

## Introdução ao dossiê: Estudos do Som no Cinema na América Latina

por Suzana Reck Miranda e Virginia Osorio Flôres\*



Há mais ou menos três décadas, estudos que abordavam exclusivamente os aspectos sonoros da narrativa fílmica – em suas dimensões teóricas e estéticas – eram raros. O que mais circulava sobre o som no cinema, geralmente, eram informações históricas e técnicas. Como nos lembra Altman (1980), livros sobre o cinema em geral e manuais de desenvolvimento tecnológico não necessariamente ignoravam os aspectos sonoros. Ao contrário, sempre houve espaço para questões sobre os sistemas de gravação e reprodução do som e sua sincronia com a imagem; ou mesmo para “manifestos” e pensamentos

sobre o papel da trilha sonora propostos por realizadores e críticos como Sergei Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov, René Clair, Alberto Cavalcanti, Béla Balázs, Charlie Chaplin, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, entre outros.

Porém, estas eventuais abordagens não impediram a crítica e a teoria do cinema de majoritariamente centrarem-se em aspectos da imagem, pelo menos por setenta anos. O cenário, aos poucos, modificou-se e agora podemos afirmar que, desde a virada do século XX para o XXI, houve um crescimento significativo, principalmente na Europa e na América do Norte, de teóricos que escapam da primazia visual e focam suas análises também na experiência auditiva, quando não em algum aspecto específico da banda sonora, como a voz e/ou a música. Há quem justifique que este crescimento coincide com os avanços técnicos proporcionados pela chegada do sistema *dolby stereo* na indústria cinematográfica.

No entanto, no meio acadêmico internacional, para além das técnicas de gravação e de reprodução sonoras mais avançadas, o evento costumeiramente citado como determinante foi a edição especial “Cinema/Sound” da *Yale French Studies*, publicada em 1980 e organizada por Rick Altman. Nela, há vários artigos separados em quatro partes (teoria, história, música e estudos de caso) cujas autorias são de nomes como Mary Ann Doanne, Kristin Thompson, Philip Rosen, Claudia Gorbman, Daniel Percheron, além do próprio Rick Altman. Este último, ao lado de Michel Chion, John Belton, Elisabeth Weis e Douglas Gomery já era uma importante referência internacional nos anos 1980. Há que se valorizar também o inédito levantamento bibliográfico que Gorbman fez – especificamente para esta edição – de textos sobre o som cinematográfico publicados nos EUA e na Europa, e que estavam dispersos até o momento.

Desde então, foram inúmeros os livros lançados nos EUA e na Europa até meados da década de 1990 que abriram as portas para que o som viesse a ser trabalhado no cinema como um elemento central: *La voix au cinéma* (Chion,

1981), *Le rôle du son dans le récit cinématographique* (Gryzik, 1984), *Film Sound: theory and practice* (Weis e Belton, 1985), *Le son au cinéma* (Chion, 1985), *L'Audio-Vision: son et image au cinéma* (Chion, 1991), *Sound theory/sound practice* (Altman, 1992), *Sound for Picture: an inside look at audio production for film and television* (Forlenza e Stone, 1993), *Sound-on-film: interviews with the creators of sound film* (LoBrutto, 1994), entre outros. E, a partir do final dessa década, mais autores juntam-se à tarefa de especificamente fomentar a circulação de postulados teóricos sobre o som no cinema: James Lastra, Jay Beck, Tony Grajeda, Arnt Maasø, Paul Théberge, Gianluca Sergi, entre outros.

Paralelamente, publicações exclusivas sobre a música de filmes também se intensificam e a trilha desbravada pelo impactante livro *Unheard Melodies* (1987) de Claudia Gorbman é seguida por Kathryn Kalinak, Jeff Smith, Caryl Flinn, James Buhler, David Neumeyer, Anahid Kassabian, Kevin Donnelly e outros tantos mais.

Este crescente interesse, mesmo que tardio, veio suprir uma grande lacuna, tendo em vista que mesmo nos primórdios da narrativa fílmica, época na qual a sincronização mecânica do som não era tecnicamente possível, o cinema já era uma experiência povoada por sons. Após a viabilização de sua captação e reprodução junto às imagens, novas possibilidades narrativas configuram-se e a porção sonora, sem dúvida, torna-se um elemento básico e essencial na linguagem cinematográfica.

