. Outros ritmos da música brasileira que estavam em voga também tiveram seus momentos nas telonas. Partindo da ideia que o *Star System* era formado a partir do rádio, os cantores brasileiros que estavam em destaque eram impulsionados para o cinema (CARVALHO, 2009).

Durante os anos 50 surge a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que buscava uma produção industrial com características internacionais que se afastassem da chanchada e do cinema que era realizado na época. Com isso, as trilhas musicas deixaram de ser ocupadas pelas canções populares pré-gravadas e passaram a ser compostas por temas orquestrados seguindo o padrão de Hollywood. Porém, com a nova tendência da música popular moderna como a bossa nova e a tropicália, essa estética clássica cai na década seguinte (CARVALHO, 2009).

Fernando Morais, na sua tese de 2006, comenta que a música, talvez mais do que a voz, seja o elemento sonoro mais comentado nas análises sobre os filmes na década de 1960 e 1970, que, por si só, é o período mais comentado dentro da história do cinema brasileiro. E entende que o uso da música popular é tido como uma ferramenta importante para o funcionamento do projeto de levar a cultura e o povo brasileiro para o centro da tela. Durante o Cinema Novo, nomes como: Zé Kéti, Milton Nascimento, Jorge Ben, Caetano Veloso, Chico Buarque e Moacir Santos, entre outros, compuseram a trilha de diversos filmes (COSTA, 2006).

> A bossa nova e a Jovem Guarda ampliam a diversidade musical. Ambas dialogam com sonoridades vindas das influências internacionais e o tropicalismo inaugura uma nova fase na história da música brasileira. Tudo isso é amplamente divulgado pela televisão que substituiu o rádio como a mais importante vitrine da música popular, em particular com os programas musicais de grande sucesso. (CARVALHO, 2009, p.135-136)

Dentre os realizadores desse período, o que possui a obra mais comentada quanto ao uso da música é o baiano Glauber Rocha. Com destaque para um artigo que trata do papel da música na produção de Glauber: *Alma brasileira: Music in the Films of Glauber Rocha*, escrito pelo australiano Graham Bruce. O artigo diz que mais do que servir de acompanhamento às imagens, a música por vezes organiza a narrativa, expande os sentidos das imagens e passa a dividir com ela a incumbência de contar a história (COSTA, 2006). Ismail Xavier (1983) comenta também que em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) os versos cantados "carregam fortes desdobramentos narrativos e comentam a cena, tecendo a estória de recados para o espectador" (CARVALHO, 2009, p. 149).

Esse uso da música como alicerce para desenvolver a narrativa continua acontecendo até o fim da década, continuando pelos anos 1970, com destaque para o uso irônico feito por Júlio Bressane em *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), como comenta Fernando Morais: "Os assassinatos têm como trilha sonora gravações inteiras de sambas antigos, irônicos ao comentarem a violência extrema das situações, como *Rasguei a minha fantasia*, de Lamartine Babo" (COSTA, 2008, p. 197).

Essa forma de usar a canção popular como um guia para o espectador ter outras informações sobre a narrativa é o foco desta parte da pesquisa onde será analisado a forma como Karim Aïnouz apresenta novas camadas e significados tanto dos personagens como da diegese de seus filmes através das canções escolhidas para compor a trilha musical de seus filmes.

3. A CONSTRUÇÃO DA BANDA SONORA IMERSIVA

3.1 O CASO DA ACUSMÁTICA

Acusmática[4] significa “que ouvimos sem ver a causa originária do som”, ou “que faz ouvir sons sem a visão das suas causas” (CHION, 2008, p.55). É válido ressaltar que Schaeffer se apropria do termo grego e faz uma relação com as tecnologias sonoras que surgiam à época, visando um aspecto de escuta agora presente por causa das mídias de reprodução e do alto-falante (ORBICI, 2008, p.31). Como exemplos de situações onde o som é propagado de forma acusmática, pode-se citar o rádio, o telefone ou um disco em reprodução. Nos três casos o som chega ao receptor sem que o emissor seja exibido. Na linguagem audiovisual, o som acusmático é o som cuja fonte está fora de campo, fora do plano delimitado pela tela.

Como forma contrária à escuta acusmática, Pierre Schaeffer propôs o termo “escuta direta”. Porém, evitando possíveis ambiguidades com relação a palavra “direta”, Chion escolhe usar a expressão “escuta visualizada”, que também será adotada aqui. Ou seja, a escuta visualizada é aquela onde a causa/fonte do som pode ser vista.

No cinema, o som pode transitar entre as duas situações a depender de escolhas narrativas ou estéticas tanto do realizador quanto do *designer* de som. O som pode ser apresentado ao público de forma visualizada e em seguida ser acusmatizado (sua fonte ser retirada de plano) ou ser apresentado de forma acusmática e sem seguida tornar-se visualizado (sua fonte ser vista, estar em quadro no plano).

No filme *O Céu de Suely*, as duas situações podem ser percebidas na cena em que a personagem Hermila chega à cidade de Iguatu. Por volta de 0:04:10h o plano é composto majoritariamente pela lateral do ônibus que inicia seu movimento de saída, revelando que a personagem desembarcou. Nesse momento, o som do motor do ônibus é predominante nos dois canais sonoros (esquerdo e direito), mas, com a saída do veículo pela lateral esquerda do quadro, o som do motor, cuja fonte agora não é mais vista, passa a ocupar majoritariamente o canal esquerdo e ter seu volume reduzido de forma gradual até desaparecer, dando a noção ao espectador que o ônibus se distanciou da personagem.

[4] Palavra de origem grega, relativa à escola pitagórica, descoberta por Jérôme Peignot e teorizada pelo músico concreto Pierre Schaeffer.

FIGURA 1 - PLANO ONDE SOM VISUALIZADO TORNA-SE ACUSMÁTICO

Frame do filme *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006)

FIGURA 2 - PLANO ONDE SOM VISUALIZADO TORNA-SE ACUSMÁTICO

Frame do filme *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006)

Logo em seguida, Hermila espera para atravessar a rodovia e um som de motor se faz presente no canal direito, que gradualmente aumenta de volume até que uma motocicleta invade o plano, revelando a fonte sonora. A motocicleta cruza a tela da direita para esquerda, agora com o som de motor presente nos dois canais e logo em seguida sai do plano, mas seu som ainda continua sendo ouvido, agora, apenas no canal esquerdo, semelhante ao que aconteceu com o ônibus.

FIGURA 3 - PLANO ONDE SOM ACUSMATIZADO TORNA-SE VISUALIZADO

Frame do filme *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006)

FIGURA 4 - PLANO ONDE SOM ACUSMATIZADO TORNA-SE VISUALIZADO

Frame do filme *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006)

É possível definir recorrências estéticas e de efeitos no espectador de acordo com uso acusmático ou visualizado dos sons. Quando logo de imediato o espectador visualiza a fonte emissora desse som, ou devido a sua natureza e regularidade é possível reconhecer, por exemplo, se é algo mecânico ou animal, cria-se uma relação clara de causa e efeito, sentido e significado daquela ação. Como no exemplo anterior, é possível entender que o som presente no canal esquerdo vem do ônibus que partiu e, logo em seguida, que algum veículo se aproxima pelo lado direito do plano.

O sentido daquele som pode ser instantaneamente ligado à ação apresentada, numa ideia de som informativo. Essa ação é nomeada por Chion (2008) como “a escuta causal”, a escuta mais comum onde o uso do som informa o espectador. E por ter esse sentido tão ligado a

imagem, também é definida por Chion como a forma mais influenciável e enganadora. Maior exemplo dessa influência enganadora pode ser a produção de *foley*, técnica criada por Jack Foley onde sons que não foram captados em set são recriados e gravados em estúdio, durante a pós-produção, de forma a compor o universo diegético da cena como se tivessem sido captados em sincronia com a imagem. Esse grupo de sons participantes da escuta causal, Chion (2008) define como os manipulados pelo contrato audiovisual, ou seja, a imagem valida a percepção desses sons.

Já os sons acusmatizados, quando suas fontes são mantidas em segredo durante mais tempo, podem carregar uma outra aura ao espectador. De forma mais comum, essa aplicação costuma ser usada em situações de suspense ou mistério, mas também pode ser uma forma de reforço não visual da diegese de uma cena. Essa escuta acusmática, Chion defende que pode modificar a escuta do público e chamar a atenção para características sonoras que a visão simultânea da causa esconde, podendo verdadeiramente revelar o som em todas as suas dimensões (CHION, 2008, p. 31-32). Essa aplicabilidade do som permite a criação ou o reforço de sensações no espectador, um valor acrescentado que influi na interpretação da imagem.

Essa modificação da escuta a partir da acusmatização do som, Chion denomina como "escuta reduzida". A definição vem a partir de Pierre Schaeffer, que designou por escuta reduzida a escuta que trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente da sua causa e do seu sentido (CHION, 2008, p. 29). Dessa forma, o som atua não apenas a partir do seu valor causal, semântico ou em referência a ações, mas a partir de suas características específicas como timbre e textura, modificando assim o valor afetivo e emocional de uma cena.

Como exemplo da escuta reduzida, pode-se frisar a voz do personagem que narra sua viagem e seus sentimentos em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, interpretado por Irandhir Santos, através de um gravador portátil, possivelmente de fita magnética. Sua voz possui uma textura e saturação que pode adicionar camadas à interpretação do espectador quanto as condições com as quais ele viaja e uma certa melancolia impressa nos registros para quem vai ouvir depois.

3.2 SOBRE A PAISAGEM SONORA

O termo "paisagem sonora" (tradução de *soundscape*) começou a ser desenvolvido ainda no final dos anos 1960, na Simon Fraser University, Canadá, com o grupo de pesquisa chamado World Soundscape Project, estabelecido pelo pesquisador Raymond Murray Schafer.

Preocupado com a destruição do universo sonoro em determinadas regiões, Schafer realizou gravações e propôs um mapeamento dos campos acústicos existentes. Desde então, o termo desenvolvido pelo pesquisador, compositor e educador canadense tem sido recorrente em estudos acadêmicos sobre o som nos mais diferentes campos como a sociologia, a música e o cinema (SCHAFER, 2001). É válido, porém, realizar um exercício de entendimento sobre como esse termo (paisagem sonora) pode ser entendido conceitualmente nos dias atuais e de que forma pode integrar essa pesquisa.

O trabalho mais conhecido de Murray Schafer sobre paisagem sonora é o livro *The Tuning of the World*, de 1977, e é um dos trabalhos mais referenciados em estudos que fazem relação entre som e espaço. Em 1993 o livro foi reeditado recebendo o título *The Soundcape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, porém trata-se primordialmente da mesma obra (ARAGÃO, 2019, p. 2).

Com o desenvolvimento dos estudos sobre o som, limitações sobre a ideia de paisagem sonora começaram a ser impostas e Schafer recebe uma serie de críticas ao seu conceito. O antropólogo Tim Ingold, em 2011, relança um texto de 2007 agora intitulado "*Four objections to the concept of soundscape*", afirmando que esse conceito deve ser abandonado. Ingold faz uma relação entre os estudos visuais e os estudos sonoros, colocando o conceito de Schafer mais próximo de um conceito geográfico e das relações entre as comunidades pesquisadas e esses espaços habitados, diferente da forma como pintura entenderia a ideia de paisagem. Outro levantamento feito pelo antropólogo vem da ideia que o som é o meio por onde as informações são transmitidas. Não escutamos o som, mas coisas no som, por meio do som. Assim como não vemos paisagens luminosas, mas banhadas pela luz (INGOLD, 2011, apud. ARAGÃO, 2019, p.3).

