

CADERNOS ,   
ProCine

## Técnica e Estética

Glauber Brito Matos Lacerda  
Rogério Luiz Silva de Oliveira  
(Organizadores)



1



# TÉCNICA E ESTÉTICA



**Governo do  
Estado da Bahia**



## UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA

### Reitor

Luiz Otávio de Magalhães

### Vice-Reitor

Marcos Henrique Fernandes

### Pró-Reitora de Extensão e Assuntos Comunitários

Gleide Magali Lemos Pinheiro

### Diretora da Edições Uesb

Manuella Lopes Cajaíba

### Editor

Jacinto Braz David Filho

### Comitê Editorial

Alba Benemérita Alves Vilela (DS II/Jequié)

Érico Rodrigo Mineiro Pereira (DCSA/Vitória da Conquista)

Iara do Carmo Callegaro (DTRA/Itapetinga)

Gleide Magali Lemos Pinheiro (PROEX/Vitória da Conquista)

Jacinto Braz David Filho (Edições UESB/Vitória da Conquista)

Jorge Augusto Alves da Silva (DELL/Vitória da Conquista)

José Antônio Gonçalves dos Santos (DCSA/Vitória da Conquista)

José Rubens Mascarenhas de Almeida (DH/Vitória da Conquista)

Manuella Lopes Cajaíba (Edições UESB/Vitória da Conquista)

Mauro Pereira de Figueiredo (DFZ/Vitória da Conquista)

Nilton Cesar Nogueira dos Santos (DS I/Jequié)

## PROGRAMA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UESB (PROCINE UESB)

### Coordenação

Milene de Cássia Silveira Gusmão

### Vice-coordenação

Raquel Costa Santos

### Caderno Técnica e Estética

### Organização

Glauber Brito Matos Lacerda

Rogério Luiz Silva de Oliveira

### Projeto editorial e coordenação editorial

Raquel Costa Santos

### Revisão de linguagem e normalização técnica

Raquel Costa Santos e Rayssa Fernandes Coelho

### Projeto gráfico

Juliane Brito Scoton

### Editoração eletrônica

Juliane Brito Scoton e Danilo Pereira da Silva

### Capa

Ana Luiza Sousa Dias e Danilo Pereira da Silva

### Ilustrações

Mônica Medina

### Figuras (exceto na seção “Ensaio fotográfico”)

Divulgação / Reprodução

Glauber Brito Matos Lacerda  
Rogério Luiz Silva de Oliveira  
(Organizadores)

# TÉCNICA E ESTÉTICA



Vitória da Conquista - BA  
2019

Copyright © 2019 by organizadores

Todos os direitos reservados: Proibida a reprodução, mesmo parcial, por qualquer processo mecânico, eletrônico, reprográfico, entre outros, sem autorização, por escrito, dos autores. Constitui violação de direitos autorais (Lei 9.610/98).

A produção desta publicação foi custeada com recursos do Convênio 769377/2012, PROEXT - MEC/SESu, conforme Regulamento Nº 02 – da publicação de livros custeados pelo(s) autor(es), organizador(es) e/ou órgãos financiadores.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

---

T251

Técnica e estética / Glauber Brito Matos Lacerda e Rogério Luiz Silva de Oliveira (organizadores). Vitória da Conquista: Edições UESB, 2019. (Série Cadernos ProCine, v. 1).

86p.

Vários autores

ISBN 978-85-7985-108-7

Inclui referência

1. Cinema – Técnica e estética. 2. Fotografia – Técnica digital.  
3. Audiovisual. I. Lacerda, Glauber Brito Matos. II. Oliveira, Rogério Luiz Silva de. III. T.

CDD: 778.5343

---

Cristiane Cardoso Sousa – CRB 5/1843  
Bibliotecária – UESB – Campus de Vitória da Conquista-BA

Campus Universitário – Caixa Postal 95 – Fone/fax: 77 3424-8716 - Estrada do Bem-Querer, km 4 – Módulo da Biblioteca, 1º andar, 45031-900 – Vitória da Conquista-BA  
Site: [www2.uesb.br/editora](http://www2.uesb.br/editora) - e-mail: [edicoesuesb@uesb.edu.br](mailto:edicoesuesb@uesb.edu.br)

# SUMÁRIO

Apresentação.....	7
<i>Glauber Brito Matos Lacerda</i> <i>Rogério Luiz Silva de Oliveira</i>	
A direção de fotografia na universidade: dificuldades, avanços e desafios a partir de uma experiência pessoal .....	9
<i>Marina Cavalcanti Tedesco</i>	
<i>Vermelho como o céu:</i> a construção de sentido através dos <i>foleys</i> .....	15
<i>Thaís Rodrigues Oliveira</i>	
A revolução digital e seus reflexos na linguagem audiovisual .....	23
<i>Carlos Ebert</i>	
<i>O retorno</i> .....	27
<i>Alziro Barboza</i>	
O som no falso <i>found footage</i> .....	29
<i>Rodrigo Carreiro</i>	
Pelo prêmio de melhor fotografia de cinema.....	35
<i>Matheus Andrade</i>	
Reflexões sobre o som de <i>A poeira dos pequenos segredos</i> .....	41
<i>Débora Opolski</i>	
Ensaio fotográfico - Um olhar sobre Campinhos .....	45
<i>Patrick Oliveira Mendes</i>	
Prática de cinema - Técnica e estética na captação do som direto em <i>Antônia</i> .....	51
<i>João Godoy</i>	

Análise fílmica - A promoção do espaço do espectador no filme <i>Libera me</i> , de Alain Cavalier: algumas considerações sobre a contribuição da trilha sonora .....	63
<i>Shirley Mônica Silva Martins</i>	
Perfil biográfico - Jerónimo Labrada e a utopia da orelha .....	75
<i>Glauber Brito Matos Lacerda</i>	
Entrevista - Diretor de fotografia Carlos Ebert .....	79
<i>Rogério Luiz Silva de Oliveira</i>	



# Apresentação

*Glauber Brito Matos Lacerda<sup>1</sup>*  
*Rogério Luiz Silva de Oliveira<sup>2</sup>*

O presente caderno temático é parte do Programa de Cinema e Audiovisual (ProCine), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), contemplado em edital do Programa de Extensão Universitária (ProExt), do Ministério da Educação.

Nesta edição, trataremos da relação entre técnica e estética no audiovisual, isto é, como os saberes dos agentes envolvidos nas realizações audiovisuais produzem expressões singulares. O conjunto de profissionais que aqui se expressam, por meio de textos, atua nas áreas de som e direção de fotografia. A reunião de escritos evidencia análises que vão desde as ferramentas tecnológicas, considerando as próprias experiências como técnicos/criadores vivenciadas em sets de filmagem, passando pela análise fílmica a partir das constituições sonoras e imagéticas, até relatos pertinentes aos desafios enfrentados no ensino da técnica nos espaços educacionais.

As reflexões acerca da cinematografia aparecem, neste caderno, por meio das palavras dos professores Matheus Andrade, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), e Marina Cavalcanti Tedesco, da Universidade Federal Fluminense (UFF). Enquanto o primeiro traça um perfil introdutório sobre os contornos que constituem a área da fotografia no cinema, a segunda compartilha as peculiaridades de ser, ao mesmo tempo, professora universitária e diretora de fotografia. Somam-se a esses textos as palavras do diretor de fotografia Carlos Ebert, que apresenta uma leitura sobre a revolução digital, dando-nos elementos imprescindíveis à compreensão da expressão estética, a partir dos meandros tecnológicos, assim como do seu colega Alziro Barbosa, que traz suas impressões sobre o filme *O retorno* (Andrey Zvyagintsev, Rússia, 2003), fotografado pelo russo Mikhail Krichman. Por fim, ainda é possível sublinhar a opção por um ensaio fotográfico realizado

- 1 Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Professor de Técnicas de Sonorização no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).
- 2 Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade. Professor de Fotografia e Iluminação no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

pelo jovem fotógrafo Patrick Oliveira Mendes, que compartilha o resultado de uma imersão documental no interior da Bahia, relatando as motivações e caminhos que o levaram à construção das imagens.

A relação entre técnica e estética ecoa, ainda, por meio das nuances referentes ao fazer sonoro. Os textos, apesar das distintas formas de abordagem, são escritos por profissionais que também atuam nesse espaço híbrido, feito de prática e ensino. Os reconhecidos técnicos de som João Godoy, da Universidade de São Paulo (USP), e Débora Opolski, da Universidade Federal do Paraná (UFPR), relatam, cuidadosamente, os mecanismos adotados na construção dos filmes, respectivamente, *Antônia* (Tata Amaral, Brasil, 2006) e *A poeira dos pequenos segredos* (Bertrand Lira, Brasil, 2012). Já os professores Rodrigo Carreiro, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Thaís Rodrigues Oliveira, da Universidade Estadual de Goiás (UEG), e Shirley Mônica Silva Martins, da Universidade Federal do Ceará (UFC), tratam, nesta ordem, da construção do som em falsos documentários de horror, da expressividade dos *foleys* em *Vermelho como o céu* (Cristiano Bortone, Itália, 2006) e da “promoção do espaço” na articulação entre sons e imagens no filme *Libera me* (Alain Cavalier, França, 1993). Na seção Perfil biográfico, tem-se um pequeno perfil de Jerónimo Labrada, grande artista do som cinematográfico, professor e diretor geral da Escuela Internacional de Cine y TV San Antonio de los Baños (Cuba).

Promovendo esse diálogo entre direção de fotografia e som, elementos básicos da narrativa audiovisual, este caderno promove um encontro de informações que fazem pensar sobre procedimentos a serem adotados pelos interessados nas supracitadas áreas técnicas. É desse modo que desejamos uma ótima leitura, esperando que o conjunto de textos aqui reunidos permita uma melhor percepção das imagens e sons de que é feito o audiovisual.

# A direção de fotografia na universidade: dificuldades, avanços e desafios a partir de uma experiência pessoal

Marina Cavalcanti Tedesco<sup>1</sup>

O cinema brasileiro, historicamente, conta com grandes fotógrafos e fotógrafas. Edgar Brasil, Mario Carneiro, Kátia Coelho e Helô Passos são apenas alguns entre tantos outros nomes que, pertencendo a diferentes gerações, ajudam a corroborar a afirmação recém-feita.

Contudo, se essa profusão de profissionais talentosos/as muitas vezes traduz-se em filmes bastante interessantes em termos estéticos, a situação muda drasticamente quando pensamos na academia. Em especial no que tange a pesquisa, seja ela em nível de graduação ou pós-graduação, a fotografia cinematográfica e audiovisual ainda é um campo que precisa ser construído e consolidado.

Desde meados de 2014, o grupo de estudos sobre cinematografia *don'T-Stop*, do qual sou coordenadora, procura mapear o que foi produzido sobre o assunto dentro das universidades do país. E a primeira dificuldade que encontramos foi a ausência de um banco de dados com os trabalhos desenvolvidos em cada uma das instituições – algo que só existe para as dissertações e teses concluídas nos programas de pós-graduação e em anos mais recentes.