Tal expansão teórica teve reflexos na América Latina. No Brasil, por exemplo, na última década, um número crescente de pesquisadores dedicou-se ao tema e abarcou recortes variados, conforme revela a dissertação de mestrado de Bernardo Marquez Alves, defendida em 2013 na Universidade de São Paulo (USP), cujo título é *Os estudos do som no cinema: evolução quantitativa,*

---

*tendências temáticas e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico.*<sup>1</sup>

O objetivo deste dossiê temático é expandir este interesse e estimular o intercâmbio entre os pesquisadores latino-americanos que se dedicam a “ouvir”, apreciar e analisar os filmes. Também os interessados pela experiência fílmica de um modo geral poderão aqui encontrar exemplos de como os filmes podem ser “vistos” a partir de sua perspectiva sonora.

Os artigos reunidos nesse dossiê, portanto, visam fomentar a reflexão teórica e a análise dos diversos elementos sonoros (música, vozes, ruídos, silêncios) nos seus mais variados aspectos e os estudos de caso centram-se em filmes latino-americanos. A partir de recortes diversificados, os autores buscaram destacar o potencial discursivo do som em vários âmbitos (nas representações hiper-realistas, nos deslocamentos/borramentos de fronteiras sonoras, em apropriações e realocações musicais, entre outros), do mesmo modo que apontar as estratégias e os problemas envolvidos no estudo e na análise do som no cinema, assim como propor novos olhares, análises e escutas.

O primeiro texto debruça-se sobre os chamados falsos *found footage* de horror produzidos em países da América Latina, entre os anos de 2010 e 2014. Rodrigo Carreiro buscou mapear as convenções de edição e mixagem de som destes filmes para, então, problematizá-las em relação ao que ele denominou de “grau de obediência e/ou de desvio” em relação às produções internacionais canônicas do gênero.

Em seguida, aspectos do som no cinema documental ganham relevo em três artigos. No primeiro deles, *Diseño sonoro en el documental. Representación y poética*, Alejandro Seba apresenta a possibilidade de o desenho de som estar presente também no documentário, ou seja, em obras que primam por um

---

<sup>1</sup> Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-19112013-154644/pt-br.php>.

mínimo de interferência no material fílmico. O desenho sonoro é entendido pelo autor como um processo que envolve desde a concepção até a realização da banda sonora, e aponta este caminho como um facilitador na tarefa de comunicar uma ideia e de fazer “verossímil” um espaço virtual. Seba defende que os documentários não são isentos de intenções e de criações e que, portanto, podem crescer em expressão quando cuidados sonoros são levados em conta.

Após, Sérgio Puccini detém-se no uso da voz no documentário brasileiro *Viva Cariri* (1970), de Geraldo Sarno, tendo como foco as modulações das vozes operadas pelo filme. O autor interessa-se sobretudo no modo como a dominante voz *over* é atravessada por outras vozes (da captação direta do som) e o quanto tal procedimento valoriza relações mais “dissonantes” ao promover tensões entre a voz do documentarista e as vozes dos outros. O terceiro enfoque no cinema documental ocorre no texto de Marcia Carvalho, que examina dois documentários musicais brasileiros – *Vinicius* (Miguel Faria Júnior, 2005) e *A música segundo Tom Jobim* (Dora Jobim e Nelson Pereira dos Santos, 2011) – no intuito de destacar a importância da trilha musical destes filmes “como documento histórico e artístico”. Sua perspectiva analítica centra-se na música como elemento determinante nas escrituras biográficas que estes documentários adotam.

No texto de Virginia Osorio Flôres, o cinema ficcional volta a ser o centro da reflexão. *Miramar* (1997), de Júlio Bressane, é analisado a partir de uma metodologia que destaca a trilha sonora em contraponto com a imagem – procedimento que valoriza as complexas colagens e citações sonoras que o diretor usa para configurar momentos narrativos de extrema subjetividade. Com esta estratégia, a autora não só coloca o leitor mais próximo da riqueza de sentidos que o filme promove, mas também demonstra o papel primordial do som na estética peculiar de Bressane.

---

Os autores Eleonora Rapan e Gustavo Costantini consideram os três primeiros filmes de Lucrecia Martel (*La ciénaga*, *La niña santa*, *La mujer sin cabeza*) uma trilogia ao identificarem continuidades entre as películas. Para tanto, os autores apontam ecos e reverberações de procedimentos significantes, seja na trilha sonora, seja na escolha de personagens, nomes e apelidos. Destacam as criações sonoras em suas relações diretas e em conformidade com as propostas conceituais dos mundos virtuais de Martel, elencando passagens preciosas com o esmero de quem aprecia, enaltece e identifica o valor do trabalho estético do som no cinema.