O professor de Estudos Americanos da Universidade da Califórnia, Ari Y. Kelman também faz sua crítica a forma como o termo "paisagem sonora" é conduzido. Kelman (2010) observou que muitos estudiosos aproveitam a ressonância do termo, mas o adotam de maneira superficial, sem engajamento nas ideias do autor. Outros o redefinem ou o reenquadram conceitualmente, levando os leitores a reconsiderá-lo de forma mais detida. Outra forma de entendimento da paisagem sonora surge a partir do pesquisador Jonathan Sterne, que desenvolve sua própria crítica ao termo no capítulo no livro *Living Stereo: Hisotires and Cultures of Multichannel Sound* (2015). Paisagem sonora é entendida por Sterne como um neologismo imediatamente acessível que serve de animador ponto de entrada a novatos no campo (ARAGÃO, 2019).

> Embora Schafer (2001) não faça referência direta ao cinema em seu livro, ele considera o seu projeto acústico como uma interdisciplina, mencionando, em seus agradecimentos, muitos pesquisadores do campo do audiovisual. Mesmo sendo um termo originado no campo musical, o conceito Paisagem Sonora tem sido bastante utilizado nos estudos de Cinema e Audiovisual (ALVIM, 2001 apud. SCHUSTER 2013, p.24).

No cinema, com o desenvolvimento das técnicas de edição e mixagem de som, assim como a partir da digitalização dessas etapas, as possibilidades de criação e usos inventivos da banda sonora foram literalmente multiplicadas através da possibilidade do uso quase inesgotável de faixas simultâneas para a criação de um *design* de som. No *Avid Pro Tools Studio*, versão mais básica a disponibilizar faixa de vídeo do *software* convencionado como padrão na indústria, é possível o uso de até 512 faixas de áudio de forma simultânea.

Com isso, é possível que haja um detalhamento e capacidade de mistura de sons formando novos sons na adição de ruídos, ambiências e efeitos até que se chegue a um resultado desejado. Assim, mais possibilidades de criação de um design de som podem ser propostas no intuito de construir uma representação sonora daquele ambiente diegético ou espaço cinematográfico com intenção de ser fidedigno ao experienciado por quem estava na locação, de dar ao espectador uma perspectiva física ou psicológica de uma personagem, ou até mesmo criando um ambiente completamente novo ao que experienciamos em nosso cotidiano, como no caso dos filmes fantásticos.

A relação entre a paisagem e o cinema, de forma visual, acontece desde seus primórdios. Como comenta Prysthon (2017):

> Os filmes, em especial aqueles mais claramente ligados ao registro de imagens do mundo natural e mesmo dos entornos urbanos, dariam forma às nossas percepções espaciais, constituir-se-iam em "paisagens" em um modo similar às das artes pictóricas mais tradicionais". Contudo, é importante diferenciar o paisagismo cinematográfico do pictórico convencional, não apenas pelo movimento (diferença já evidente desde os primórdios do cinema), mas também pela presença do som (PRYSTHON, 2017, p.2).

Michel Chion (2008) afirma que a associação do som com a imagem produz uma percepção completamente diferente daquela que cada um deles produz em separado. Ángel Rodríguez (2006) é mais enfático e entende que o sentido da obra audiovisual é dado com uma contribuição equivalente do som em relação à imagem.

> No contexto da linguagem audiovisual, o som não enriquece imagens, mas modifica a percepção global do receptor. O áudio não atua em função da imagem e dependendo dela; atua com ela e ao mesmo tempo que ela, fornecendo informação que o receptor

> processará de modo complementar em função de sua tendência natural à coerência perceptiva (RODRIGUEZ, 2006, p. 276-277)

Dessa forma, o desenvolvimento criativo da banda sonora é capaz de transpor ao espectador uma espécie de atmosfera ou *mood* daquela paisagem a qual o personagem faz parte, causando uma imersão sinestésica em quem assiste. Também é possível entender a banda sonora como capaz de gerar uma identificação com o lugar através dessa representação, às vezes hiper-realista, do ambiente com o conjunto de sons que são reproduzidos, gerando mais que a ideia de ambiência, a paisagem sonora, ou até esse espaço cinematográfico citado por Karim.

Entendemos então essa ideia de paisagem sonora como uma representação do conjunto de sons que cercam os personagens, sejam eles ligados a uma escuta causal, como comenta Chion (2008), ou na forma de uma escuta reduzida, gerando um valor acrescentado que influi na interpretação da imagem de acordo com os sentimentos do personagem e do espectador em relação à obra. Assim, nos afastaremos do contexto original e pensaremos a paisagem sonora como a representação sonora daquele ambiente diegético a partir do seu conjunto de sons e das escolhas feitas pelo trabalho de *design* de som.

3.3 A CONTINUIDADE INTENSIFICADA

David Bordwell (2006) desenvolve a ideia de continuidade intensificada para conceituar uma série de práticas estilísticas aplicadas por realizadores que influem diretamente na experiência do público e mantêm a continuidade narrativa nos filmes produzidos em Hollywood. Essa ideia, originalmente, foi designada para estudos de estilos visuais aplicados por realizadores, em especial, relacionados à imagem – no que diz respeito à movimentação de câmera e a edição – levando em conta a duração dos planos e as técnicas de montagem. Mais recentemente, pesquisadores do som no audiovisual, como Smith (2013) e Carreiro (2018), empregam essas ideias ao campo de estudos do som e às bandas sonoras dos filmes.

Bordwell (2006) desenvolve sua ideia de forma que a continuidade intensificada funciona como uma licença de uso exagerado de recursos visuais. Dentre esses recursos é possível pontuar algumas ações e suas aplicações que foram percebidas e elencadas por ele. No departamento de fotografia, um ponto que se destaca é o aumento da movimentação de câmera, tornando planos fixos menos comuns mesmo que a cena não apresente movimentação de personagens. O uso variado de objetivas também recebe destaque, inclusive acontecendo de, por exemplo, um plano filmado com uma objetiva grande-angular, pós montagem, anteceder um plano filmado com uma teleobjetiva (e vice-versa). Essa não gradação de variação de

objetivas muitas vezes elimina o uso da objetiva 50mm, entre um plano e outro, bastante usada conhecida por reduzir distorções de perspectiva quando comparada à visão humana. Bordwell também aponta a diminuição do tempo médio de duração dos planos com o passar das décadas. Nos anos 1960, os filmes costumavam ter planos que duravam entre 8 e 11 segundos, que foram progressivamente sendo encurtados até que, pós anos 2000, alguns filmes passam a ter a média de duração de seus planos abaixo de 2 segundos (Carreiro, 2018; Smith, 2013).

Em resumo, esse novo estilo visual analisado por Bordwell pode ser unido em torno de quatro estratégias adotadas nos trabalhos de câmera e edição. São eles:1- taxas de corte mais rápidas, 2- enquadramentos mais próximos, 3- extremos bipolares de comprimentos de lente e 4- movimentos de câmera amplos[5] (Smith, 2013, p. 333, tradução minha). David Bordwell desenvolve seu estudo de forma sistemática e meticulosa analisando as alterações na forma como os filmes são trabalhados a partir de estratégias visuais em relação ao "enredo, narração e estilo visual" (Bordwell, 2006, p.18 apud Carreiro 2018, p. 4), mas não leva em consideração as estratégias e inovações realizada nas equipes ligadas ao som.

> A noção de continuidade intensificada de Bordwell explica importantes mudanças históricas no estilo visual do cinema americano contemporâneo. Poderemos encontrar um conjunto semelhante de mudanças que governem o desenvolvimento de trilhas sonoras contemporâneas? (Smith, 2013, p.334, tradução minha).[6]

Smith então associa seis tendências do trabalho de *designers* de som e mixadores contemporâneos ao conceito de Bordwell. As características dessa tendência são:

> a) volume maior;
> b) efeitos de baixa frequência (graves) mais frequentes e potentes;
> c) maior amplitude da faixa dinâmica (a distância entre o som mais alto que os alto-falantes são capazes de reproduzir e o zumbido natural das caixas acústicas ligadas);
> d) estratégias de espacialização sonora mais complexas;
> e) uso de efeitos sonoros não diegéticos como pontuação estilística; e a já mencionada;
> f) presença mais forte de ruídos hiper-reais, termo que ele não usa, preferindo chamar de "foley hiper-detalhado" (Smith, 2013, p. 338). (CARREIRO, 2018, p. 6-7)

E tais tendências tornaram-se possíveis de serem experienciadas em uma exibição cinematográfica a partir de uma série de evoluções tecnológicas. A digitalização dos processos de edição de sons permitiu uma maior facilidade de manipulação de arquivos e um aumento da complexidade de sons utilizados para a criação da banda sonora a partir do uso de softwares de edição multipistas como o *Avid Pro Tools*. Esse conjunto de inovações tecnológicas está ligado,

[5] "(1) faster cutting rates, (2) closer framings, (3) bipolar extremes of lens lengths, and (4) wide-ranging camera movements".
[6] "Bordwell's notion of intensified continuity accounts for important historical changes in the visual style of contemporary American cinema. Can we find a similar array of changes governing the development of contemporary soundtracks?"

também, a um “conjunto de inovações técnicas e estéticas no som dos filmes associada à ideia de *Sound Design*” (CAPELLER, 2008, p. 4). O desenvolvimento do sistema *Dolby Surround* também permitiu a existências de um canal dedicado à baixas frequências, um aumento na amplitude dos sons que eram reproduzidos na sala de exibição, assim como um aumento no volume de reprodução e, por fim, uma melhor definição e espacialização destes sons. Assim, a equipe de pós-produção de som pode aproveitar todas as possibilidades sonoras permitidas pelo sistema *surround*, tanto de movimentar como isolar determinados sons em posições distintas da sala e exibição. Dessa forma, através do som, o filme passa a quebrar o distanciamento que existe entre a tela, que prende a imagem, e o público ao inseri-lo espacialmente e emocionalmente na ação, muitas vezes através dessa representação sonora hiper-realista.

3.4 DA REPRODUÇÃO MONO AO ATMOS

No final da década de 1920, no contexto dos grandes estúdios de Hollywood, as exibições de filmes começam a experienciar processos de tentativa de reprodução síncrona do som. O *Vitaphone*, sistema desenvolvido pela Warner em 1926, sincronizava o projetor com um disco de acetato contento a banda sonora do filme através de correias ligadas a um motor. Todos os sons eram gravados em uma única faixa, não permitindo edição, e eram reproduzidos a partir de um único canal (som mono). Em 1927 a banda sonora passa a fazer parte da película a partir de dois sistemas: O *Movietone*, desenvolvido pela FOX, que imprimia uma faixa ótica de som mono baseada em densidade variável. E o *Photophone*, criado pela RCA, que também imprimia uma faixa ótica de som mono na película, mas baseado em área variável. Foi essa tecnologia que tornou viável financeiramente a distribuição de filmes com som síncrono, mas ainda mono.