Diante disso, começamos a escrever para professoras e professores de diversos cursos de Cinema e Audiovisual – e também para aqueles que têm tradição na produção de filmes, pilotos para programas de TV, videoinstalações etc. – pedindo ajuda. Por um lado, e felizmente, temos encontrado grande acolhida a nossa empreitada. Por outro, as respostas costumam dizer o mesmo: desconhecimento/inexistência de textos que tratem de tal temática.

O panorama não é tão diferente onde estamos sediados, a Universidade Federal Fluminense (UFF). Apesar do nosso curso de Cinema estar completando 50 anos e de nele terem se formado muitos diretores e diretoras de fotografia (DF), conseguimos reunir até agora poucas monografias de conclusão de curso que se dedicassem à área. Eu mesma, que lá ingressei precisamente

1 Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF).

porque queria atuar como DF, optei por investigar e refletir sobre outro assunto quando decidi que queria (também) seguir carreira acadêmica.

E não foi por acaso que, assim como outras pessoas, optei por esse caminho. Além de ter interesse no objeto que escolhi, é difícil para alguém, mesmo hoje, enxergar a fotografia cinematográfica e audiovisual como uma possibilidade de pesquisa. E isso se deve a vários motivos, dentre os quais destaco alguns:

- Ser considerada uma área técnica – sem dúvida alguma, o/a DF, ou qualquer pessoa que atue em sua equipe, precisa ter um enorme conhecimento técnico. E, em especial, em um momento em que novos equipamentos são lançados no mercado quase diariamente, é bastante previsível que quase todo o conteúdo que se produz a respeito do assunto seja dessa natureza. Isso não seria problemático se: 1) não contribuísse para transformar a técnica em um fetiche, eclipsando as demais maneiras de se aproximar da temática; e 2) a técnica não fosse vista como neutra, sem pressupostos e que, por isso, não demanda uma reflexão crítica;
- Pouca bibliografia disponível, especialmente em português – dentro do universo de publicações sobre cinema e audiovisual, a fotografia participa com uma porcentagem mínima (várias vezes, mesmo na estante de Artes/Cinema/Comunicação das livrarias, não se encontra nada). E, como seria de se esperar, considerando o que foi exposto acima, o pouco que há costuma ser sobre como e com o que fazer. Nesse segmento, recordo-me agora dos seguintes livros publicados em português e disponíveis no Brasil: *50 anos luz, câmera e ação* e *Da cor*, de Edgar Moura, *O diretor de fotografia* e *Manual do assistente de câmera*, de Jorge Monclar, e *Expor uma história*, de Ricardo Aronovich – posso ter esquecido de um título ou outro, mas não tem muito mais mesmo. As exceções ficam, via de regra, por conta de livros em que a ênfase é a memória e/ou notas de filmagem e/ou fotografias de cena. *Fotografias de um filme – Lavoura arcaica*, de Walter Carvalho, é um belo (em todos os sentidos) exemplo dessa última vertente;
- Fraca tradição acadêmica – estudantes de graduação podem recorrer aos seus professores e professoras de cinematografia,

quando tal disciplina existe na grade, para orientá-los/las em trabalhos de iniciação científica ou de conclusão de curso. Na medida em que a exigência de titulação vai aumentando – ou seja, nos casos de mestrado e doutorado –, encontrar alguém com pesquisa na área, e/ou que entenda mais profundamente do objeto, torna-se cada vez mais difícil (e chamar atenção para esse fato não significa, evidentemente, que não haja excelentes orientadores/as para estudos sobre fotografia de cinema e audiovisual em outras especialidades, como preservação, história do cinema brasileiro ou mundial etc., ou ainda que sejam de fora do audiovisual; entretanto, é inegável que a falta de profissionais que tenham uma vinculação mais orgânica com a área desmotiva e amedronta quem está começando). Apenas como ilustração, cabe mencionar que, entre 2014 e 2016, nos encontros da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, a SOCINE, foram apresentados apenas dois trabalhos por ano que versavam sobre o assunto, sendo que os mesmos consistiam em resultados parciais ou conclusivos de investigações conduzidas pelo reduzidíssimo número de três pesquisadores;

- As limitações do ensino – não conheço a realidade de todas as universidades do país nas quais se ensina fotografia de cinema e audiovisual, portanto vou me referir à UFF, onde me formei e agora sou professora. Em uma disciplina de 60 horas, é impossível abordar, com o mesmo nível de profundidade, a história da cinematografia, diferentes estéticas, como funcionam as câmeras e materiais sensíveis, os equipamentos de iluminação, as funções de membros da equipe de foto no set, entre outros pontos previstos na ementa. É necessário, portanto, enfatizar alguns, sem deixar de falar de todos. E como, objetivamente, alunas e alunos precisam terminar o curso capacitados para começarem a participar dos filmes de colegas e desenvolverem seus próprios projetos (uma demanda que é estudantil e também do departamento, que deve zelar pela segurança tanto dos discentes quanto de seus recursos materiais), é quase inevitável que a técnica acabe adquirindo uma

maior importância. Existem, sem dúvidas, estratégias para tentar minimizar isso. Relacionar questões de gênero com iluminação e explicitar o quase pressuposto da pele branca por parte dos fabricantes de películas e sensores são apenas algumas às quais recorro. Ainda assim, sinto que a possibilidade e a necessidade de se explorar a fotografia cinematográfica e audiovisual para além da realização fílmica (e explorar a fotografia cinematográfica e audiovisual para além da realização fílmica não exclui a própria realização fílmica) aparecem com menos força que eu gostaria;

- Um abismo entre a academia e o mercado – do jeito que estão formatados hoje academia e mercado no Brasil, o trânsito entre um e outro fica bastante difícil. Estar na universidade é bem mais do que ministrar aulas. É fazer pesquisa, extensão, orientar, apresentar comunicações em congressos, publicar, em algum momento ocupar cargo de chefia/coordenação/direção... Ou seja, exige muito trabalho, dedicação e presença constante na instituição. As produções, por sua vez, costumam durar semanas ou mesmo meses, durante os quais diretores/as de fotografia, assistentes e operadores/as de câmera, *loggers* e *videoassists* praticamente desaparecem deste mundo. Se é inviável para um/a professor/a suspender quatro, seis, oito, encontros de um total de 15 (para uma disciplina de 60 horas que tem uma aula de quatro horas por semana, são necessários 15 encontros para cumprir a carga horária mínima), é impossível para uma produtora ou produtor filmar um longa-metragem de ficção só nos finais de semana porque seu fotógrafo ou fotógrafa tem compromissos acadêmicos. Ademais, nos últimos anos, os concursos têm exigido mestrado ou doutorado, titulação que quase nenhum/a DF profissional tem, pois sua atividade torna pouco provável que consiga assistir às aulas ou mesmo ter tempo para escrever a dissertação ou tese.

É preciso lembrar, no entanto, que outras áreas que enfrentavam dificuldades semelhantes conseguiram superá-las e se estruturar como alguns dos campos mais promissores da pesquisa em cinema e audiovisual no Brasil. Aqui

penso, especificamente, nos estudos do som e de mercado, campos de investigação que estão baseados em setores do processo de realização fílmica que até pouco tempo eram considerados quase que exclusivamente “técnicos”.

Mas nem tudo são dissabores nessa relação entre direção de fotografia e universidade. O surgimento e relativa popularização das câmeras de cinema digital, aliados ao fortalecimento dos conteúdos audiovisuais “independentes”<sup>2</sup>, através de editais, formas alternativas de produção e Lei da TV Paga, estão permitindo que novas maneiras de conciliar mercado e academia emergam. Trata-se de algo que é fundamental por duas razões: 1) aproxima, através da convivência, aqueles/as que atuam, prioritariamente, em um e outro espaço; e 2) permite que pesquisadores e docentes não percam o contato com a prática, o que pode enriquecer tanto suas aulas quanto suas reflexões teóricas.

Ao mesmo tempo, há esforços por parte de profissionais do mercado em dialogar com a universidade. Nesse sentido, é fundamental mencionar as iniciativas da Associação Brasileira de Cinematografia, a ABC, entidade formada, em grande parte, por diretores de fotografia que já promoveu, dentro de seus encontros anuais, debates em que o objetivo principal era discutir o ensino de cinematografia em Nível Superior. Ademais, tal associação prevê, em estatuto, a categoria professor/a no quadro de sócios.

Por fim, deve-se mencionar um discreto, porém perceptível, aumento no número de pós-graduandos que vêm se debruçando sobre a fotografia cinematográfica e audiovisual, o que deve levar a um número expressivo (em comparação com o que temos hoje) de mestres e doutores que estudam direção de fotografia. Em termos práticos, isso traria mais possibilidades de orientação, uma maior presença da temática em eventos acadêmicos, visibilidade e fortalecimento da área, além de grandes contribuições para dentro das salas de aula da graduação. No ano de 2017, foi cadastrado no diretório do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) o Grupo de Pesquisa Cinematografia e Expressão, que reúne DFs professoras/es universitárias/os de todo o país. E, em 2018, pela primeira vez, foi proposto e aprovado o Seminário Temático “Teorias e análises da direção de fotografia” para os encontros da SOCINE de 2018 e 2019, com possibilidade de reapresentação em 2020.

Encerramos este texto, portanto, reconhecendo que os desafios são muitos e que, apesar das dificuldades, já construímos avanços e ainda podemos avançar muito mais no que tange a direção de fotografia dentro da universidade.

2 A opção por colocar o termo independente entre aspas decorre do fato de haver uma grande discussão sobre o que pode e o que não pode ser considerado cinema/ audiovisual independente, discussão essa cuja revisão extrapola os objetivos deste texto, mas que gostaríamos de marcar que existe.





## ***Vermelho como o céu: a construção de sentido através dos foleys***

*Thaís Rodrigues Oliveira*<sup>1</sup>

O cinema, como sabemos, iniciou sua aventura de contar estórias apenas com os recursos da narrativa visual, e o som, impresso na película, só veio mais tarde, na década de 1920. A partir dessas primeiras experiências, o cinema começou a inventar a sua linguagem e, logo no início de sua existência, ficou evidente que a imagem sozinha em movimento não era suficiente, estava incompleta, “o sentido da audição naturalmente reclamava a sua parte” (MANZANO, 2003, p. 65). Desde sua invenção no cinema, o som não só passou a ser uma forma de se contar a história – através de diálogos, ruídos e narração – como também passou a ser utilizado de modo cada vez mais inteligente nos filmes. O som passou a fazer parte do clima direto na história, influenciando ou realçando os sentimentos que desejam ser passados, e, ainda, segundo Mitchell (2009, p. 168),

se for argumentado que um filme mudo era uma mídia “puramente visual”, precisamos lembrar apenas de um simples fato da história dos filmes – os filmes mudos eram sempre acompanhados de música, fala, e os textos dos filmes tinham frequentemente palavras escritas ou impressas neles. Legendas, subtítulos, acompanhamento musical ou falado fizeram do cinema mudo qualquer coisa, menos “mudo”.