O ofício específico do design de som é o tema sobre o qual discorre Samuel Larson Guerra em *El sonido cinematográfico (¿o debiera decir diseño de sonido?) y la enseñanza del cine en México*. O autor problematiza o uso generalizado do termo *sound design* em associação com o mercado específico da América Latina, perfazendo o caminho histórico das categorias na área do som cinematográfico, sua evolução em paralelo com as mudanças tecnológicas. Contrasta o modelo industrial de Hollywood e suas convenções formais no uso do som, com os modelos de produção independentes ou periféricos de baixo orçamento e, por fim, traz as mudanças que o Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) do México vem fazendo no curso de Cinema.

No texto que encerra o dossiê, *Textos sonoros: análisis de diseños sonoros cinematográficos*, Julián Woodside parte do pressuposto de que todo responsável pela execução da trilha sonora, antes de começar a atuar no mercado, foi exposto às convenções consolidadas pela indústria midiática, assim como o receptor dos filmes. A partir daí investe numa revisão teórica da literatura especializada, com o que constrói quadros que facilitam identificar tendências na obra geral de um autor, sempre considerando a grande maleabilidade de cada texto audiovisual. Woodside propõe algumas bases teórico-metodológicas para futuros estudos relacionados com o som no



cinema, a partir de passos e de questões que aprofundam as intrincadas relações intertextuais e intersemióticas criadas consciente, ou inconscientemente, por seus autores.

Como entusiastas do som cinematográfico, acreditamos que os textos aqui reunidos possam interessar à comunidade de pesquisadores latino-americanos e facilitar um maior intercâmbio de ideias no ensino e na pesquisa dessa área. Desejamos uma boa leitura!

**Bibliografia:**

- Altman, Rick (1992). *Sound theory/sound practice*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (org.) (1980). "Cinema/Sound" en *Yale French Studies*, n. 60. New Haven: Yale University Press.
- Beck, Jay & Tony Grajeda (2008). *Lowering the boom: Critical Studies in Film Sound*. Chicago: University of Illinois Press.
- Buhler, James; Caryl Flinn & David Neumeyer (eds.) (2000). *Music and Cinema*. Hanover: Wesleyan University.
- Chion, Michel (1982). *La voix au cinéma*. Paris: Éditions de l'Etoile.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du cinema.
- \_\_\_\_\_ (1991). *L'Audio-Vision: son et image au cinéma*. Paris: Éditions Nathan.
- Donnelly, Kevin (2001). *Film music: Critical Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Flinn, Caryl (1992). *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Forlenta, Jeff & Terri Stone (1993). *Sound for Picture: an inside look at audio production for film and television*. Emeryville, Calif.: Mixbooks.
- Gorbman, Claudia (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gryzik, Antoni (1984). *Le rôle du son dans le récit cinématographique*. Paris: Minard.
- Kalinak, Kathryn (1992) *Settling the Score: Music and Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Kassabian, Anahid (2001) *Hearing Films: Tracking Identification in Contemporary Hollywood Film Music*. New York/London: Routledge.

- 
- Lastra, James (2000) *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press.
- LoBrutto, Vincent (1994). *Sound-on-film: interviews with creators of film sound*. London: Praeger.
- Maasø, Arnt (2006). "Designing Sound and Silence" en *Nordicom Information*, n. 28 (2). Göteborg: Nordicom – Nordic Information Centre for Media and Communication Research. Disponível em: [http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/235\\_maaso.pdf](http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/235_maaso.pdf).
- Neumeyer, David & James Buhler (1994). "Film Music/Film Studies" en *Journal of the American Musicological Society*, v.47 n. 2: 364-85.
- Sergi, Gianluca (2004). *The Dolby era: Film Sound in Contemporary Hollywood*. Manchester: Manchester University Press.
- Smith, Jeff (1998). *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press.
- Weis, Elisabeth & John Belton (eds.) (1985). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.

---

\* Suzana Reck Miranda é professora do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) e do Programa de Pós-Graduação de Imagem e Som (PPGIS), ambos da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É autora de vários artigos e capítulos de livros sobre a relação da música com o cinema. E-mail: [suzana@ufscar.br](mailto:suzana@ufscar.br)

Virginia Osorio Flôres é professora no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade da Integração Latino Americana (UNILA), montadora e editora de som, autora do livro *O cinema, uma arte sonora*, Rio de Janeiro: Annablume, 2013. E-mail: [virginiaof@gmail.com](mailto:virginiaof@gmail.com)