Em 1940 o filme *Fantasia*, produzido pela *Disney*, traz ao espectador a primeira experiência estereofônica do cinema (apenas nas salas que custearam o investimento de instalação dos equipamentos necessários) através do “*Fantasound*” ou *RCA Panoramic*. O sistema contava com três canais, sendo um central, um esquerdo e um direito onde o som poderia percorrer a sala de exibição de um lado para o outro. Com o passar do tempo outros sistemas como o *Cinerama* e o *Cinemascope* propuseram novas perspectivas auditivas ao espectador, o primeiro com 8 caixas de som dispostas ao redor do publico, o segundo com 4 canais. Ambos, assim como o *Fantasound*, não conseguiram grande adesão devido aos custos de instalação.

Em 1975, com o surgimento do *Dolby Stereo*, foi possível alcançar uma considerável redução de ruídos durante a reprodução e o aumento da faixa dinâmica, assim como uma maior fidelidade acústica. Além dessas melhorias na reprodução o som, o novo sistema Dolby também era menos custoso em sua instalação, o que favoreceu seu estabelecimento. A partir daí as equipes relacionadas ao departamento de som começaram a crescer e se especializar nas diferentes etapas de produção, surgindo também, a partir do editor Walter Murch (*The conversation*, 1974; *Apocalypse Now*, 1979), o termo *sound design*.

Em 1992, surge o *Dolby Digital*, tecnologia onde uma faixa digital de som era gravada na película entre os furos laterais, mantendo as faixas óticas como *backup*. Com essa tecnologia surge também o *Surround*, o público é apresentado ao formato 5.1, com três canais frontais (central, esquerdo e direito), dois canais traseiros (esquerdo e direito) e um canal especializado em frequências graves abaixo dos 120Hz, que não possui obrigação de posicionamento, mas normalmente é colocado próximo a tela. O melhor resultado dessa disposição de caixas acústicas vem do poder de praticamente eliminar a sobreposição de sons de uma mesma frequência num mesmo canal, assim, o áudio reproduzido nas salas ganha novos parâmetros de discernimento, além de mais redução de ruído e aumento na dinâmica durante a reprodução.

Até que em 2012 a Dolby apresenta uma nova evolução de seu sistema, o Atmos. Agora é possível que o som seja reproduzido através de 128 canais independentes, dando uma nova perspectiva espacial com sons que podem vir de caixas instaladas no teto e no piso da sala. A espacialização do som na pós-produção deixa de ser baseada numa figura plana, uma circunferência, tendo o perímetro desta como possibilidade de emissão de sons, e passa a ter suas possibilidades de reprodução a partir da figura tridimensional de uma semiesfera, com os sons podendo ser emitidos por toda a área desta figura mais o piso da sala.

3.5 O HIPER-REALISMO

Nos estudos sobre o som, a noção de continuidade intensificada pode ser empregada como uma construção hiper-realista de ruídos e efeitos sonoros, assim como a distribuição espacial desses sons durante a reprodução em salas de cinema a partir do trabalho dos editores, *designers* de som e mixadores, reforçando no espectador uma experiência fílmica de imersão emocional e espacial na cena trabalhada.

O conceito de hiper-realismo, originalmente, foi aplicado à pintura de vanguarda das décadas de 1960 e 1970, sendo parte de uma discussão de aspectos relacionados a pintura e a fotografia, surgindo no cinema junto ao desenvolvimento tecnológico e as ideias de *sound*

design. No cinema, o hiper-realismo sonoro acontece sempre que um som faz mais do que corresponder à ação apresentada na tela da mesma forma que a audição humana está acostumada. O hiper-realismo acontece a partir do registro sonoro mais fiel à realidade que a própria realidade, há uma "hiper-amplificação perceptiva do objeto", como diz Capeller (2008, p. 1). Isso acontece, muitas vezes, quando a perspectiva auditiva não é a mesma da perspectiva visual apresentada pelo plano, como em um caso onde o público assuma a perspectiva psicológica da audição de um personagem, ou o "ponto de escuta subjetivo", como definido por Chion (CAPELLER, 2008; COSTA, 2010; CARREIRO, 2023).

3.6 O SOM E A IMERSÃO

O som é um fenômeno acústico que acontece a partir da propagação longitudinal de uma onda mecânica gerada a partir da variação de pressão em um meio material. Para que esse fenômeno aconteça é necessário que haja uma fonte emissora e um meio de propagação. Quando uma corda de violão ou um cone de alto-falante vibram, as moléculas de ar próximas a eles são empurradas, que por sua vez empurram as moléculas circundantes seguintes, que empurram o próximo grupo de moléculas. Assim é formada uma região de alta pressão, que à medida que se move pelo ar, deixa para trás uma região de baixa pressão, até que venha o próximo estímulo da fonte que vai propagar uma nova região de alta pressão e assim por diante, gerando a onda sonora. Nesse contexto, a corda do violão ou o cone do alto-falante atuam como fonte sonora e o ar é o meio material por onde o som é propagado.

Os seres humanos percebem o som, primordialmente, através da audição, quando as ondas sonoras atingem o tímpano e o estimulam mecanicamente. Esse estimulo é propagado para o ouvido interno onde acontece a conversão da energia mecânica em energia elétrica, que é transmitida para o cérebro e é decodificada no que entendemos por som. Por suas características físicas, uma onda mecânica que é propagada no ar, um ser humano exposto a uma fonte sonora pode também perceber esse estímulo sonoro por todo o corpo.

Ondas de frequência mais baixas, até 200 hertz (Hz), são as responsáveis pelo que entendemos como sons graves, que a partir de certos níveis de pressão sonora (o aumento na pressão sonora acontece a partir do aumento da potência da fonte sonora, equivalente a um aumento de volume, de forma simplificada) pode ser sentido no corpo através de vibrações, principalmente na região da caixa torácica. Fenômeno muito comum de ser experienciado em grandes eventos de música ou exibições de cinema em salas bem equipadas, essas vibrações tornam a audição passível de ser uma experiência sinestésica.

Diferente da imagem, sendo uma representação bidimensional e presa a uma tela que funciona como meio, o som se propaga no ar até atingir o espectador, acontecendo de forma tridimensional dentro de uma sala de cinema assim como acontece fora dela. Já quanto em relação à perspectiva, caixas acústicas instaladas em diferentes posições na sala são capazes de gerar a sensação de espacialidade de som, conferindo ao espectador uma melhor noção de onde estaria a fonte de cada som, consequentemente, uma perspectiva de experiência imersiva.

> Em comparação com a visão, o som fornece uma experiência 100% imersiva, pois pode ser percebido de todas as direções simultaneamente. Ele tem a capacidade natural de ancorar um ouvinte em um local fixo, enquanto outras informações sensoriais o atravessam simultaneamente. Os cineastas estão bem cientes desse efeito, e geralmente usam o som para estabelecer um senso espacial estável durante cada cena, enquanto a perspectiva visual muda com frequência. (ROGINSKI E GELUSO, p. 1 apud. CARREIRO, 2023, p .118)

Como a noção de imersão está ligada à metáfora da experiência do mergulho onde, nesse caso, submerso em água, no cinema pode-se fazer o paralelo de que o som pode, mesmo que por instantes, transportar o espectador, imergi-lo, no universo diegético projetado à sua frente. O som pode tocar seu corpo vindo das mais diversas direções, dando um sentido de perspectiva auditiva ou ponto de escuta (CHION, 2008).

Dessa forma, mesmo com planos fechados, quebra de eixo narrativo e edição fragmenta, a banda sonora serve não apenas como referência de continuidade para o espectador em relação direta à imagem, mas é capaz de proporcionar uma sensação estável e coerente do espaço diegético representado. Assim, também reforçando a ideia de independência e importância da banda sonora em relação à imagem para a fruição do espectador.

4. A TRILHA SONORA MUSICAL DE KARIM AÏNOUZ

Retomando o que foi comentado acima sobre a maneira que, desde seu primeiro longa, Karim usa o som de seus filmes como um elemento narrativo que auxilia a fruição do espectador durante a exibição. Agora, mais especificamente com a música, pode-se perceber que o diretor é capaz de construir e moldar o universo diegético de seus filmes e traçar um perfil psicológico dos seus personagens através das escolhas feitas na trilha sonora musical, assim como guiar o espectador através da narrativa. É válido perceber também como em várias cenas as músicas presentes diegeticamente falam sobre o próprio personagem enquanto eles cantam a letra, gerando uma identificação ainda maior com o público.

Em seu longa de estreia, *Madame Satã*, para além dos números musicais, Karim ambienta as ruas dos Rio de Janeiro da década de 1930 a partir de músicas que soam nas ruas, vindas dos bares, assim é possível ouvir Noel Rosa, por exemplo. Também compõem a trilha musical canções de nomes como Ary Barroso, Lamartine Babo e Ismael Silva. Madame Satã, personagem principal homônimo ao filme e interpretado por Lázaro Ramos, tem sua força muito pautada no domínio do seu próprio corpo, seja enquanto performa, seja nas cenas de luta ou nas de dança, que acontecem algumas vezes ao longo do filme. O resultado dessas cenas faz com que Karim passe a adotar sequências de dança em todos os longas ficcionais seguintes porque segundo ele: "a cena de dança é onde, pra mim, o cinema é mais cinema. Revela o personagem mais do que o diálogo" (AÏNOUZ, 2017). Cenas essas que sempre são embaladas por canções significativas para a trama.

Para além de seu segundo longa, *O Céu de Suely*, que será analisado mais adiante, é válido destacar alguns momentos da filmografia de Karim Aïnouz onde a trilha musical, composta por canções populares, ocupa esse lugar de construir uma aproximação sentimental com o personagem ao mesmo tempo em que ajuda a desenvolver a narrativa. Em seu terceiro filme, *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, Karim constrói a trilha musical ao redor de uma pergunta: o que o personagem ouviria durante essa viagem? Então José Renato, materializado pela voz de Irandhir Santos, grava seus diários de viagem relatando a saudade de um amor enquanto percorre o sertão ouvindo grandes sucessos românticos e da música brega como "*Sonhos*", de Peninha, e "*Morango do Nordeste*", interpretada por Laírton e seus Teclados.

Seu filme seguinte, *O Abismo Prateado* (2011), possui o roteiro inspirado na música "*Olhos nos olhos*", de Chico Buarque, e possui uma cena de dança que faz homenagem ao filme *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983). Em entrevista ao programa Discoreografia (2017), Karim

conta que pensou a cena com a necessidade da personagem se exaurir fisicamente, não no sentido de um cansaço ruim, mas na busca de um recomeço. Vale contextualizar que, assim como o eu lírico de "*Olhos nos olhos*", que tinha um amor que partiu, a personagem do filme é abandonada pelo marido sem maiores explicações. Então, Violeta, interpretada por Alessandra Negrini, no meio da noite após não conseguir dormir em seu hotel, entra numa pista de dança e performa não de forma sublime, mas dança quase como quem faz um exercício aeróbico, descarregando sua energia ao som de "*Maniac*", interpretada por Michael Sembello e sucesso do filme *Flashdance*.