Marcel Martin (2003) realiza a divisão dos tipos de fenômenos sonoros em ruídos naturais, ruídos humanos, palavras-ruído, ruído mecânico e música ruído. Para ele, o som pode ser utilizado de diferentes formas: realista e não realista. A utilização não realista do som serve para induzir uma interpretação simbólica e subjetiva no espectador; já a função realista é utilizada de forma a sugerir a veracidade da cena filmada, o som é sincrônico, e a fonte emissora do mesmo, facilmente identificável nas imagens; assim, aquilo que ouvimos se justifica por aquilo que vemos. Muito embora o som possa enriquecer o cinema e trazer-lhe

<sup>1</sup> Mestre em Arte e Cultura Visual. Docente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG).

maior “realidade”, um som associado a uma imagem pode restringir sua leitura, limitar o seu significado. E, ao mesmo tempo em que nos deparamos com limitações, podemos vislumbrar inúmeras possibilidades de uso “inteligente” do som em associação com as imagens (MANZANO, 2003, p. 91).

Usamos o termo *foley* em cinema para nos referirmos aos ruídos sonoros em um filme. Trabalhar com *foley* então significa trabalhar com a construção dos efeitos sonoros (ruídos) dentro de um filme, e seu objetivo é levar-nos a acreditar que somos parte de sua ação. Compreendemos que o termo *foley*, tecnicamente, é utilizado para se referir a sons que são criados para a cena no mesmo momento em que a imagem é reproduzida, em estúdio, para dar mais credibilidade ao filme. Mas, neste texto, além dos *foleys*, também faremos considerações sobre os ruídos sonoros, como parte da construção sonora do longa-metragem.

Os ruídos trouxeram novas perspectivas para a sonorização dos filmes. Com eles, emana no cinema uma busca pelo realismo, que pode ser observada quando os elementos sonoros são baseados em sons críveis. O comum é que o ruído, unido ao som do filme como um todo, junte-se a ele, povoando toda a narrativa sonora, com uma maior valorização das falas dos personagens. Existem também filmes que valorizam o ruído, como o filme analisado neste artigo.

O filme *Vermelho como o céu* (*Rosso como il cielo*, 2006), de Cristiano Bortone, foi um filme de grande visibilidade, que recebeu 15 prêmios de melhor filme e roteiro em festivais, como os de Hamburgo, Sydney e Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. O longa-metragem, produzido no ano de 2006, é baseado na história verídica de Mirco Mencacci, renomado editor de som da indústria cinematográfica italiana. Nascido em uma família humilde e apaixonado pelo cinema, Mirco, garoto de dez anos aproximadamente, tem sua infância como a de qualquer outra criança, até o dia em que sofre um sério acidente. Durante uma distração de seus pais, Mirco tem a curiosidade de brincar com uma arma de fogo, pois assim estaria imitando o herói de um filme que ele e o pai haviam assistido no cinema.

No hospital, Mirco descobre que perdera a visão. A partir desse momento, quando Mirco já está cego, todos os *foleys* do filme nos levam a participar da construção espacial dessa nova adaptação de Mirco à vida que o cerca.

O filme é ambientado na década de 1970. Na história, as crianças da Itália portadoras de deficiência visual eram obrigadas a estudar em escolas somente para crianças especiais. Isso separa Mirco de sua família e o coloca em um ambiente totalmente novo e inesperado, que nos é apresentado através dos sons.

Quando Mirco está no refeitório da escola, primeiro ambiente apresentado ao espectador com uma agitação de sons, uma série de ruídos sonoros é apresentada: muitos alunos conversando em um ambiente aberto e reverberado, garfos tocando os copos, cadeiras arrastadas no chão, passos, colheres tocando os pratos. Todos esses ruídos são apresentados em repetições e com o volume alto, com muita intensidade, para reforçar o ponto de escuta de Mirco.

A representação da percepção do som pelos personagens depende daquilo que é chamado de seu ponto de escuta (por analogia ao ponto de vista), “[...] pois é sempre a partir da imagem que o som adquire seu valor dramático, através da representação de seus efeitos no rosto e no comportamento dos personagens que o escutam” (MARTIN, 2003, p. 131). Todos esses ruídos são interrompidos bruscamente logo que o diretor da escola começa a falar e anuncia a todos a chegada de um novo aluno. Após a apresentação de Mirco a todos, os *foleys* são exacerbados novamente, para que tenhamos a mesma sensação auditiva das crianças naquele ambiente: o volume dos sons é mais alto do que o normal.

Tecnicamente, os ruídos não costumam ser privilegiados durante a edição sonora de um filme. Geralmente, trabalha-se com ruídos com o volume do marcador de nível de som (em um *software* específico para edição de áudio) em torno de -24 decibéis. Quando desejamos colocar algum ruído em evidência, devemos aumentar sua intensidade sonora, fazendo com que fique entre -12 decibéis e -6 decibéis. No filme *Vermelho como o céu*, os pontos de escuta de Mirco estão com os ruídos dentro dessa faixa dinâmica do áudio. O som da colher que toca a mesa em primeiro plano, as cadeiras se arrastando, os copos, a freira caminhando com Mirco, os pratos: todos os objetos sonoros ordenados nesse trecho do filme estão com intensidades altas – é apresentado ao espectador um “primeiro plano sonoro”. O som, nesse caso, acentuaria o papel desempenhado pelo *close-up* e pela montagem/decupagem (entendidos como elementos poderosos e específicos do cinema), podendo atuar em conjunto (MANZANO, 2003).

Mirco, a princípio, não consegue aceitar que está cego. Em uma de suas primeiras aulas no colégio, escuta as palavras de seu professor, Don Giulio:

Eu também enxergo, mas não é o suficiente. Quando vê uma flor, não quer cheirá-la? Ou quando neva, não quer andar sobre a neve branca? Tocá-la, senti-la derreter nas mãos? Vou lhe contar um segredo. Algo que notei vendo os músicos tocarem. Eles fecham os olhos. Sabe por quê? Para sentir a música mais intensamente. Pois a música se transforma, se torna maior, as

notas ficam mais intensas. Como se a música fosse uma sensação física. Você tem cinco sentidos. Por que usar só um deles? (VERMELHO..., 2006).

Nesse momento, Mirco começa a aceitar sua situação e, a partir de então, consegue fazer uma melhor seleção dos sons que ouve, habituando-se a eles, e tudo isso graças aos ruídos apresentados a ele pela diegese do filme. Uma das tentativas de Mirco de se localizar e reconhecer o seu novo espaço é retratado no filme na sequência em que o personagem anda pelo jardim da escola. O som dos seus passos, dos passarinhos, dos colegas brincando ao lado e da sua respiração é apresentado com uma sonoridade muito intensa. Em seguida, ele anda em direção oposta ao som das crianças e percebe um novo som, o som de uma estação de rádio que ouve no vizinho, que possui em sua programação a exibição de um programa famoso – *As aventuras de Moby Dick* –, que agrada a Mirco. Ele se senta junto ao muro da escola e fica ali escutando a programação. Cabe aqui vislumbrar a referência que o diretor faz ao rádio, instrumento estimulador de imagens singulares, criadas por cada indivíduo. Ele usa-o a fim de expor a atenção do espectador e a atenção do personagem a uma escuta que começa sendo indicial (indicando uma programação qualquer, em um rádio qualquer), mas que se torna sígnica, pois toda a atenção de escuta volta-se para esse momento, e cada pessoa pode lhe atribuir significados diversos.

Durante as descobertas de espaço/lugar no filme, Mirco encontra um gravador de sons na secretaria da escola. Ele se encanta com os sons que escuta a partir da reprodução de uma fita que estava encaixada no gravador. A partir da escuta desses sons, ele tem a ideia de contar histórias através do som, usando esse gravador. Mesmo sendo algo proibido, Mirco esconde o gravador e começa uma busca incessante por ruídos que possam narrar as histórias que ele gostaria de contar.

Em um dos momentos mais belos do filme, Mirco descreve a um menino chamado Felice, cego de nascença, como seriam as cores. Segundo Mirco, o azul seria como “sentir o vento bater em seu rosto ao andar de bicicleta”; marrom seria como o tronco de uma árvore. E o vermelho é o fogo, “vermelho é como fica o céu no pôr do sol”. Dessa forma, ele tenta relacionar as cores a sentimentos e sensações já experimentadas por ele. Com o gravador de sons de cinema, que ele descobriu na secretaria da escola, Mirco tenta fazer uma pesquisa sobre as estações do ano, a partir dos sons, para apresentá-la a um de seus professores. Ele busca, através da captação de sons naturais e de sons

manipulados por ele, ambientar uma proposta sonora que poderia ser compreendida por todos.

A grande revelação de como é construído o *foley* no cinema acontece a partir da tentativa de Mirco de realizar sons diversos para simbolizar as estações do ano. O som criado em *foley* pode ser falso, enganoso, se compararmos com sua reprodução sonora na realidade, mas, dentro da diegese narrativa, ganhará outro significado. Mirco e seu amigo Felice começam a captar sons de diferentes objetos para recriar a paisagem sonora que estamos habituados a ouvir. Nossa escuta e percepção sonora também contribuem de forma decisiva na construção da nossa “realidade”, na maneira como nos relacionamos com os objetos, as pessoas, o mundo. Mas como isso acontece no filme? Quando Mirco resolve criar os sons de chuva, ele descobre em certo momento que, ao bater o dedo indicador de uma das suas mãos na palma da outra mão molhada, ele obtinha um som com a semelhança real ao som que ele ouvia da chuva. Dessa forma, é demonstrada a construção de *foleys* executados no cinema: com um objeto diferente (nesse caso, a palma da mão imitando um som de chuva), o artista de *foley* consegue recriar os mais diversos sons. Assim, Mirco consegue montar uma narrativa sonora com signos audíveis, que remetem aos signos sonoros do cair de uma chuva. Essa composição adquire um significado narrativo audioimagético para todos os espectadores que já possuem a experiência de ter escutado uma gota de chuva cair do telhado.

Na cozinha do colégio, Mirco e Felice encontram uma placa de alumínio e conseguem assim imitar o som de um trovão. Mais tarde, no pátio do colégio, ele pede ao amigo que imite o som de uma abelha voando. Posteriormente, seguem até uma das janelas da escola para obterem o som de um vento forte, produzido por uma janela. Ele continua, ao longo do filme, gravando vários sons vindos de objetos estranhos e tenta encaixá-los em alguma paisagem sonora já conhecida por ele. Depois de possuir todos os sons captados, Mirco edita manualmente os sons, no próprio gravador, formando então a sua proposta sonora de imitação das quatro estações do ano.