Em *Praia do Futuro*, de 2014, Karim revela em entrevista para o programa Metrópolis (2014) que "gostaria de fazer um filme romântico, mas que tivesse ação, aventura. É a pessoa que some e deixa um monte de coisa pra trás". Com um certo teor autobiográfico nessa produção, Karim comenta o uso da música "*Heroes*", composta por David Bowie e Brian Eno: "a sensação dessa cena tem que passar pela sensação que eu tenho quando escuto essa música" (AÏNOUZ, 2017), confirmando a importância narrativa e imersiva da música. Karim também comenta sobre a força da música: "Musica é a expressão cultural que mais te interpela fisicamente. Te faz arrepiar, rir, faz chorar, faz ter reações físicas que são incontroláveis. Você é conduzido de maneira indecifrável" (AÏNOUZ, 2017). Fica claro, portanto, a intenção de trazer o espectador para dentro da atmosfera desejada para a cena através da trilha musical, acessando lugares que só são possíveis através da música.

4.1 A TRILHA SONORA MUSICAL DE *O CÉU DE SUELY*

Karim enxerga o uso das músicas como uma força capaz de criar novos níveis de afetividade entre os personagens e no público em relação aos personagens. Em *O Céu de Suely*, que abre com a versão da cantora brasileira Diana para a música "*Everything I Own"*, da banda estadunidense *Bread*, Karim já é capaz, por exemplo, de definir duas características. Primeiro, a música constrói a personagem Hermila como uma pessoa romântica, em seguida, ambienta o público no contexto cultural das versões nacionais de sucessos estrangeiros, que, em alguns casos, eram localmente mais conhecidas que o fonograma original, promovendo uma espécie de nostalgia em quem acompanhou esse fenômeno bastante comum no nordeste brasileiro até a primeira década dos anos 2000.

Quem não esteve presente nesse contexto, é apresentado a esse universo desconhecido possuindo essas sonoridades como um guia, sendo a melodia do fonograma original capaz de construir essa memória, como comenta Karim no programa Discoreografia (2017), sobre a ideia

no uso dessa música. A canção interpretada por Diana era uma música muito ouvida por Karim quando adolescente e para além disso, é um modelo de canção que "se apropria de coisas e transforma essas coisas" por ser uma versão, segundo ele. Pensando que o filme seria visto ao redor do mundo, Karim revelou a vontade de usar uma canção que fosse mundialmente conhecida, que se comunicasse de alguma forma com o público e que houvesse essa sedução com o espectador mesmo que ele não conhecesse aquele lugar, aquele contexto. Apostando então que, através da música, o espectador consiga ter acesso àquele universo[7].

Assim, o uso das canções ao longo do filme é com uma espécie de conduto para remeter o espectador a lugares escondidos na memória afetiva, mas também, muitas vezes, apresentando lugares desconhecidos pelo público. É válido salientar também que Karim costuma ser o responsável por escolher as músicas que entram para a trilha sonora de seus filmes, as vezes dividindo as escolhas com o seu editor de som de longa data, Waldir Xavier, não sendo muito adepto do uso de trilha original e dispensando a figura do supervisor musical. Para *O Céu de Suel*y, Karim faz um recorte que se relaciona com a sua busca por filmar o real, já revelado anteriormente. Em entrevista ao programa Discoreografando (2017), Karim revela que todas as canções presentes no filme são canções que eram escutadas nas praças das cidades em que estava filmando, principalmente em Iguatu. As rádios tinham autofalantes nas praças e as músicas mais recorrentes eram sempre músicas que falavam de amor, de paixão e de separação[8].

O Céu de Suely pode ser visto como um filme que, para além de outras temáticas, expõe o não pertencimento da personagem àquele lugar. O longa também conversa com o gênero melodramático, comum nos anos 50, onde as mulheres precisavam impor uma luta para não serem esmagadas pela situação. Karim então, de certa forma relacionando a vida da personagem Hermila com a vida de sua avó e suas tias, já apresentadas no curta Seams, busca explorar a condição feminina no lugar onde há uma grande diáspora masculina. O interesse de Karim era pensar como seria se as mulheres pudessem ir embora. E ir embora é a maior vontade de Hermila desde que chega a Iguatu e percebe que seu companheiro, Matheus, não virá.

Karim realiza um cinema sensorial, que leva o espectador a uma viagem mais física e menos racional, conversando também com o dito cinema de fluxo, guiando e imergindo o espectador nessa jornada com um grande auxílio das músicas. Em seus 90 minutos de duração, o longa-metragem apresenta 9 músicas pré-existentes e uma original compondo sua trilha sonora musical. Essa relação das músicas escolhidas e a influência diegética e extradiegética

[7] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wzTha9ABwHI
[8] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wzTha9ABwHI

das canções a partir do contexto social e geográfico dos personagens, da composição original e a versão do fonograma utilizada serão analisadas nas próximas seções.

4.1.1 "*Tudo Que Eu Tenh*o", Diana (1972)

Sobre imagens com tons oníricos, captadas em Super-8 e um pouco degradadas, logo após o título do filme e sem som, o público é apresentado a Hermila, que anda e corre sorridente num dia ensolarado sobre que parece ser um campo de terra. O silêncio das imagens então é quebrado pela voz da própria Hermila, em voz *over*[9], que apresenta seu passado ao público com o seguinte texto: "Eu fiquei grávida num domingo de manhã. Tinha um cobertor azul de lã escura. Matheus me pegou pelo braço e disse que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo. Me deu um CD gravado com todas as músicas que eu mais gostava. Ele disse que queria casar comigo ou então morrer afogado". Logo após esse texto, começa a música "*Tudo Que Eu Tenho*", que soa de forma não diegética e toca até o final do primeiro refrão. Vale observar o trecho da letra da música a seguir:

Que bom seria ter seu amor outra vez
Você me fez sonhar
Trouxe a fé que eu perdi
E nem eu mesma sei por que
Eu só quero amar você
Tudo que eu tenho meu bem é você
Sem seu carinho eu não sei viver
Tudo que eu tenho meu bem é você
Volte logo meu amor
Volte logo meu amor

Momentos antes da música começar a soar, enquanto Hermila conta sua história de gravidez e sua relação com Matheus, o personagem entra em quadro e a abraça. Agora Hermila e Matheus giram na areia enquanto a câmera gira ao redor deles.

[9] *Voz over ou voice-over* é um recurso narrativo no qual a voz que narra a cena não faz parte do universo diegético apresentado.

FIGURA 5 - HERMILA NO CAMPO

Frame do filme O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)

FIGURA 6 - HERMILA E MATHEUS NO CAMPO

Frame do filme O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)

As imagens mostram Hermila em um momento de alegria e é quase impossível não se deixar sequestrar nesse para o interior da tela, da vida de Hermila, enquanto ouvimos a canção. Mas logo essa sensação de alegria começa a ser contrastada pela letra que narra uma saudade que o eu lírico sente dessa pessoa amada. Karim parece então estabelecer três tempos: o tempo onde aconteceram as ações da imagem, o tempo onde está a voz de Hermila e o tempo onde a canção parece cantar a vida da personagem.

Nesse momento é possível começar a entender a personagem como uma pessoa romântica e que apresenta uma certa dependência do companheiro, principalmente com a chegada do refrão e os versos: "*Tudo que eu tenho meu bem é você/Sem seu carinho eu não sei viver*". Assim como há um reforço, por meio da edição de som, quando o último verso do refrão

é repetido. Enquanto no fonograma original ouve-se "*Volte logo meu amor*" uma única vez, no filme, esse trecho é duplicado, criando uma ênfase nessa saudade. A música também ajuda a fortalecer a sensação de não pertencimento da personagem, que é desenvolvido ao longo da história. Hermila não tem uma terra, não tem um lar, tudo que ela tinha era Matheus, que também passa a não ter. A letra da música serve como um estopim de toda sua trajetória no filme.

"*Tudo Que Eu Tenho*" é uma versão feita por Rossini Pinto de "*Everything I Own*", originalmente composta por David Gates, lançada em 1972 e interpretada pela banda estadunidense *Bread*. Nesse mesmo ano, Diana lança seu primeiro álbum, produzido por Raul Seixas, que contém o fonograma presente no filme.

4.1.2 "*Blá, Blá, Blá*", Aviões do Forró (2005)

A segunda canção presente no filme é a primeira que soa diegeticamente, ela toca em um bar ao lado de um posto de gasolina à beira da estrada. Enquanto a câmera estabelece a posição do posto em relação à estrada, já se ouve a música também posicionada espacialmente em relação à câmera, um pouco mais presente no canal esquerdo em relação ao direito, dando uma perspectiva de posição e volume da fonte sonora. Nessa cena, a personagem Hermila está no bar, acompanhada de sua tia, Maria, e dança após um dia de trabalho no centro da cidade vendendo rifas para uma garrafa de uísque. É um momento de alívio da personagem ao som de forró, ritmo extremamente popular no sertão nordestino.

Nesse momento é possível entender a música como criadora de uma atmosfera, relembrando à personagem uma situação já vivida e que em breve será encarada novamente quando Hermila reencontrar João Guilherme, um antigo relacionamento dela. Para o público, a música demonstra um descontentamento do eu lírico em relação a um antigo amor que, após um término, agora quer voltar. O entendimento pode se dar a partir dos seguintes versos:

Não adianta me pedir perdão
Se não cuidou, só maltratou
Feriu meu coração
Não quero mais voltar atrás
Eu vou viver longe de ti
Por favor me deixa em paz

Esse descontentamento é reforçado, também, por Hermila que canta fora de quadro acompanhando a música: "*Chega não dá mais, já te esqueci/Eu quero encontrar alguém que possa me amar*". Esse bar, nas palavras de Maria, é "o novo movimento", onde Hermila é apresentada a Georgina Jéssica, que se tornará sua amiga. Com um efeito de *crossfade*[10], antes do fim do fonograma, a música é substituída pela próxima da festa.

"*Blá, Blá, Blá*" é também uma versão de outra canção estrangeira, "*Torn*", que no Brasil ficou famosa na versão interpretada pela cantora australiana Natalie Imbruglia, lançada em 1997, e fazendo parte da trilha musical da novela *Corpo Dourado* (1998), exibida pela emissora *TV Globo*. O videoclipe da australiana também chegou a alcançar o primeiro lugar do *Top 20* semanal da MTV Brasil. A composição original data de 1993 e é assinada por Anne Preven, Scott Cutler e Phil Thornalley, ex-baixista da banda *The Cure*. A versão brasileira presente no filme foi lançada em 2005, assinada por Solange Almeida e faz parte do álbum *Aviões do Forró Volume 3*, que foi um dos responsáveis por projetar o nome da banda para todo o Brasil.

4.1.3 "Coração", Aviões do Forró (2005)

"*Coração*" é a música que começa a tocar diegeticamente após o *crossfade* com "*Blá, Blá, Blá*". Assim que essa canção é iniciada, Hermila avista João Guilherme quase no mesmo instante em que o vocalista canta: *"Coração, para que se apaixonou/Por alguém que nunca te amou/Alguém que nunca vai te amar"*. Hermila então vai ao encontro de João e chega próximo a ele cantarolando o trecho da canção que diz: "*Por quem só quem só quer me fazer sofrer/Por quem só quer me fazer chorar*". Até então o público não sabe da relação entre os dois, mas o diálogo que acontece a partir dali mostra que já se conheciam e não se viam há um tempo.

A *mise-en-scèn*e construída, assim como a expressão no rosto dos personagens, vai revelando indícios do aumento de uma tensão entre eles, que é sempre pontuada pela música de fundo lamentando a saudade ou impossibilidade de um amor em versos como: "*Nunca mais eu vou provar do teu carinho/Nunca mais eu vou poder te abraçar*".

Um destaque para o uso dessa música pode ser feito através da sincronicidade das falas, as expressões faciais e a música de fundo, que complementa a narrativa dando pontuações para a situação entre os personagens. A cena então vai desenhando para o espectador que Hermila e

[10] *Crossfade*, no som, é uma técnica de edição onde um elemento sonoro tem seu volume abaixado a mesma medida que um outro elemento tem seu volume aumentado, criando assim uma transição suave e cruzada entre os elementos.

João, no passado, já tiveram um relacionamento em algum nível e que também se forma um desejo nessa lembrança entre os dois.

Em um daqueles momentos que são coincidência demais para serem só coincidência, João, ao perguntar de forma ríspida por Matheus, faz a expressão de Hermila mudar de um sorriso interessado para um olhar duro, enquanto a canção, mais uma vez trazendo novas camadas à narrativa e uma certa dúvida se ela comenta sobre Matheus ou sobre João, diz: "*Mas o amor as vezes só confunde a gente*". "*Coração*" também foi lançada no álbum *Aviões do Forró Volume 3* e foi composta por Dorgival Dantas.

4.1.4 "*Somebody Told Me*", Lawrence (2003)

"*Somebody Told Me*" é a música mais diferente das outras do conjunto de canções que compõem a trilha musical. Ela soa extradiegeticamente pontuando com sua harmonia de sintetizadores e cordas o momento melancólico de Hermila. Assim que as primeiras notas são ouvidas, é possível confundir a música com o alerta de partidas e chegadas da rodoviária, apresentado ao público momentos antes, marcando um cuidado da edição de som para que, apesar de não ser um som diegético, a música soe com naturalidade, compondo a atmosfera da cena para o espectador.

Para ter uma melhor dimensão do uso dessa música é preciso estar ciente do contexto da personagem. Nesse momento da narrativa, onde se aproximava a data combinada de Matheus chegar a Iguatu, Karim constrói uma sequência onde mostra a perda de contato entre eles. Hermila realiza duas ligações e em abas não tem notícias de Matheus, ainda há o reforço através da personagem Maria que a interpela com a fala: "E aí, Hermila? Conseguiu falar?". A resposta vem com o plano em que Hermila mais uma vez desliga o telefone público e caminha até a porta do ponto de mototáxi, onde Maria a espera com seu filho, se apoiando na parede como quem busca um suporte para não desabar de angústia ou em lágrimas.

FIGURA 7 - HERMILA SEM NOTÍCIAS DE MATHEUS

Frame do filme O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)

No dia que estava combinado a chegada de Matheus, a angústia de Hermila é construída desde sua chegada à rodoviária, aparentemente muito antes da hora. Primeiro ela busca informações sobre o horário de chegada do ônibus vindo de São Paulo, depois esse reforço acontece no plano em que Hermila espera sentada no banco da rodoviária. Ao descobrir que Matheus não veio no ônibus do horário combinado, mais uma vez a personagem busca um lugar que lhe sirva de suporte. É nesse momento que a música começa a soar e se estende pela cena seguinte, na qual Hermila caminha solitária por Iguatu aparentemente sem destino. A música só para de ser ouvida quando João Guilherme vem de moto pela rua e a encontra, como se ele pudesse interromper a melancolia da personagem.

FIGURA 8 - HERMILA CAMINHA POR IGUATU

Frame do filme O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)

FIGURA 9 - JOÃO ENCONTRA HERMILA E INTERROMPE A MÚSICA

Frame do filme O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)

Karim não afirma essa relação, mas é possível que a escolha dessa música tenha o mesmo objetivo que "*Heroes*" teve com a cena onde ela pode ser ouvida em *Praia do Futuro*, na ideia de que a sensação gerada pela cena cause no espectador a mesma sensação que ele tem ao ouvir a música. Em entrevista para o programa Discoreografia (2017) Karim comenta que essa música foi uma das que ele mais ouviu quando morou em Berlim pela primeira vez, possivelmente trazendo para ele essa sensação de estar solitário numa terra onde ele não se sente pertencente. O fonograma presente no filme foi lançado em 2003, no álbum "*The Absence Of Blight*", do artista alemão Lawrence, codinome de Peter M. Kersten.

"*Somebody Told Me*" também passa a atuar no filme como uma espécie de *leitmotiv*, sendo ouvida de forma extradiegética em três outros momentos nos quais Hermila parece um pouco distante do seu objetivo (ir embora de Iguatu) ou perdida em seus pensamentos, talvez percebendo que aquele lugar não pertença a ela. Essa relação pode gerar dúvida no espectador se ela conseguirá ou não realizar seus planos de partir de Iguatu, ao mesmo tempo que marca ela não pertencer àquele ambiente, assim como a música não pertence ao mesmo país que as outras.

4.1.5 "Eu não vou mais chorar", Aves de Rapina [s.d.]

Como em um daqueles momentos no qual a música acontece para pontuar uma situação na vida da personagem, "*Eu não vou mais chorar*" soa por um curto espaço de tempo (32 segundos), como quem manda um recado. Depois de perceber que Matheus não vem ao seu encontro, ir atrás de notícias através da mãe dele e se dar conta que, aparentemente, só ela não

sabia que ele não chegaria, Hermila precisa seguir em frente. Hermila tenta lavar carros no posto da cidade como uma forma de conseguir algum dinheiro. Georgina a encontra, percebe que algo não está bem e avisa que não quer saber de cara feia porque nessa noite as duas irão sair.

A cena da noite já começa com a música sendo ouvida e é possível perceber que ela soa de forma diegética. Ainda nos primeiros segundos, também se entende que é Georgina que canta em um karaokê e chama Hermila para um palco com cara de improvisado. Hermila sobe e elas cantam juntas:

Eu não vou mais chorar
Eu não vou mais chorar
Sou capaz de te esquecer
Mas eu não vou chorar
Eu não vou mais chorar
Você só me fez sofrer

O final o último verso coincide com o fim da cena, mas um efeito de reverberação faz a música invadir a cena seguinte, como uma voz que fica a ecoar na memória. O fonograma original não é ouvido de forma muito nítida durante a cena e isso pode ser visto como uma escolha narrativa, indicando que o sistema de som do karaokê é relativamente pequeno e dando mais ênfase a voz das personagens, situação muito crível para o contexto. Não foi possível encontrar informações sobre a versão do fonograma executado, mas na ficha técnica do filme a banda Aves de Rapina é creditada como intérprete, sem data da gravação, e a composição é assinada por Dorgival Dantas. Dorgival lançou sua gravação dessa música em 2005, mas a versão mais conhecida é a feita pela banda Aviões do Forró, também lançada em 2005, no mesmo álbum que as outras citadas anteriormente.

4.1.6 “Tontos e loucos”, Aves de Rapina [s.d.]

Mais uma noite, mais uma festa e um momento de dança, que para Karim, conta mais sobre a personagem do que diálogos. E assim Hermila curte a festa num bar ao lado de Georgina ao som diegético de um forró acelerado que narra a ideia de estar com uma pessoa enquanto ama outra. A ponte e o refrão possuem a seguinte construção:

Mas eu não quero seguir assim
Estando com ela e pensando em ti
Que tontos que loucos somos nós dois
Estando com outro e nos amando
Que tontos que loucos somos nós dois
Estando com outro e nos amando

Pelo contexto da narrativa pode-se entender que a música comenta a ideia de Hermila ter largado João e partido para São Paulo com Matheus, num ato de paixão, "maior paixão do mundo", nas palavras da própria Hermila, visto que quando João e Hermila se reencontram, percebem que ainda se desejam e realizam essa vontade.

O fonograma também é creditado para a banda Aves de Rapina, sem data de gravação, e a composição é de Kelvis Duran. Ainda nessa cena, no contexto da festa, a música "*Eu não vou mais chorar*" volta a ser reproduzida, aparentemente é o mesmo fonograma da cena do karaokê, na versão da banda Aves de Rapina.

4.1.7 "Gemendo", Gaby Amarantos (2003)

Essa é a primeira música que além de soar diegeticamente, ela é reproduzida dentro da casa de uma personagem (Georgina), no que parece um dia qualquer, onde Hermila depila a perna enquanto Georgina remove o esmalte da unha e pergunta a Hermila: "*Já te disse que uma vez eu também tentei fugir de Iguatu?*". Essa pergunta está diretamente relacionada a cena anterior, a qual o espectador descobre que Hermila decide se rifar para conseguir dinheiro e ter uma casa para ela e seu filho. Porém, diferentemente de Georgina, ao comentar sobre a tal ideia com sua tia, percebe-se que a ideia não é bem aceita quando Maria a questiona: "*Que ideia de puta é essa?*". Então Hermila responde: "*Quero ser puta não, quero ser porra nenhuma*". É curioso ver como a única vontade de Hermila se torna ir embora de Iguatu. Ela não deseja ter, não seja ser, apenas quer ir para o lugar mais distante que uma passagem da rodoviária possa leva-la.

Em oposição ao humor de Hermila, a musica que toca na casa de Georgina é um tecnobrega, gênero criado no estado do Pará no início dos anos 2000 misturando elementos da música eletrônica e pop com ritmos regionais como o calypso, o brega e o carimbó. O fonograma ouvido foi lançado em 2003 no primeiro disco da banda *Tecno Show*, intitulado: "*Tecno Show e Ponto Final*", com composição de Gaby Amarantos.

É válido ainda comentar que, no trecho da música que é ouvido durante a cena, o eu lírico narra a situação de ter uma paixão sem controles, que lhe acelera o coração, como no trecho destacado a seguir. E assim, novamente, pode haver um duplo entendimento do contexto de Hermila em relação a música. A louca paixão foi a que a fez ir de Iguatu para São Paulo ou a que percebeu que ainda pode existir em relação a João Guilherme?

My love i'm crazy for you;
My life it's said I love you.
Hum! Oh minha louca paixão;
Sempre acelera o coração;
Só de pensar no nosso amor.

4.1.8 “Muito Mais”, Autoramas (2007)

Talvez por fugir de Iguatu parecer uma ideia ainda distante, resta se entorpecer e tentar escapar da realidade. Em outro momento destoante de trilha musical, a música da banda brasileira *Autoramas* pode agir como ativador da memória do público para uma lembrança do *punk rock* londrino com raiva, meio *Sex Pistols*, meio Sid Vicious[11]. No refrão, como quem faz uma espécie de lembrança ao público que o filme exibe um recorte da vida de Hermila, a canção completa:

Você sabe tão pouco a meu respeito
Mas se sente no direito de vir me analisar
Se é pra passar por cima de preconceito
Prefiro nem ser aceito

“*Muito mais*”, composta por Gabriel Tomas, vocalista da banda Autoramas, foi lançada no disco Teletransporte, de 2007. O fonograma presente no filme é muito semelhante ao do disco, mas não foi possível confirmar se ouvimos o mesmo fonograma.