Ao escutarmos a proposição sonora criada por Mirco e seus colegas, imagens são apresentadas aos espectadores. Para cativar uma atenção emotiva, a direção do longa-metragem *Vermelho como o céu* impõe uma música dramática, que, em certo ponto, sobrepõe-se aos ruídos criados por Mirco ao longo da diegese, mas que não deixa de ser percebida por nós, espectadores, que o acompanhamos durante todo o processo de criação dos mesmos.

A importância dos objetos sonoros ganha sentido a partir de toda a vivência de Mirco na escola. Segundo Chion (2008, p. 65), chama-se de objeto sonoro “todo o fenômeno e/ou evento sonoro percebido como um conjunto, um todo coerente, e entendido, independentemente de sua proveniência ou significação”. Ele é uma unidade sonora percebida em sua matéria, sua textura própria, suas qualidades e suas dimensões perceptivas próprias. Além disso, representa uma percepção global, que se dá como idêntica através de diferentes escutas.

Quando finalizamos a construção da narrativa sonora de um filme em que os *foleys* não precisam ser tão destacados, esses ruídos, que são pertencentes a cada ambiente, surgem em um volume muito baixo para que não causem tanto impacto, diferente do que foi construído em termos sonoros nesse filme. Os *foleys* desse filme estão quase sempre em primeiro plano.

O filme de Cristiano Bortone procura trabalhar com as diversas opções de escuta do receptor. Enquanto as três primeiras escutas encontram-se presentes no reconhecimento do objeto sonoro, as novas posicionarão o seu foco numa percepção mais subjetiva, vinculada a fatores de recepção. O som, por sua propriedade espacial, também alarga o espaço da imagem e mantém, no enquadramento sonoro, elementos que visualmente já estão ausentes. O som “faz da ausência visual uma presença sonora imaginada” (CARVALHO, 2009, p. 131). Esse aspecto da construção da narrativa sonora está exemplificada no trecho da apresentação dos alunos no teatro da escola; quando o professor pede para que todos os pais coloquem uma venda nos olhos para construir visualmente o que vão ouvir, ele coloca em questão a ausência visual própria de quem é cego.

Cada pai e mãe presente no auditório criará imagens simbólicas diversas para dar ação/movimento e significado para as histórias narradas por seus filhos. O que antes era apresentado unicamente de forma visual, nesse filme ganha várias proporções: incorpora cheiros, luzes, temperaturas, sombras e sons.

Ao analisarmos trechos do filme, podemos começar a esboçar que, analisadas as interações com outros sons, os *foleys* podem estabelecer continuidade, ambientar o espaço e tornar imagens inexistentes visíveis na narrativa fílmica. A organização dos ruídos pode criar uma estrutura que conduza todos os eventos narrativos em uma direção desejada, sendo condutora de diversas experiências imagéticas.

## **Bibliografia**

CARVALHO, Andreson. *A percepção sonora no cinema: ver com os ouvidos, ouvir com outros sentidos*. 2009. 141f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

CHION, Michel. *L'audio-vision: son et image au cinéma*. 2. ed. Paris: Nathan, 2008.

MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-imagem no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MITCHELL, W. J. T. Não existem mídias visuais. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte, Ciência e Tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Ed. UNESP/Itaú Cultural, 2009.

## **Filme**

*VERMELHO como o céu*. Direção: Cristiano Bortone. Produção: Cristiano Bortone, Daniele Mazzocca. Roteiro: Cristiano Bortone, Monica Zapelli, Paolo Sassanelli. Elenco: Luca Capriotti, Paolo Sassanelli, Patrizia La Fonte. Fotografia: Vladan Radovic. Trilha sonora: Ezio Bosso. Itália: Orisa Produzioni, 2006. DVD (95 min). Colorido. Classificação: 12 anos. Gênero: ficção, drama. Título original: Rosso como il cielo.





# A revolução digital e seus reflexos na linguagem audiovisual

Carlos Ebert<sup>1</sup>

## O estado das coisas

Propositalmente, refiro-me aqui a audiovisual e não a cinema. A convergência das mídias e suportes resultantes do desenvolvimento acelerado da tecnologia digital, que faz com que possamos assistir a nossos filmes prediletos num telefone celular, deverá, num prazo ainda indeterminado, provocar mudanças notáveis na linguagem audiovisual. São muitas as questões que a convergência digital coloca: padeiros fazendo filmes sobre panificação, com seus equipamentos portáteis e baratos, revelarão algo novo com relação a essa atividade? A indústria do videogame, tendo nos últimos anos faturado mais do que a produção hollywoodiana, poderá influenciar a forma e o conteúdo dos filmes norte-americanos daqui para frente? Existirão espectadores dispostos a sair de casa para enfrentar uma fila e comer pipoca fria, podendo assistir aos últimos lançamentos, em alta definição e *surround*, saboreando uma taça do seu vinho predileto? Essas e tantas outras perguntas, ainda sem respostas claras ou definitivas, vêm atazanando não só os *tycoons* da indústria, como os criadores, artistas e técnicos envolvidos na produção audiovisual. Hoje, o maior empecilho ao mundo dos sonhos da democratização do audiovisual não está tanto na produção, mas sim na distribuição e na exibição das obras. O funil permanece, e os canais que levam a obra ao espectador mudarão de suporte tecnológico, mas permanecerão em mãos de grupos hegemônicos.

A revolução capilar, com minissalas digitais e DVDs feitos domesticamente, certamente não irá arranhar o *mainstream* da indústria audiovisual mundial. Entretanto, novidades vêm acontecendo, como é o caso peculiar do “cinema de rua” nigeriano. Num país com meia dúzia de salas de cinema, foram

1 Diretor de fotografia. Sócio emérito da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC).

lançados mais de mil títulos, em VHS e DVD, entre 2012 e 2016. Os de maior sucesso com tiragens de mais de 300 mil cópias! Tudo vendido informalmente nas ruas, e bem barato! A mesma surpresa que deixou atônitos os executivos da indústria fonográfica em todo o mundo, quando os ouvintes se voltaram para a internet para baixar as músicas que antes compravam nos CDs, está prestes a acontecer no audiovisual. A batalha contra a pirataria é dura, e os avanços dos ilegais ainda não foram contrarrestados por medidas eficientes, tanto na área tecnológica quanto na legal.

### **Produtores e consumidores**

Talvez seja um exagero, mas já ouvi até de especialistas que no Brasil existem mais escritores do que leitores. No caso do audiovisual, certamente caminhamos na mesma direção. Já repararam que, pelo mundo todo, quase não existem mais eventos sem registro fotográfico ou audiovisual? Existe sempre alguém com uma câmera (ou uma câmera remota...) para documentar (quase sempre por acaso) o avião que se choca contra o prédio, o tsunami que varre o litoral turístico, a bomba que explode em Bagdá.

As imagens e os sons, da mesma forma que as palavras grafadas, constituem um discurso, na medida em que são sequenciadas com nexos, numa linha de tempo. Assim, obedecem também a uma gramática e estabelecem uma sintaxe. A pergunta é: já somos todos alfabetizados na linguagem corrente do audiovisual? A resposta é: como consumidores, certamente sim. Como produtores, nem sempre (independendo de sermos amadores ou profissionais). Como júri de seleção de festivais de vídeo, já vi centenas de exemplos de peças audiovisuais em que o encadeamento das imagens dizia exatamente o contrário do que o realizador tinha em mente, ou simplesmente não diziam nada ou nada significavam.

Concluo que é necessário, para quem quer fazer audiovisual, estudar a linguagem das imagens e do som. E é aí que entra o digital. Até hoje, fazer um filme, mesmo em super 8mm, sai caro. Com uma camereta digital de menos de U\$ 1.000, qualquer um pode sonhar em ser um Spielberg ou um Antonioni. Sendo assim, aumentando a base de cineastas, aumentará a produção, e, certamente, aparecerão mais filmes interessantes e dignos de apreciação (ao menos eu torço para que assim seja...).

## Fazendo cinema eletrônico

Existe cinema eletrônico (e-cinema) e cinema digital (d-cinema). Este último designa o padrão profissional que foi estabelecido pela DCI, nos EUA, e pelo European Digital Cinema Fórum, no Velho Mundo. É esse que vem sendo instalado entre nós, nas salas das *majors*. Todo o resto é cinema eletrônico, e é nesse vasto terreno que a moçada vai se esbaldar.

Mesmo no e-cinema, existem diversos níveis de qualidade, que vão de uma câmera P&B de segurança até uma câmera de alta definição HDV 1080i. Com todas essas opções, nada mais normal que o número de cineastas venha a superar o de espectadores, num curto prazo. Solução: cada um desses novos talentos assistirá, obrigatoriamente, às obras de seus pares. Amor com amor se paga. Pelo lado do d-cinema, já há quem diga que logo mais ele será substituído pelo cinema holográfico (que certamente se chamará h-cinema...). No limits...

## Uma certeza (?)

Nesse emaranhado de "cinemas", resta talvez uma certeza: os filmes que ficarão para a história, independentemente do suporte e da tecnologia com que forem realizados, serão aqueles que tratarem do homem com proximidade e sensibilidade, abordando com franqueza seus problemas, paixões, taras, ideais, lutas, amores etc. Realizadores, sintonizados com seu tempo e costumes, farão obras que despertarão o interesse do público, sejam elas realizadas em duas, três, quatro ou até cinco dimensões (os matemáticos já trabalham hoje em dia com dezessete dimensões...). E, certamente, também serão criadores radicais, pois, como alguém bem disse antes de mim, *ser radical é tomar o problema pela raiz. E, para o homem, a raiz é o próprio homem.*



# *O retorno*<sup>1</sup>

*Alziro Barboza*<sup>2</sup>



**Figura 1** - *Frame 1*, extraído do filme *O retorno*



**Figura 2** - *Frame 2*, extraído do filme *O retorno*

- 1 *O retorno*. Direção: Andrey Zvyagintsev, Rússia, 2003.
- 2 Diretor de fotografia.

Pensei neste filme durante dias, as imagens não me abandonavam. Foi o filme mais intenso a que assisti nos últimos tempos. Intenso pela simplicidade.

O diretor de fotografia, Mikhail Krichman, lembrou-me outros fotógrafos russos, como Vladim Yusov e Georgi Rerberg, mas com características próprias. A fotografia é delicada, precisa, não comete excessos e destaca-se com personalidade na construção da narrativa do filme. O tratamento cromático é a principal ferramenta que o fotógrafo utilizou para dar conflito entre os personagens. Poucas cores e a predominância dos tons frios contribuem para a tensão dramática; uma das sequências que mais me impressionou foi o jantar, no início do filme. A tensão nos personagens é pura composição e um único tom de cor.

A direção de arte do filme trabalhou, praticamente, com tons monocromáticos, e Krichman fotografou com negativos de baixo contraste. Nota-se que a imagem sofreu alguma alteração no processo de intermediação.