[11] Baixista da banda Sex Pistols

4.1.9 “Dois”, Lairton e seus Teclados (1999)

Após uma sequencia de desastrosas tentativas de vender sua rifa, Hermila agora é confrontada por sua avó que, inconformada com a ideia e a repercussão da ideia, a expulsa de casa. Hermila se abriga na casa de Georgina e ambas se abrigam do calor, praticamente dentro da geladeira, apáticas, enquanto ouvem a música de Lairton. Nesse momento, a música é capaz de fazer um jogo entre o significado pretendido pelo eu lírico e o significado que pode ser atribuído a Hermila. Logo nos primeiros segundos da cena a canção diz: “*Não era bem o que eu queria ouvir/E me disse decidida, saia da minha vida/Que aquilo era loucura, era absurdo*”, podendo ser uma referência ao contexto de Hermila com sua avó.

FIGURA 10 - HERMILA E GEORGINA NA GELADEIRA

Frame do filme O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)

Hermila recompõe minimamente sua postura, apesar do olhar ainda abatido, e a canção diz, agora como quem fala diretamente com a personagem e a encoraja: “*E disse que não era bem assim/Não necessariamente o fim*”.

Essa relação dos versos escolhidos para fazerem parte da cena, assim como a sincronicidade com ações dos personagens, é um fator potencializador pra essa imersão do espectador através dos sentimentos evocados pela canção. Karim, entrevista ao jornal Correio Brasiliense, comenta: “não tenho nenhuma formação musical, então, se tem algo abstrato para mim, é música. Tenho uma relação de memória, intuitiva, mas forte, com a sonoridade. No cinema, para mim, a música tem sido um norte” (AÏNOUZ, 2010).

FIGURA 11 - HERMILA COM OLHAR ABATIDO

Frame do filme O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)

"*Dois*", composta por Michael Sullivan e Paulo Ricardo, lançada originalmente em 1997 no disco "*O Amor Me Escolheu*", do próprio Paulo Ricardo, é responsável pela venda de mais de 250mil cópias[12]. Lairton lança sua versão, fonograma presente no filme, em 1999 no disco "*Morango do Nordeste*", que foi responsável por seu sucesso em todo o Brasil.

[12] Fonte: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq31079825.htm

5. O *DESIGN* DE SOM

Como já comentado anteriormente, Karim defende o som de seus filmes como um elemento fundamental para a narrativa. Ao tratarmos de suas características particulares e as formas de interação com as imagens e o público, podemos afirmar que "o áudio não atua em função da imagem e dependendo dela; atua com ela e ao mesmo tempo que ela" (RODRIGUEZ, 2006). Assim, nesse capítulo, analisaremos a construção dos conjuntos de sons que, para além da trilha musical, compõem a banda sonora de *O Céu de Suely*, não só ambientando o espectador, mas também retendo a atenção e transmitindo informações importantes sobre o universo diegético criado pelo filme.

Tendo a noção que o termo *sound designer* foi criado por Walter Murch mais por uma necessidade de se livrar de uma burocracia do que pela necessidade de criação de uma nova função. Por outro lado, Randy Thom define que a palavra *design* se aplica a todo trabalho criativo que é feito em som[13]. Da função técnica de som direto, as escolhas na hora de microfonar as pessoas e os ambientes, a edição de diálogos, o artista de *foley*, a edição de efeitos, a edição de ambientes, mixagem e quaisquer outras funções da equipe de som, todos são responsáveis pelo *design* de som do filme.

Da mesma forma que todos os elementos presentes na banda sonora buscam atingir um objetivo final, todas as etapas e profissionais atuam em busca desse objetivo. Assim, nos apropriando de uma ideia de Karim para a diegese, entenderemos o *design* de som como a criação de um espaço cinematográfico sonoro para o filme, contendo as vozes, os ambientes, o *foley* e os efeitos.

5.1 A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO CINEMATOGRÁFICO SONORO EM *O CÉU DE SUELY*

Karim usa o termo espaço cinematográfico como uma espécie de sinônimo da diegese de seus filmes. Assim, sempre que usarmos esse termo, será em relação a esse local do personagem, do universo fílmico. Em alguns momentos, essa ideia também será semelhante a ideia de paisagem sonora que, nessa pesquisa, entendemos como uma representação do conjunto de sons que cercam os personagens. Dessa forma, nos afastando do contexto original,

[13] Em 2009, Randy Thom sugere uma reinvenção do termo *sound design* em e-mail ao grupo Sound-article-list, espécie de fórum para profissionais de pós-produção. A postagem original não está mais disponível, mas é possível conferir uma reprodução do e-mail em" https://usoproject.blogspot.com/2009/01/argument-for-reinventing-term-sound.html

pensaremos a paisagem sonora como a representação sonora daquele ambiente diegético a partir do seu conjunto de sons e das escolhas feitas pelo trabalho de *design* de som para que o público possa experimentar sonoramente esse ambiente.

Além de usar a música como conduto de emoções, Karim também constrói a paisagem sonora ou o espaço cinematográfico de seus filmes de forma emotiva através de outros elementos sonoros, mostrando que é possível entregar para o espectador uma experiência sonora imersiva daquele universo durante todo o trabalho da equipe de som em todas as fases da produção. Waldir Xavier, que assina a edição de som de alguns longas de Aïnouz comenta essa importância na criação do espaço cinematográfico sonoro:

> E aí eu acho que tem essa experiência sensorial, a importância do som como experiência física, afetiva, hipnótica, não mensurável, não controlável... [...]São filmes onde a locação é um personagem, não são só filmes de diálogo, são filmes onde a experiência da locação onde se passa a história é um personagem grande, interfere na história, interfere na personalidade das personagens. Assim é em Madame Satã, assim é em Iguatu (locação de O Céu de Suely) assim é em Viajo porque preciso... que é um dos filmes que tenho mais carinho, pela liberdade que ele teve de criação (XAVIER, 2017).

Um dos grandes destaques nessa imersão do público na diegese, acontece por conta dos sons que estão no extracampo, fora de quadro, mas que pertencem ao espaço cinematográfico, assim como uma abordagem hiper-realista de alguns acontecimentos sonoros. É possível exemplificar essa característica já na segunda sequência do longa, onde o público entende que Hermila está com Mateuzinho em um ônibus de viagem.

FIGURA 12 - HERMILA NO ÔNIBUS

Frame do filme O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)

Essa sequência constrói de forma rápida, através de uma elipse, a ideia que a personagem faz uma viagem longa. Ações como a mudança de posição na poltrona do ônibus, a forma de mascar chiclete, o gole na água e o uso de fones de ouvido como quem busca algum entretenimento, indicam um certo tédio de quem está naquela mesma posição há muitas horas. Através de informações sonoras, essa ideia também é reforçada, indicando que a viagem ainda não está próxima de se encerrar. Uma voz acusmatizada, localizada apenas no canal esquerdo, entre uma gargalhada e outra diz as seguintes palavras: "*A gente vai ficar a noite aqui, é?*", reforçando que a viagem ainda promete durar muitas horas, visto que ainda é dia, e complementando a sensação prolongada dessa viagem. Não é apenas Hermila que está entediada com o trajeto.

O tratamento recebido por essa voz masculina, localizando-a no lado esquerdo do quadro com volume relativamente baixo, aponta ao espectador que ela vem de algum passageiro sentado à frente de Hermila. Essa escolha, adicionando outras camadas à percepção, contribui para a construção de um universo cinematográfico mais rico em detalhes, conversando com experiências que fazem parte da memória do público. Outro ponto de destaque para esse plano, mais especificamente, acontece com a melodia que é possível ser ouvida como se fosse um vazamento sonoro dos fones de Hermila. Entre os outros ruídos do ambiente, como partes do ônibus que vibram ao passar por irregularidades do asfalto, o som do motor do próprio ônibus e carros que cruzam a estrada em sentido contrário (coisa que é presumível apenas através do som), é possível perceber que a música ouvida por Hermila lembra um pouco "*Tudo Que Eu Tenho*", canção que abre o filme. Essa melodia recebe um tratamento de redução de graves, possivelmente com o uso de um filtro *Highpass*[14], e um incremento nas frequências médias, indicando que o som sai de alto-falantes pequenos e a uma certa distância. Para além de gerar credibilidade diegética, essa escolha de permitir que o público tenha um acesso mínimo ao que Hermila houve também acrescenta informações sobre o gosto pessoal da personagem, confirmando uma relação dela com a música de abertura do filme.

Outro momento onde é válido destacar esse cuidado com o fora de campo e a força que o hiper-realismo trás para a imagem acontece na cena em que Hermila usa um telefone público, também conhecido como orelhão, e conversa com Matheus, seu companheiro, em aproximadamente 0:09:30h.

[14] Um filtro Highpass permite que apenas as frequências acima da frequência de corte passem inalteradas. Dessa forma é possível estabelecer um ponto onde a partir dele, as frequências mais graves serão atenuadas.

FIGURA 13 - HERMILA USANDO TELEFONE PÚBLICO

Frame do filme O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)

Se a fotografia apresenta uma profundidade no quadro com Hermila em primeiro plano e, à sua esquerda, uma parte da cidade, o desenho de som apresenta não só a cidade que está à esquerda de Hermila, mas também a cidade que está à sua direita, ou seja, por trás da câmera. Tudo que aparece em quadro está informado ao espectador na banda sonora, fazendo parte do que Chion (2008) define como sons manipulados pelo contrato audiovisual, ou seja, sons que a imagem valida suas percepções.

Nesse grupo é possível destacar as crianças que jogam futebol, com sons dos impactos da bola ao chão e o vozerio infantil, ambos transmitindo a ideia de espacialização sendo mais presentes no canal esquerdo e possuindo uma reverberação que é compatível com o espaço aberto apresentado na imagem. Ainda pertencente a esse conjunto de sons, entra a voz da personagem, que é o elemento sonoro de maior destaque tanto em inteligibilidade quanto em volume.

A interação de Hermila com o telefone, em alguns momentos onde a personagem muda de posição, se vira e olha em direção às casas no fundo do quadro ou vira os ombros em direção à câmera, trás um elemento sonoro bastante específico. Nesses momentos é possível perceber o rangido do cabo do telefone que é recoberto por uma mangueira metálica articulada. Esse som tanto pode acontecer no ponto de contato entre o telefone e a malha metálica, como no contato da malha com a estrutura de fibra de vidro que cobre o discador do telefone. É um tipo de som que muito provavelmente só vai ser reconhecido por quem já utilizou um telefone desses, é um capricho do *design* sonoro que trabalha aproximando emocionalmente o espectador da personagem. Mesmo que esse som específico possa não ser reconhecido ao assistir a cena uma única vez, ele é capaz de acessar essa familiaridade no público.

Com a composição da paisagem sonora que está fora de quadro, é possível também entender que a cidade possui vida, ela acontece independente da personagem. Nessa condição de sons no extracampo é possível perceber um vozerio de fundo, ou seja, há pessoas conversando na direção que o público não tem acesso através da visão. É possível perceber também a passagem de uma motocicleta, capaz de ser identificada pelo som do motor que cruza as caixas de som da esquerda para a direita, e uma bicicleta que faz o caminho contrário, cruzando as caixas de som da direita para a esquerda. A bicicleta possui uma riqueza de detalhes ainda maior, é possível entender, para além das pedaladas, que o modelo possui paralamas de metal que vibram com a irregularidade do solo. Retomando a composição sonora da cidade, percebe-se que esses elementos ouvidos de forma acusmatizada são coerentes com a formação do hábito da população, é possível notar ao longo do filme o que o uso de motocicletas e bicicletas é mais comum que o uso de carros.

5.2 O SOM ATUANDO NA CONTINUIDADE INTENSIFICADA

A cena da festa onde Hermila reencontra João Guilherme pode ser tomada como exemplo da forma que o som consegue manter um senso de continuidade, servir à narrativa e imergir o público no universo diegético, confirmando as ideias de Bordwell (2006), que foram trazidas para o campo de estudos sobre o som por Smith (2013) e Carreiro (2018). Iniciada em aproximadamente 0:12:52h, o público consegue assimilar de forma rápida que a cena acontece no posto de gasolina ao lado da rodovia, a mesma por onde Hermila chega à Iguatu e que é locação de diversas sequências no filme.

FIGURA 14 - AMBIENTAÇÃO DO POSTO DE GASOLINA

Frame do filme O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)

A câmera localiza espacialmente o posicionamento do posto de gasolina em relação à rodovia. Nesse momento, através do som, percebe-se que a festa acontece do lado esquerdo, fora do quadro, mas dentro do posto. Como comentado anteriormente, a música entrega a perspectiva de onde estaria localizada a fonte sonora. Fortalecendo essa noção, o som dos caminhões que saem da rodovia e entram no posto, seguem o mesmo caminho de espacialização, tomando conta do canal esquerdo.

FIGURA 15 - HERMILA DANÇA NA FESTA

Frame do filme O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)

Durante a cena, enquanto Hermila dança, é possível perceber que a música soa em alto volume e faz parte da diegese, porém, paralelo a isso, outros ruídos compõem esse espaço cinematográfico. Não é possível entender o que as outras pessoas dizem, mas da pra entender que o ambiente está cheio de pessoas em conversas paralelas. Essa escolha de preenchimento da banda sonora conduz o espectador a assumir uma posição de escuta como se estivesse na festa independente do posicionamento da câmera. O espectador ouve a música, ouve o vozerio de fundo e em um determinando instante é capaz de entender que uma voz feminina comenta a beleza de uma sandália e que um homem pede uma cerveja gelada. O som constrói um universo contínuo e semelhante ao que pode ser experienciado quando se está em uma situação de festa como a personagem, tudo isso enquanto a câmera mostra diferentes perspectivas dessa festa, cobrindo a área do posto.

FIGURA 16 - A PERSPECTIVA SONORA SERVE À NARRATIVA

Frame do filme O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)

A música é ouvida em alto volume durante toda essa primeira parte da sequência, porém, quando o diálogo é importante e o público precisa entender o que as personagens conversam, a câmera assume uma posição interna em relação ao bar e o volume da música se torna mais baixo, colocando o público na perspectiva de quem está também dentro do bar e tem as paredes laterais como barreira para a música, visto que as frequências altas e médias sofrem uma redução maior de volume. Assim, mostrando Maria e Hermila próximas ao balcão conversando possivelmente com o atendente, que está fora de quadro, o público pode entender perfeitamente os diálogos que apresentam Hermila a Georgina. Essa movimentação de câmera justifica a mudança da perspectiva sonora, sem causar qualquer estranhamento ao público, e permite que a narrativa possa avançar através das falas das personagens.

5.3 O FORA DE CAMPO COMO O FORA DE LUGAR PARA HERMILA

Desde que o filme sai do momento *flashback* e os primeiros planos mostram Hermila no ônibus indo para Iguatu, o som acusmatizado se faz presente em praticamente todas as cenas. É possível então começarmos a relacionar todo esse acontecimento fora de quadro com o desconforto de Hermila por estar de volta a sua cidade. De certa forma, o incomodo interior sentido pela personagem é repassado ao espectador por meio da banda sonora. Hermila não consegue viver um momento de calmaria interior, então o público não é apresentado ao silêncio.

Após chegar de viagem e deitar-se na frente da casa de sua avó para fumar um cigarro e observar o céu, o som do choro de Mateuzinho está presente, puxando-a para uma outra responsabilidade. Quando está caminhando pelo centro de Iguatu, a presença de carros de som

divulgando produtos e serviços parece a acompanhar por onde quer que vá. Quando Hermila está na casa da avó, em momentos mais calmos, então o som fora de quadro que a invade é o produzido pelas outras pessoas da casa fazendo atividades quaisquer. No momento mais melancólico de Hermila, quando percebe que Matheus não virá, ela caminha em silêncio a caminho de casa, a música ouvida nessa cena é extradiegética, pontuando uma emoção apenas para o espectador, até que o som da moto de João Guilherme vem a seu encontro. Quando Hermila vai até a casa de sua sogra para tentar conseguir alguma notícia de Matheus, enquanto ela tenta uma conversa, a televisão da casa pode ser ouvida a todo momento. Esse padrão de confusão interna materializada no som chega ao auge na cena em que João Guilherme a encontra para tirar satisfações sobre a rifa, por volta de 0:59:36h.

FIGURA 17 - HERMILA, JOÃO E O SOM FORA DE QUADRO

Frame do filme O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)

A sequência começa com um choque sonoro no corte da cena anterior, relativamente silenciosa, para essa em que Hermila caminha ao lado de um trem de carga. Esse corte já é capaz de chamar atenção de quem possa estar disperso de alguma forma. O trem passa enquanto Hermila caminha até que, no fundo do quadro, é possível ver que uma moto se aproxima, é João, que para a moto e passa a caminhar com ela tentando estabelecer uma conversa, mas sempre sendo cortado por Hermila.

Assim que acontece a passagem do trem, pode ser ouvido, como se estivesse vindo de algum lugar a frente de Hermila, o som de serras elétricas e pancadas metálicas como se martelos tentassem quebrar paralelepípedos. A caminhada e a conversa vão acontecendo, João tenta uma reaproximação com Hermila, ele quer que ela pare de pensar em Matheus e fique em

Iguatu com ele. Hermila, que percebeu que ainda sente alguma coisa por João, prefere que ele se afaste e a deixe seguir seu caminho.

Essa confusão de desejos na cabeça de Hermila pode estar representado por esses sons que vem de fora do quadro. A cena dura aproximadamente 2 minutos, por todo o tempo Hermila caminha e não há nenhum indicativo que ela se aproxima ou se afasta da fonte sonora, é como se esses sons a acompanhassem por toda a cena. O único desejo de Hermila é ir embora e esse som representando toda a confusão sentida por ela só desaparece quando está próximo dela realizar essa vontade.

A partir da cena em que Hermila está no motel com o ganhador da rifa, os sons fora de quadro perdem força, exceto a música que é tocada a desejo do ganhador para que Hermila dance para ele. No carro, voltando para casa, Hermila passa a ignorar até a voz do homem que a leva. No último banho que ela da em seu filho, o ambiente da casa parece muito mais silencioso que em cenas anteriores, ainda é possível ouvir ações externas, mas de forma muito menos intensa. O último jantar com sua tia e sua avó segue a mesma ideia, as três presentes em quadro praticamente são as responsáveis pela totalidade de sons que podem ser ouvidos. Essa aproximação de Hermila com a partida, parece a acalmar e acaba interferindo na sensação que o público é submetido em relação ao ambiente. Uma escolha do *design* de som que aplica sua força sobre o espectador em níveis que podem ir além do que é ouvido em um primeiro momento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar essa pesquisa, busquei entender como a banda sonora de um filme, através das escolhas feitas no *design* de som, poderia atuar a favor da narrativa e ser capaz de imergir o espectador ao longo da exibição. A escolha de *O Céu de Suely* como objeto de estudo primeiro surge através de um interesse pessoal pela filmografia do autor e pelo impacto causado em mim desde a primeira vez que o assisti. Para a além disso, o fato desse filme ter sido rodado e possuir narrativa centrada no nordeste brasileiro com uma temporalidade e sensibilidade diferentes da forma como o cinema brasileiro é mais conhecido e realizado, foram fatores decisivos. O cinema realizado por Karim Aïnouz se permite ser diverso, delicado, pensado nos detalhes e acontece em um fluxo diferente do que nos é habitual.

A particularidade com que Aïnouz trata a banda sonora de seus filmes também me chamou atenção. O diretor costuma se envolver no processo de mixagem e isso causa reflexos no produto final que contribuem para a aproximação emocional do espectador com os personagens e a narrativa. Apesar do filme ter sido produzido em um período ainda de transição do analógico para o digital e ter sido mixado em 2.0[15], o longa apresenta riqueza de detalhes tanto na quantidade de elementos sonoros quanto na distribuição espacial desses elementos.

Karim comenta que seus filmes surgem a partir da construção de um espaço cinematográfico, termo que pode ser equivalente à diegese da narrativa. Trazendo esse termo para os estudos de som no audiovisual, tratamos como o conjunto de sons que estão reunidos e impressos na banda sonora. Esse conjunto de sons é capaz de transpor ao espectador uma espécie de atmosfera daquela paisagem a qual os personagens fazem parte, consequentemente, imergindo o espectador na diegese através do som. Assim, essa atmosfera, para além da ideia de ambiência, é capaz de informar ao espectador uma paisagem sonora, afastada do contexto original para pensa-la como sendo a representação sonora daquele ambiente diegético.

Usando características que são próprias da ideia de continuidade intensificada, Karim em parceria com Waldir Xavier, constrói um espaço cinematográfico sonoro, ou passagem sonora, que é rico em informações. A influência de Karim no processo de mixagem pode ser notada a partir da percepção de como o ruído de sala ou *room tone* e os outros elementos da paisagem se fazem bastante presentes na banda sonora por receberem destaque em relação ao volume e a espacialização. Dessa forma, utilizando bastante o extracampo, com sons acusmáticos, e trabalhando o hiper-realismo sonoro em algumas situações, a banda sonora de

[15] Formato *stereo* com um canal reproduzido no lado esquerdo e um canal reproduzido no lado direito.

O Céu de Suely não apenas ambienta o espectador, mas o imerge sinestesicamente e emocionalmente na diegese quando relaciona esses sons com o estado da personagem.

O outro elemento componente do espaço cinematográfico analisado foi a trilha sonora musical. O uso de canções pré-existentes é comum na filmografia de Karim e, no nosso objeto de estudo, acontece em 9 dos 10 fonogramas utilizados no longa. É possível notar que as músicas ouvidas no filme em momentos de festa foram sucessos populares no nordeste brasileiro, criando uma camada de aproximação e identificação do espectador com a narrativa. Através da música, Karim é capaz de acessar um lugar de memória, ao mesmo tempo que consegue fazer com o que o público entenda novas camadas do estado emocional da personagem principal quando, muitas vezes, ela canta as letras que falam sobre sua própria vida.