*O retorno* tem uma fotografia íntima, um estilo no qual acredito. Meu interesse pela fotografia cinematográfica aconteceu através do olhar de diretores de fotografia do leste europeu. Foram meus professores e é a minha escola.



Figura 3 - Cartaz utilizado na divulgação internacional do filme

# O som no falso *found footage*

Rodrigo Carreiro<sup>1</sup>

Filmes de falso *found footage* constituem, atualmente, uma categoria híbrida de ficção e documentário que tem se estabelecido firmemente, desde o final dos anos 1990, como um subgênero bastante prolífico do cinema de horror. Trata-se de obras de ficção construídas – parcial ou totalmente – a partir de falsos registros casuais de situações extraordinárias que se apresentam diante do aparato de registro de imagens e sons. A produção desse tipo de filme tem crescido exponencialmente nos últimos 15 anos: a pesquisa que desenvolvo desde 2011 identificou pelo menos 800 longas-metragens realizados dessa maneira, sob diversos modos de produção e em países como Turquia, Sérvia, Romênia, Argentina, Costa Rica, México, Austrália, Japão e Brasil.

As imagens que compõem falsos documentários de horror são cuidadosamente construídas pelos diretores desses filmes para simular características normalmente encontradas em trabalhos amadores. Em geral, a maior parte dos roteiristas e diretores desses filmes se esmera em criar situações ficcionais que permitam ao espectador indexar essas imagens como o resultado de uma estratégia de captação regida pelo acaso: um ou mais personagens fictícios agem como testemunhas de um fato extraordinário e usam equipamentos de filmagem para registrar esse fato.

No campo da teoria do cinema, os filmes de falso *found footage* têm sido objeto de atenção de muitos pesquisadores (INGLE, 2011; BORDWELL, 2012; GRANT, 2013; HELLER-NICHOLAS, 2014), mas são poucos os estudos que examinam a construção formal desses trabalhos, procurando analisar e compreender a fundo os procedimentos estilísticos usados pelos cineastas para diferenciar esses filmes dos títulos de ficção tradicional.

Quando se fala sobre elementos de estilo relacionados ao falso documentário construído como *found footage*, costuma-se dar atenção à imagem. O som é

1 Doutor em Comunicação. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e coordenador do bacharelado em Cinema e Audiovisual da mesma universidade.

muitas vezes negligenciado no estudo desse tipo de filme. Porém, praticamente todos os profissionais que trabalham na cadeia da produção do som em falsos documentários de *found footage* precisam executar seus respectivos trabalhos de modo peculiar. Isso ocorre porque esses profissionais têm que lidar com uma disputa entre dois princípios da estilística cinematográfica que costumam ser conflitantes: a legibilidade narrativa e a verossimilhança documental.

Jeffrey Ruoff (1992, p. 217) assinalou que a legibilidade e a verossimilhança são princípios incompatíveis, de modo que as decisões criativas tomadas por um cineasta oscilam entre ambos, por razões tanto estéticas quanto históricas. No que diz respeito ao som, o grau de excelência técnica alcançada pela tecnologia garante que o público seja capaz de ouvir com clareza, e de qualquer ponto da sala de exibição, qualquer som desejado pelo diretor ou pelo *sound designer* do filme.

No entanto, no caso dos falsos documentários de horror, essa abordagem que valoriza a perfeição técnica contém uma cilada. A boa qualidade técnica pode arruinar o caráter de documento histórico e espontâneo que os registros sonoros e imagéticos supostamente deveriam ter, ou precisariam ter, para alimentar a ilusão (ainda que consentida) do público a respeito de estar olhando para uma janela que acessa o real. Por isso, é natural que os profissionais que realizam esse tipo de filme ressaltem certo grau de imperfeição técnica na apresentação das informações visuais e sonoras.

Por tudo isso, percebe-se que um filme só está apto a sustentar a condição documental se exibir imperfeições técnicas no registro sonoro e imagético – aquilo que Fernão Ramos (2008, p. 25) chama de “ênfase na indeterminação da tomada”, referindo-se a texturas estilísticas típicas do documentário no campo da imagem, como câmera tremida, perda de foco e iluminação deficiente. O mesmo pode ser dito em relação ao som. Diretores de falsos documentários de horror, por consequência, são obrigados a sacrificar um pouco da legibilidade para alimentar a crença nas propriedades documentais das imagens e sons que manipulam.

Nesse ponto, eu gostaria de descrever alguns padrões recorrentes que podemos identificar no uso dos componentes do som no cinema (voz, música, efeitos sonoros) dentro de falsos documentários de horror.

A música é a área em que o som dos falsos documentários de horror gera padrões mais fáceis de identificar. Na maioria dos filmes, de fato, não existe música extradiegética. A única música que os membros da plateia podem ouvir



é executada dentro da diegese, e os personagens também podem escutá-la (um exemplo disso acontece no começo de *A bruxa de Blair*, quando os personagens conversam dentro de um carro com o rádio ligado em uma estação musical).

Há duas exceções a essa regra. A primeira, encontrada em filmes cujo processo de organização criativa aparece dentro do próprio enredo. Nesses filmes, personagens são mostrados editando o material filmado, como em *Diário dos mortos* (*Diary of the dead*, George Romero, 2007) e *Noroi* (Kôji Shiraishi, 2005), e incluindo música – no caso do filme de Romero, a narração em voz *over* explica que o objetivo da música é ampliar o sentimento de tensão crescente. Na segunda, os *sound designers* dos filmes utilizam música *drone*, que consiste em um estilo minimalista, enfatizando notas sustentadas ou repetidas por longos períodos de tempo. Esse estilo musical tornou-se extremamente popular no cinema de horror feito nos últimos 30 anos. Por não possuir marcação rítmica constante, a música *drone* possui forte característica de imprevisibilidade, permitindo aos cineastas que a usem de modo a adicionar tensão e suspense. Além disso, por muitas vezes consistir de simples notas repetidas e manipuladas eletronicamente, sem linhas melódicas repetidas, a música *drone* é mais difícil de ser percebida como música pelo espectador (exemplos: *As fitas de Poughkeepsie* (*The Poughkeepsie tapes*, John Erick Dowdle, 2007) e *The tunnel* (Carlo Ledesma, 2012)).

O elemento sonoro mais proeminente no cinema narrativo clássico, como se sabe, é a voz humana, principal ferramenta narrativa disponível aos diretores e roteiristas de filmes para permitir ao público acompanhar a progressão dramática do enredo. Através de diálogos, monólogos e da ocasional narração em voz *over* ou *off*, os espectadores recebem informações que lhes orientam sobre o andamento da trama. Por causa disso, o trabalho de mixagem quase sempre eleva os níveis de intensidade da voz acima dos demais componentes da trilha sonora (música e ruídos).

Dois fatores dificultam esse privilégio da legibilidade da voz nos falsos documentários de horror. O primeiro deriva das limitações técnicas oferecidas pelas condições precárias do registro documental. Em teoria, os responsáveis pela captação sonora não deveriam ter a possibilidade de repetir sequências para garantir a perfeita qualidade sonora. Se a captação de áudio for perfeita demais, não parecerá um registro do real. As imperfeições reforçam a verossimilhança.

O desafio dos diretores de falsos documentários de horror é o seguinte: eles precisam garantir um nível elevado de legibilidade da voz dos atores, por-

que, sem isso, a plateia não poderá acompanhar a progressão dramática da estória; e, por outro lado, também devem cuidar para que haja imperfeições, lacunas e defeitos de captação em quantidade suficiente para que a audiência veja confirmada a impressão de estar diante de uma janela para o real.

Para solucionar a questão, virtualmente todos os falsos documentários seguem roteiros em que o improviso dos diálogos, ou pelo menos uma impressão forte de improviso, é adotado como norma. Alguns elementos vocais são repetidos o tempo inteiro, como gritos e respiração ofegante. Grita-se sempre, e grita-se muito, em falsos documentários de horror. Da mesma forma, o ruído dos operadores de câmera respirando pesadamente (um padrão sonoro que quase sempre pontua acusticamente os também frequentes planos-sequência com a câmera na mão, em que os personagens correm para fugir dos monstros e/ou personagens que causam o afeto do medo) está presente em quase todos os filmes de falso *found footage*, de *A bruxa de Blair* até os recentes *No olho do furacão* (*Into the storm*, Steven Quale, 2014) e *Borderlands* (Elliot Goldner, Inglaterra, 2013).

Um padrão recorrente no subgênero é a presença de monólogos de personagens recitados diretamente para a câmera. A sequência em que Heather Donahue chora e assume a culpa pelas ocorrências que envolvem o trio de estudantes, em *A bruxa de Blair*, é o melhor exemplo dessa tática narrativa, que parece ser usada pelos roteiristas e diretores para permitir à plateia acessar a intimidade dos personagens em momentos mais calmos, em que a legibilidade da voz é garantida. Essa técnica é repetida por personagens de *Fenômenos paranormais* (*Grave encounters, the vicious brothers*, 2011) e *The tunnel*. Podemos ver ainda toda uma série de monólogos registrados pelo protagonista de *The last horror movie* (Julian Richards, 2003), um assassino serial.

Um dos padrões recorrentes mais incomuns dos falsos documentários de horror diz respeito à distribuição espacial dos efeitos sonoros. Nesses filmes, a inclusão de som cristalino em seis canais poderia funcionar contra a credibilidade do registro documental, pois indicaria claramente a manipulação do áudio na pós-produção. Por isso, muitos filmes de *found footage* são mixados, preferencialmente, nos canais dianteiros. Os canais *surround* e o *subwoofer* (baixas frequências) são usados de modo mais discreto e apenas para reforçar as ambiências.

Em filmes de *found footage*, também é comum que os *sound designers* explorem sons e texturas que, nos filmes de ficção tradicionais, seriam com-

preendidos como defeitos: eco, reverberação, microfonia, sons de respiração ofegante, sinal saturado do microfone, distorções magnéticas, roupas roçando no microfone de lapela etc.

Quase todos os padrões de som recorrentes em falsos documentários de horror, com poucas exceções, têm relação direta com o conflito entre legibilidade e verossimilhança. De modo geral, eles decorrem da necessidade que os diretores e *sound designers* desses filmes têm de enfatizar a impressão de documento histórico, de registro do real, que eles oferecem aos espectadores.

A verossimilhança desse registro documental é crucial para gerar na audiência aquilo que Carl Plantinga (1997, p. 40) chamou de postura assertiva. Para Plantinga (1997), ainda que cada membro da audiência saiba que um registro documental pode ser construído da mesma forma que uma ficção audiovisual o é, existe uma crença profunda de que esse tipo de representação seja capaz de oferecer acesso ao real. A consequência disso é que essa crença profunda ainda existe e se manifesta cognitivamente, mesmo que de modo inconsciente, nos espectadores.

## Bibliografia

BORDWELL, David. Return to Paranormalcy. In: *Observations on film art*, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2012/11/13/return-to-paranormalcy/>>. Acesso em: 21 jun. 2016.

GRANT, Barry Keith. Digital anxiety and the new verité horror and sf film. In: *Science fiction film and television*, v. 6, n. 2. p. 153-175, 2013.

HELLER-NICHOLAS, Alexandra. *Found footage horror films: fear and the appearance of reality*. Jefferson (NC): McFarland, 2014.

INGLE, Z. George A. Romero's Diary of the dead and the rise of the diegetic camera in recent horror films. In: *O3Media* (Università Roma Tre), v. 4, n. 9, p. 26-30, jan. 2011.

PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

RUOFF, Jeffrey K. Conventions of sound in documentary. In: ALTMAN, Rick (Org.). *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992. p. 217-234.

# Pelo prêmio de melhor fotografia de cinema

*Matheus Andrade*<sup>1</sup>

Embora pareça óbvio, principalmente para as pessoas da área de audiovisual, vez ou outra alguém pergunta: o que o Oscar está premiando quando dá o troféu de melhor fotografia? Não para menos, trata-se de um prêmio peculiar.

O Oscar é o espetáculo de maior repercussão e projeção do cinema, capaz de projetar filmes, diretores e diversos profissionais do audiovisual, em suas devidas categorias. Contudo, muitos dos grandes diretores de fotografia da história do cinema se consagraram sem ganhar uma estatueta. Destacaram-se ao criar sensações fundamentais para os filmes a partir da imagem. Alguns assinam até como coautores das obras. Outros deixam sua assinatura na tela, com seu estilo imagético. Mas, nesses termos, quem é esse profissional e em que consiste seu trabalho?

Os primeiros filmes da história do cinema são experiências de captura de imagem advindas do princípio físico da fotografia, isto é, do uso da luz como matéria-prima para o registro das imagens. Mas não se trata apenas da física quando o assunto é imagem.

Desde muito antes, os pintores já trabalhavam suas narrativas calcadas na dramaticidade que a luz pode oferecer a uma cena. O uso de sombras e contrastes se inicia desde a arte bizantina, no século XIV, por exemplo. Um século depois, pintores como o italiano Caravaggio e o holandês Rembrandt são marcas consagradas do trabalho com a luz. Os impressionistas, ao seu modo, também deram grande atenção à iluminação das cenas externas.

A luz pode ser considerada como um artefato dramático para a arte. O teatro, as apresentações musicais, a grafiteagem, as HQs, todos têm sua maneira peculiar de se preocupar com o uso da luz na cena. E o cinema não seria diferente.

<sup>1</sup> Professor da Unidade Acadêmica de Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

Vale ressaltar que a luz é o princípio da informação visual. Sem iluminação, não vemos. É uma questão física mesmo, em que as ondas luminosas sensibilizam o aparelho ocular, gerando o funcionamento cotidiano da visão. No cinema, a luz vai ser a base do trabalho de um diretor de fotografia, tanto pela física quanto pela dramaticidade. Ela é o princípio da informação fotográfica.

Ao ser assimilado como espetáculo, no começo do século XX, o cinema sentiu a necessidade de criar um organograma de distribuição das funções, no intuito de otimizar o trabalho de realização, o que também resultou no desenvolvimento e melhoramento de setores numa filmagem. Daí, surgem o diretor de fotografia e tantos outros profissionais responsáveis por outros atributos num filme.

Na criação de uma obra, o diretor de fotografia se relaciona com o diretor geral, o diretor de arte, figurinistas, atores e outros profissionais, a fim de encontrar o estilo visual do filme. Nesse debate, cabe a ele cuidar da luz. E isso implica pensar nas soluções estéticas e técnicas para cada cena.

De início, como diria o fotógrafo francês Henri Alekan, o diretor de fotografia busca o clima do filme, a fim de potencializar a narrativa. O clima seria toda a atmosfera visual de uma imagem desenhada pela luz, uma razão artística de encontrar a melhor maneira para mostrar aquele tema.

O trabalho do fotógrafo exige uma compreensão do roteiro, o qual o norteará para a criação de uma atmosfera visual. Para tanto, o primeiro passo vem da escolha de um conceito. Este, por sua vez, será a base para as definições da luz do filme. É aqui que se discute e decide se o filme vai ser em preto e branco ou colorido, se será luz do sol ou refletores, se terá sombras fortes ou suaves, se será mais amarelado, azulado, esverdeado ou avermelhado, se usará câmera na mão ou se terá equipamentos de estabilidade visual, e até qual o tipo de câmera será utilizado para as filmagens a serem produzidas.

O conceito do filme *Moulin Rouge*, dirigido por John Huston, em 1952, parece um claro exemplo: uma narrativa sobre a trajetória do pintor francês Toulouse-Lautrec, em suas andanças pela boemia parisiense. Assim sendo, o tema já sugere a atmosfera visual. Nitidamente, o diretor de fotografia, Oswald Morris, buscou reproduzir a textura dos quadros de Lautrec na tela de cinema, utilizando a luz amarelada das luminárias de dentro dos cabarés e um leve esfumaçado do ambiente. Junto com o diretor de arte, o filme reproduz as pinturas.



**Figura 1** - *Frame* extraído do filme *Moulin Rouge*

Trocando em miúdos, o conceito será a reflexão diante do roteiro para os fundamentos da luz para o filme. Acredito que aqui nascem princípios importantes para a criação da atmosfera visual da fotografia: o contraste e a temperatura de cor.

O contraste definirá duas questões técnicas sobre a iluminação na imagem fotográfica: o direcionamento da luz e a intensidade da sombra, isto é, onde se quer as sombras na cena e que tipo de sombra se deseja para o filme.

A direção em que a luz incide sobre os objetos da cena pode ser determinante para a dramaticidade da narrativa. Uma luz vinda de cima para baixo não terá a mesma intenção que a luz de baixo para cima, no rosto de um ator. Uma contraluz cria um efeito totalmente diferente. A luz lateral apresenta outras qualidades em relação à cena. E a luz de frente tem suas características.

No filme *O anjo exterminador*, dirigido por Luís Buñuel, de 1962, o trabalho do fotógrafo, Gabriel Figueroa, parece simples, mas não é. Do ponto de vista da direção da luz, ele indica ao espectador se é dia ou noite dentro da sala, onde os personagens se encontram. Luz lateral para o dia, vinda das janelas, e luz de cima, contraluz e sombras advindas das lâmpadas e luminárias do ambiente, indicando a noite. Um trabalho magistral de direção da luz.

Outro exemplo é o filme *O poderoso chefão*, de Francis Ford Coppola, de 1972. O personagem Don Corleone é o chefe de uma família de mafiosos italianos. O fotógrafo, Gordon Wills, trabalhou com uma predominância de sombra

escura nos olhos do personagem principal, o que oferece uma carga dramática peculiar à obra. E isso define a luz de cima para baixo e seu forte contraste.



Figura 2 - Frame extraído do filme *O poderoso chefão*

Já o filme *Blade Runner*, do diretor Ridley Scott, de 1982, é admirado pela atmosfera noturna e futurista criada pelo fotógrafo, Jordan Cronenweth: cenas com predominância de contraluz intensa e compensação nas sombras, um mapa repetido por diversos diretores de fotografia quando trabalham cenas noturnas.

Em *Sin City*, dirigido por Robert Rodriguez, em 2005, a fotografia construiu seu conceito a partir dos traços de HQ de Frank Miller, com altos contrastes, em que o rosto de um personagem fica enegrecido de um lado e muito claro do outro.

No geral, os gêneros cinematográficos definem um tipo de direção de luz e intensidade da sombra em seus códigos visuais. Os filmes de terror possuem muito mais contraste do que as comédias. Drama, suspense, ficção científica, cada um exige uma atmosfera visual. Mas, por fim, deve-se considerar a peculiaridade de cada roteiro e cada cena em si.

Sobre a temperatura de cor, cabe ao diretor de fotografia sugerir e definir, junto com o diretor de arte e o diretor do filme, as cores que predominarão na narrativa que ali se constrói. As locações, mais precisamente, sugerem a temperatura de cor para a fotografia em jogo.

Um clássico no que diz respeito à temperatura de cor é o filme *Reflections in a Golden Eye* (*O pecado de todos nós*, no Brasil), também do diretor



John Huston, realizado em 1967. A fotografia, de Aldo Tonti, é simplesmente amarelada (alaranjada quase marrom) do início ao fim. Justifica-se, talvez, pela expressão do título em inglês, como um delírio psicológico descrito ao longo da narrativa.

Em *O último imperador*, dirigido por Bernardo Bertolucci, em 1987, o fotógrafo, Vittorio Storaro, faz um trabalho de composição de cores interessante. A cada momento do roteiro, há uma acentuação na cor, justificada por razões psicológicas. Por exemplo, a fotografia fica esverdeada com a chegada do professor no filme, pois verde é tido como a cor da sabedoria.

Na série de filmes *Piratas do Caribe*, há também uma fotografia explícita no critério temperatura de cor. As cenas são predominantemente esverdeadas, enquanto em alguns ambientes, como os bares, as luzes são amareladas ou brancas.



**Figura 3** - Frame extraído do filme *Piratas do Caribe*

No geral, o contraste e a cor são princípios que devem se iniciar no conceito, passar pelas soluções estéticas e técnicas, até serem tratados na finalização das imagens, sob responsabilidade do diretor de fotografia. Sem contraste e cor no embrião das imagens, o trabalho de marcação de luz e colorimetria será dificultado e, às vezes, comprometido.

A atmosfera visual é a base para a premiação da fotografia. Sem desprezar outros fatores, como planos, angulações, movimentos e inventividade. Antes de tudo, o trabalho é admirado pela coerência artística feita pelo diretor de fotografia. Trata-se de uma harmônica relação entre forma e conteúdo na obra.

Vários outros filmes podem ser referenciados aqui quando o critério é fotografia. Tantos diretores de fotografia encontraram soluções inventivas para

a criação de uma atmosfera visual. Casos como os dos diretores de fotografia Lee Garmes (*Scarface*, de Howard Hawks, 1932), Gregg Toland (*Citizen Kane*, de Orson Welles, 1941), Michael Ballhaus (*Drácula de Bram Stoker*, de Francis Ford Coppola, 1992), Bruno Delbonnel (*O fabuloso destino de Amélie Poulain*, de Jean-Pierre Jeunet, 2001) e tantos outros que, mesmo sem vencer o Oscar, são responsáveis por imagens fantásticas.