A forma como as músicas diegéticas soam revela um cuidado com a verossimilhança na experiência do público. A mixagem se apropria das possibilidades permitidas à pós-produção e é capaz de recriar experiências como, por exemplo, estar em uma festa com música alta e conseguir manter conversas paralelas que são inteligíveis. Já quem nunca teve essa vivência, é apresentado a um novo universo possuindo essas canções como um guia, uma forma de acesso àquela realidade. Canções essas que eram ouvidas por Karim e sua equipe tocando nas praças das cidades que serviram de locação para o filme.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AÏNOUZ, K. **Omelete Entrevista: Karim Aïnouz, diretor de O céu de Suely – Parte 1.** [nov. 2006]. Entrevistador: Marcelo Hessel. Disponível em: https://www.omelete.com.br/filmes/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-1. Acesso em 24 fev. 2024.

AÏNOUZ, K. **Entrevista com o cineasta brasileiro Karim Ainouz.** [s.d.] Entrevistador: Cleber Eduardo. Disponivel em: https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR70330-5856,00.html. Acesso em 24 fev. 2024.

AÏNOUZ, K. **Entrevista com Karim Aïnouz.** [s.d.] Entrevistador: Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/45/entrevistakarimainouz.htm. Acesso em 24 fev. 2024.

AÏNOUZ, K. **Homenageado na Mostra Tiradentes, o diretor Karim Aïnouz reflete nos filmes a relação urgente que tem com a vida.** [Jan 2010]. Entrevistador: Ricardo Daehn. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/01/26/interna_diversao_arte,169053/homenageado-na-mostra-tiradentes-o-diretor-karim-ainouz-reflete-nos-filmes-a-relacao-urgente-que-tem-com-a-vida.shtml. Acesso em 23 fev 2024.

ITAÚ CULTURAL. **Karim Aïnouz – "Discoreografia – Música, Dança e Blá-Blá-Blá" (2017) – programa 34.** 1 vídeo (31 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wzTha9ABwHI Acesso em: 24 fev 2024

ARAGÃO, Thais Amorim. Paisagem sonora como conceito: tudo ou nada?. **Música Hodie**, Goiânia, v. 19, 2019. DOI: 10.5216/mh.v19.53417. Disponível em: https://revistas.ufg.br/musica/article/view/53417. Acesso em: 25 fev. 2024.

BORDWELL, David. **The way Hollywood tells it: story and style in modern movies**. Los Angeles: University of California Press, 2006.

CANNE. **Narrativas Audiovisuais Contemporâneas - Temp.01 Ep. 01 - Karim Aïnouz.** 1 vídeo (19 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj_LXo. Acesso em: 24 fev. 2024.

CANNE. **Narrativas Audiovisuais Contemporâneas - Temp.01 Ep.02 - Karim Aïnouz.** 1 vídeo (20 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CnJTxb2z3s0. Acesso em: 24 fev. 2024.

CAPELLER, Ivan. Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo. In: **CATÁLOGO da mostra e curso O som no cinema**. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008. p. 65-70

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. **Trilha musical: música e articulação filmica**. 1993. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CARRASCO, Ney. Trilhas: o som e a música no cinema. **ComCiência** [online]. 2010, n.116, pp. 0-0. ISSN 1519-7654.

CARREIRO, Rodrigo; OPOLSKI, Débora; SOUZA, João Baptista Godoy de: **O som do filme : uma introdução** ; revisão : Carmem Lúcia Batista. – Recife : Editora UFPE, 2014.

CARREIRO, Rodrigo. Continuidade intensificada no som dos filmes: seis tendências e um estudo de caso. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-20, maio, junho, julho e agosto de 2018: ID28679.
DOI: http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.28679.

CARREIRO, Rodrigo. **A linguagem do cinema** [recurso eletrônico]: uma introdução / Rodrigo Carreiro. – Recife: Ed. UFPE, 2021.

CARREIRO, R. Notas sobre o papel do som imersivo no cinema contemporâneo. **MATRIZes**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 115-140, 2023. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v17i1p115-140. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/188828. Acesso em: 25 fev. 2024.

CARVALHO, Márcia. **A canção popular na história do cinema brasileiro** Tese (Doutorado em Cinema). Campinas: MULTIMEIOS, IA-UNICAMP, 2009

CHION, Michel. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

COSTA, Fernando Morais. **O som no cinema brasileiro: Revisão de uma importância indeferida**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Cidade, 2006.

COSTA, Fernando Morais da. Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?. **Logos**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 94–106, 2010. DOI: 10.12957/logos.2010.637. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/637. Acesso em: 25 fev. 2024.

GORBMAN, Claudia. Unheard melodies: Narrative film music. Indiana University Press. Bloomington, 1987.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Friz Lang**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003

MUNHOZ, Marcelo; URBAN, Rafael. **Conversas sobre uma ficção viva**. Curitiba: Imagens da terra, 2013

OBICI, Giuliano Lamberti. **Condição da escuta: mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PRYSTHON, Ângela F. Paisagens em desaparição. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço. **E-Compós**, [S. l.], v. 20, n. 1, 2017. DOI: 10.30962/ec.1348. Disponível em: https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1348. Acesso em: 06 jan 2024.

RODRIGUEZ, Angel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Senac, 2006.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHUSTER, Mariana M. **Cartografia da Paisagem Sonora do curta-metragem De Lá pra Cá**. Porto Alegre, 2013. - Dissertação (mestrado). - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

SMITH, Jeff. The sound of intensified continuity. In: RICHARDSON, John; GORBMAN, Claudia; VERNALLIS, Carol. (Org.). **The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics**, New York, Oxford University Press, 2013, p. 331-356.

TV CULTURA. Karim Ainouz no Metrópolis!. 1 vídeo (27 min) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2d592J6mtkE Acesso em 26 fev 2024

VAZ, Aline; JÚNIOR, Tarcis Prado. O processo criativo de Karim Aïnouz: o movimento da imagem em criação. **Intexto**, n. 48, p. 212-228, 2020

VIEIRA JR, E. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. **Revista FAMECOS**, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 1219–1240, 2015. DOI: 10.15448/1980-3729.2014.3.15919. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/15919. Acesso em: 24 fev. 2024.

WIERZBICKI, James. **Film music: a history.** New York: Routledge, 2009

XAVIER, W. **Entrevista com o Sound Designer Waldir Xavier – Parte 1**. [out. 2017]. Entrevistador: Guilherme Farkas. Disponível em: http://www.artesaosdosom.org/entrevista-com-o-sound-designer-waldir-xavier-parte-1/. Acesso em 15 dez. 2023.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

ABRIL Despedaçado; Direção: Walter Salles. Produção: Bac Films; Dan Valley Film AG; Haut et Court; VideoFilmes. Brasil, 2002. 1 DVD (105 minutos)

APOCALYPSE Now; Direção: Francis Ford Coppola. Produção: American Zoetrope; Zoetrope Studios. Estados Unidos, 1979. 1 DVD (147 minutos)

CIDADE Baixa; Direção: Sergio Machado. Produção: VideoFilmes; Buena Onda Films. Brasil, 2005. 1 DVD (110 minutos)

CINEMA, Aspirinas e Urubus; Direção: Marcelo Gomes. Produção: Dezenove Filmes; Dezenove Som e Imagens; Rec Produtores Assosciados Ltda. Brasil, 2005. 1 DVD (99 minutos)

DEAD presidents; Direção: Albert Hughes; Allen Hughes. Produção: Hollywood Pictures; Caravan Pictures; Underworld Entertainment. Estados Unidos, 1995. 1 DVD (119 minutos)

DEUS e o Diabo na Terra do Sol; Direção: Glauber Rocha. Produção: Banco Nacional de Minas Gerais; Copacabana Filmes; Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas. Brasil, 1964. 1 DVD (120 minutos)

DON Juan; Direção: Alan Crosland. Produção: Warner Bros. Estados Unidos, 1926. 1 DVD (110 minutos)

EASY Rider; Direção: Dennis Hopper. Produção: Pando Company Inc.; Raybert Productions. Estados Unidos, 1969. 1 DVD (95 minutos)

FANTASIA; Direção: Samuel Armstrong; James Algar; Bill Roberts; Paul Satterfield; Hamilton Luske; Jim Handley; Ford Beebe; T. Hee; Norm Ferguson; Wilfred Jackson. Produção: Walt Disney Animation Studios. Estados Unidos, 1940. 1 DVD (124 minutos)

FLASHDANCE; Direção: Adrian Lyne. Produção: Paramount Pictures; PolyGram Filmed Entretainment; Don Simpson/Jerry Bruckheimer Films. Estados Unidos, 1983. 1 DVD (95 minutos)

HIGH Noon; Direção: Fred Zinnermann. Produção: Stanley Kramer Productions. Estados Unidos, 1952. 1 DVD (85 minutos)

MADAME Satã; Direção: Karim Aïnouz. Produção: VideoFilmes; Dominant 7; Lumière; Wild Bunch. Brasil, 2002. 1 DVD (105 minutos)

MATOU a Família e Foi ao Cinema; Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane Produções Cinematográficas. Brasil, 1969. 1 DVD (78 minutos)

O ABISMO Prateado; Direção: Karim Aïnouz. Produção: RT Features. Brasil, 2011. 1 DVD (83 minutos)

O CÉU de Suely; Direção: Karim Aïnouz. Produção: Celluloid Dreams; Fado Filmes; Shotgun Pictures; VideoFilmes. Brasil, 2006. 1 DVD (90 minutos)

POISON; Direção: Todd Haynes. Produção: Bronze Eye Productions; Killer Films; Poison L.P.. Estados Unidos, 1991. 1 DVD (85 minutos)

PRAIA do Futuro: Direção: Karim Aïnouz. Produção: Coração na Selva; Hank Levine Film; Watchmen Productions; Detailfilm. Brasil; Alemanha, 2014. 1 DVD (106 minutos)

RIFA-ME; Direção: Karim Aïnouz. Produção: Tito Ameijeiras; Simone Lima. Brasil, 2000. Disponível em: https://vimeo.com/17199696 (27 minutos)

SEAMS; Direção: Karim Aïnouz. Produção: Karim Aïnouz. Brasil; Estados Unidos, 1993. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bYPjD45urpM (28 minutos)

SWOON; Direção: Tom Kalin. Produção: American Playhouse; Intolerance Productions; Killer Films. Estados Unidos, 1992. 1 DVD (93 minutos)

THE CONVERSATION; Direção: Francis Ford Coppola. Produção: The Directors Company; The Coppola Company; American Zoetrope. Estados Unidos, 1974. 1 DVD (113 minutos)

THE JAZZ Singer; Direção: Alan Crosland. Produção: Warner Bros. Estados Unidos, 1927. 1 DVD (88 minutos)

THE WIZARD of Oz; Direção: Victor Fleming; King Vidor. Produção: MGM. Estados Unidos, 1939. 1 DVD (102 minutos)

VIAJO Porque Preciso, Volto Porque te Amo; Direção: Karim Aïnouz; Marcelo Gomes. Produção: Rec Produtores Associados Ltda. Brasil, 2009. 1 DVD (75 minutos)