Um caso vencedor da estatueta de melhor fotografia foi o filme *Days of heaven*, de 1978, dirigido por Terrence Malick, fotografado por Nestor Almendros e Haskell Wexler. O filme ficou consagrado por ser realizado predominantemente com a "luz de ouro da fotografia", os 15 minutos de luz após o pôr do sol. Teve orçamento muito alto, com média de três anos de duração de produção e pouco sucesso de bilheteria. Um típico fracasso comercial norte-americano, mas com o mérito de ser uma obra de referência para os fotógrafos, pela excelência técnica e o resultado da luz na tela.

Então, o Oscar premia, entre sucessos e fracassos, o trabalho artístico e engenhoso do profissional responsável pelo manuseio da luz na imagem fotográfica, pela criação da atmosfera visual do filme. Contudo, sabemos que pode haver outras razões para tanto. Afinal, quanto vale aquela estatueta?

# Reflexões sobre o som de *A poeira dos pequenos segredos*<sup>1</sup>

Débora Opolski<sup>2</sup>

## O filme adaptado

*A poeira dos pequenos segredos* é um curta-metragem paraibano de ficção, dirigido por Bertrand Lira, em 2012. O filme é resultado de uma adaptação do conto de mesmo nome, do escritor, também paraibano, Geraldo Maciel, publicado no livro *Inventário de pequenas paixões*, em 2000.

Bertrand Lira é reconhecido pela direção de documentários, tendo exibido seus filmes em vários países do mundo, como México, Japão, Grécia e França, e recebido prêmios como o do JVC Grand Prize, do 26º Tokyo Video Festival, de Tóquio, em 2004. *A poeira dos pequenos segredos* é a primeira ficção do diretor, que optou pela adaptação do conto por compreender que a história de Geraldo Maciel proporcionava uma grande abertura para o trabalho com sons e imagens em movimento.

O filme narra a história de Santiago e Otília, um casal que vive em uma casa isolada no meio do nada. O relacionamento do casal é construído pelas relações estabelecidas no cotidiano, com a inquietação presente no interior de Santiago sobre o que haveria no mundo externo, no mundo além daquele cotidiano construído e compartilhado pelos dois.

Santiago é movido por uma inquietação, traduzida para o espectador pela pergunta de Otília: “Que é que tu tanto procura nesse mundo afora, hõmi?”. A relação entre os dois se constrói por olhares, grandes silêncios e atividades cotidianas. O diretor afirma, inclusive, que o cotidiano pode ser considerado o terceiro personagem do filme, o qual dialoga com os personagens, estabelecendo as relações de acordo com o decorrer da narrativa.

Otília corporifica o estereótipo da mulher submissa do interior, resignada às vontades do marido, que espera, pacientemente, Santiago voltar de suas

1 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5BbS05gcLZo>>.

2 Professora da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Desenhista de som.

andanças, até o momento do sorriso. Esse sorriso, aos 16'20", marca um ponto de virada na narrativa, pois, nesse momento, a mulher fica satisfeita com a confissão do marido de que "a gente não vai conseguir nunca afastar a poeira que cobre o segredo de cada coisa desse mundão de Deus". Certa de que Santiago pôs fim às andanças, Otília inicia a sua própria busca.

A narrativa descreve, portanto, a relação de um casal em meio a inquietações, buscas, resignações, incompreensões e mistérios do mundo, de uma forma poética, sensível e permeada pelo silêncio.

## O som do filme

Criar o desenho de som para o curta-metragem *A poeira dos pequenos segredos* foi um dos trabalhos mais prazerosos já desenvolvidos por mim. Em um primeiro momento, enfrentar o desafio de trabalhar com um filme em que o silêncio é peça fundamental no contexto da criação sonora foi estimulante, principalmente para uma editora de diálogos, acostumada ao verbocentrismo da estética vigente na produção cinematográfica atual.

Graças ao trabalho de toda a equipe da fase da produção do filme, especialmente o de Bruno de Sales, técnico de som direto, o som captado no set de filmagem era extremamente coerente com a proposta da narrativa: um som direto preocupado com a gravação dos detalhes e sutilezas sonoras, em meio à ambientação específica da locação, que era peça fundamental para a história.

O silêncio compartilhado pelos personagens é ponto determinante para a criação sonora na medida em que cria espaço para a audição das ambientações e do *foley*. A primeira cena da paisagem, que possui foco na poeira sendo carregada pelo vento, foi reforçada com pequenas rajadas de vento sonorizando a imagem. Nas cenas seguintes, a ação constituída pela contemplação e pela troca de olhares reforça o ambiente silencioso que foi criado com diversas tonalidades de grilos e ventos para reforçar as três cenas de jantar sucessivas. A ambientação sonora ressalta o cotidiano do casal, que é tratado pelo diretor como um terceiro personagem. A ideia para a criação das ambientações é mantida do início ao final do filme.

Um outro aspecto importante para o desenho sonoro é a música. A composição da música foi estimulada por um registro do som direto. Bruno gravou uma série de aboios locais maravilhosos, que precisavam ser utilizados para além da ambientação. Surgiu com o aboio a ideia de realizar uma composição musical instrumental para cordas, em um primeiro momento apenas para interagir com o canto do aboio. Posteriormente, a ideia foi expandida, e as cordas

foram usadas na trilha sonora de todo o curta, sempre com a proposta de interagir com o ambiente, com a montagem de imagens e com os estímulos sonoros já existentes, pertencentes à cena. Os intérpretes foram os músicos Luís Bourscheidt, para o violoncelo, e Guilherme Romanelli, para viola e rabeca.

Por fim, apesar de tratar-se de um filme realista, o momento da perturbação de Santiago, apresentado pela imagem em *slow motion*, foi uma oportunidade para utilização de efeitos não realistas. Os *sound effects* foram utilizados transformando os *foleys* em *slow motion* para acompanhar a imagem, acrescidos de ruídos e sons produzidos pelo violoncelo.

O material sonoro utilizado foi quase que exclusivamente provindo do set de filmagem, acrescido pela gravação de música e alguns *foleys*.

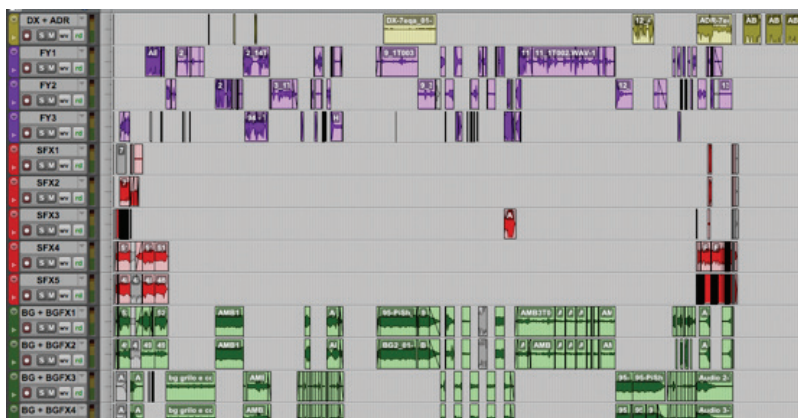


Figura 1 - Sessão de edição, com a divisão dos grupos de sonoridades.

## Considerando

*A poeira dos pequenos segredos* é um curta-metragem de ficção realizado em 2012, filmado no sertão da Paraíba, mais especificamente na cidade do Congo, que retrata a busca de um homem rude do campo pela compreensão dos mistérios do mundo, através do relacionamento de um casal. Um filme silenciosamente poético, minimalista em palavras e ações, que transforma a simplicidade do cotidiano em peça central para o desenvolvimento da narrativa. A criação do desenho de som teve o objetivo de ressaltar essas características, trabalhando criativamente com a ambientação do local, de modo a destacar a importância do silêncio na ação.



# Um olhar sobre Campinhos

*Patrick Oliveira Mendes<sup>1</sup>*

Uma das experiências enriquecedoras que tive na minha graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) foi a realização de um documentário com foco na região de Vitória da Conquista - BA, para a disciplina Oficinas Orientadas de Cinema e de Audiovisual III (Produção de Documentários), ministrada pelo professor Glauber Lacerda. Ao lado de dois colegas, Paulo Macedo e Caio Resende, escolhemos documentar a produção de farinha artesanal no povoado de Campinhos, zona rural de Vitória da Conquista.

A primeira visita que fizemos ao povoado de Campinhos acabou por nos apresentar uma nova realidade em relação à produção local de farinha, pois encontramos poucas casas de farinha abertas e também observamos uma certa tristeza e preocupação nos moradores desse povoado. Isso porque poucas casas de farinha ainda funcionavam e a "aproximação" da parte urbana à parte rural da cidade atraía a população, principalmente os mais jovens, para outras formas de emprego, em especial no comércio de Vitória da Conquista.

Com essa nova realidade à nossa frente, mudamos a intenção do documentário, deixando de retratar a produção de farinha no povoado de Campinhos para registrar e deixar para o futuro, de forma documental, elementos da memória da referida região, no que se refere à produção artesanal de farinha, dada a tendência ao esgotamento dessa atividade.

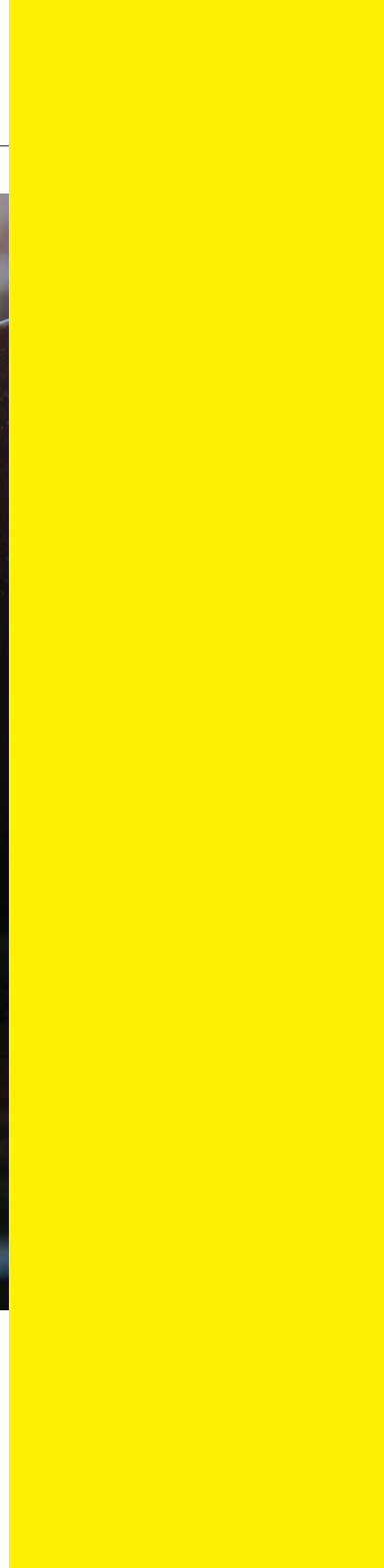
Conseguimos encontrar duas casas de farinha abertas, e, em uma das visitas, deparamo-nos com algumas crianças – filhos dos trabalhadores das casas de farinha – que tinham acabado de voltar da escola. Esse encontro, sem dúvidas, foi bonito tanto do ponto de vista da fotografia, já que conseguimos capturar várias imagens expressivas das crianças, quanto do ponto de vista da vivência, do aprendizado, pois é muito interessante observar a integração das crianças

<sup>1</sup> Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

com o ambiente: uma vê que a casa de farinha acaba se tornando o seu lar – o lugar onde os seus pais costumam estar e o lugar onde elas brincam e encontram seus amigos. Levando essa análise para alguns anos atrás, ou melhor, para seus pais, tios e/ou avós, poderíamos afirmar que essas crianças seriam os futuros trabalhadores da casa de farinha.

Para o registro das imagens, usamos uma câmera DSLR, Canon T3i, lente 18-135 mm. Inicialmente, tínhamos a pretensão de colher depoimentos dos moradores da região dos Campinhos e, com isso, conhecer melhor os personagens que compunham esse ambiente, porém, ao entramos na casa de farinha, percebemos um ambiente iluminado com luz natural, que vinha de várias frestas espalhadas pelo teto e pelas paredes, conferindo ao local um ar melancólico e que renderia belíssimas fotografias – esse ar melancólico era exatamente o que queríamos transmitir, visto que o fim das casas de farinha e, conseqüentemente, o fim de uma forte tradição local eram o objeto do nosso documentário. Como o equipamento que usamos para filmar é o mesmo que usamos para fotografar, conseguimos fazer imagens estáticas ao mesmo tempo em que realizávamos as filmagens dos depoimentos.











# Técnica e estética na captação do som direto em *Antônia*

João Godoy<sup>1</sup>

*Antônia* é o terceiro longa-metragem da diretora Tata Amaral. O filme foi exibido comercialmente em fevereiro de 2007<sup>2</sup>. A principal etapa de captação ocorreu entre o final de fevereiro e o início de abril de 2005. As filmagens foram realizadas principalmente em locações no bairro da Brasilândia, na zona noroeste da cidade de São Paulo. O filme conta a história de quatro jovens negras, moradoras da Brasilândia, que encaram um cotidiano pobre e violento para realizar o sonho de viver da música *rap*.

A realização de *Antônia* envolvia a captação de apresentações musicais ao vivo, sequências com diálogo e música ocorrendo simultaneamente, atuação improvisada registrada através de longos planos-sequência sem prévia marcação de cena. A principal premissa para a realização do filme era garantir total liberdade de ação para os atores e atrizes. Não poderia existir o habitual engessamento das ações em função das limitações impostas pelo aparato técnico do processo de realização cinematográfica. A câmera e o som deveriam estar a serviço da cena, aproximando-se do método de captação verificado em alguns documentários. A opção da direção enfatizava que o filme deveria criar a impressão de “um olhar que flagra eventos que estão se desenvolvendo”<sup>3</sup>. Assim, o desafio proposto para a equipe técnica era a criação de um método de trabalho que viabilizasse a estética almejada pela diretora. Para a imagem, existiam algumas indicações que norteavam essa proposta (câmera na mão, iluminação justificada diegeticamente, enquadramento “imperfeito”). No entanto, em relação ao som direto, não se sabia, exatamente, como essa opção se materializaria. Seria possível assumir baixa inteligibilidade para as vozes? Seriam aceitáveis planos de som sem nenhuma possibilidade de edição, em função da existência de intenso ruído de fundo? Quais “impurezas” do som direto seriam incorporadas à trilha sonora final como integrantes da estética

- 1 Professor de som na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Técnico de som direto.
- 2 A primeira exibição de *Antônia* em São Paulo foi em outubro de 2006, durante a 30ª Mostra Internacional de Cinema, onde o filme foi premiado como melhor longa metragem de ficção pelo voto do público, recebendo o Prêmio Petrobras Cultural de Difusão.
- 3 Proposição de Tata Amaral durante reunião de análise técnica, em janeiro de 2005.

4 *Playback* é a estratégia de realização normalmente empregada para filmagem de cenas com execuções musicais. A música ou canção é previamente gravada e, no momento da tomada da cena, reproduzida (*playback*) por meio de um sistema de caixas acústicas ou pontos eletrônicos; os atores acompanham a gravação, simulando que estão cantando ou tocando, enquanto a câmera registra as imagens. Na pós-produção, a sincronização da música pré-gravada com a imagem editada cria a impressão que os personagens estão realmente executando a peça musical ouvida.

de *Antônia*? Haveria, para o som, alguma correspondência da “estética documental” que se vislumbrava para a imagem? Sem respostas conclusivas para essas questões durante a fase de preparação do filme, a opção que norteou a captação de som direto em *Antônia* considerou que a estética pretendida pela diretora poderia resultar numa visualidade rude, mas o som direto deveria, ao contrário, ser limpo e inteligível, qualidades do som sincrônico nas representações convencionais. Portanto, o desafio que se impôs à captação de som em *Antônia* era garantir o padrão de qualidade convencional, “sem criar amarras” que limitassem a proposta de realização escolhida pela direção.

Na busca por uma estética carregada de vitalidade, a direção definiu que as personagens principais de *Antônia* fossem vividas por cantoras que estivessem ligadas ao universo da música *rap* e que todas as apresentações musicais previstas em roteiro fossem captadas ao vivo pelo som direto, descartando o uso de *playback*<sup>4</sup>, convencionalmente empregado nessas situações; e que as cenas seriam captadas por meio de planos-sequência que a câmera e o som direto buscariam registrar sem intervenção.

Na época, a recente tecnologia dos gravadores digitais portáteis multipista foi decisiva para a captação do som direto em *Antônia*. A possibilidade de gravação de vários canais em pistas independentes viabilizava as diferentes estratégias de captação, que previa a utilização de vários microfones simultaneamente, além das apresentações musicais ao vivo. Com os equipamentos convencionais, uma ou duas pistas de gravação, a captação com vários microfones obriga o técnico de som direto a misturar (*mixar*) os sinais dos microfones durante a tomada da cena, endereçando-os para as pistas disponíveis no gravador. Para evitar que os microfones endereçados para uma mesma pista somem seus ambientes de fundo ou ruídos de roupa, no caso dos microfones da lapela, os técnicos fazem uma mixagem da cena, abrindo e fechando os canais no momento exato da fala de cada um deles. Esse procedimento é possível em cenas ensaiadas, com texto previamente definido e com o técnico de som bem acomodado, operando com precisão os controles de uma mesa de som. As longas caminhadas, captadas em plano-sequência, com os diálogos improvisados, exigiam a utilização de vários microfones, mas inviabilizavam a mixagem dos canais durante a tomada, reforçando a necessidade da plataforma multipista para solucionar as demandas de realização de *Antônia*.

Em *Antônia*, foi utilizado o recém-lançado gravador Cantar-X, fabricado pela empresa francesa Aaton, que disponibiliza cinco entradas de microfones

e quatro entradas de sinal de linha, que são gravadas em até oito pistas independentes (Figura 1). Os excelentes pré-amplificadores de microfone e os amigáveis comandos para o roteamento de sinais no Cantar-X dispensam o uso de uma mesa de som (*mixer*), permitindo uma configuração prática, robusta e de alta portabilidade.



**Figura 1** - Vista frontal superior do gravador Cantar-X

A definição do Cantar-X como a plataforma para o registro do som direto em *Antônia* permitiu o detalhamento das estratégias de trabalho. Em linhas gerais, a captação de som seria realizada, sempre que necessário, com a utilização simultânea de microfones aéreos e microfones de lapela com transmissão via rádio. A opção pelo gravador Cantar-X solucionou a captação das pequenas apresentações musicais previstas em roteiro. Para as grandes apresentações musicais, foi contratada uma unidade de captação de som especializada em gravação de shows musicais.

As profundas diferenças de *mise-en-scène* entre as diferentes sequências determinaram a adoção de estratégias variadas, com configurações particulares que atendessem às características de cada cena. A busca por uma representação sonora que conservasse a perspectiva acústica dos ambientes determinou que utilizássemos, em todas as cenas, microfones direcionais operados pelo *boom*, mesmo quando o principal da captação sonora era realizado por microfones de lapela sem fio presos ao corpo dos atores.

A captação dos diálogos nas cenas com caminhadas pelas ruas da Brasília exigiu o emprego de uma configuração de alta portabilidade, com o gravador Cantar-X preso ao corpo do técnico de som que acompanhava o deslocamento da cena, caminhando com o microfonista que operava o microfone direcional sustentado pelo *boom*. Na maioria das vezes, o sinal do microfone direcional era enviado ao gravador via cabo, como pode ser visto na Figura 2. Nessas situações, normalmente foi empregada a captação simultânea do

5 Frame extraído do *making of* do filme *Antônia*.

microfone direcional operado pelo *boom* e dos microfones de lapela, para garantir maior presença das vozes.



**Figura 2** - Tomada de cena da sequência 14 – *Caminhada para a festa de rua*<sup>5</sup>

Nas cenas sem deslocamento, foi empregada uma configuração de menor portabilidade, com o gravador e os acessórios dispostos sobre o carrinho de som, como pode ser visto na Figura 3.



**Figura 3** - Tomada de cena da sequência 8 – *Espera do trem na estação*

Nas pequenas apresentações musicais, durante a execução das canções, as vozes das cantoras foram captadas por microfones dinâmicos, sustentados por pedestais, que podem ser vistos em quadro. Esses microfones se conectavam diretamente ao gravador e eram registrados em pistas independentes. O acompanhamento musical, executado pelo teclado, era regis-



trado estereofonicamente em duas pistas do Cantar-X; os sinais de áudio do teclado eram enviados por cabos e acessavam o gravador através das entradas de linha. A captação da ambiência da cena, realizada simultaneamente à execução da canção, era feita por um microfone estereofônico ou um microfone monofônico, dependendo do número de entradas ainda disponíveis no gravador.

A seguir, serão detalhados os procedimentos de captação de três sequências do filme *Antônia*, apontando as principais dificuldades de realização e avaliando os resultados obtidos. Essas sequências representam um painel diversificado das situações encontradas, exemplificando as principais estratégias empregadas.

### ***Preta chega à casa da mãe / Canto evangélico***

Na sequência 19, Preta chega à casa da mãe para pegar Emília. Acompanhamos a chegada de Preta abrindo a porta da sala e deparando-se com o coral evangélico, regido por sua mãe, ensaiando na sala. Contemplamos o coral por certo tempo, até Preta fechar a porta e dirigir-se aos fundos, contornando a casa externamente. Preta encontra o pai sentado no quintal próximo à cozinha. Eles conversam brevemente, depois ela entra em casa e se deita com Emília, que está dormindo na cama dos avós. O coral é ouvido durante toda a sequência.

A cena foi rodada em plano-sequência, utilizado integralmente no filme montado. O coro evangélico foi captado ao vivo. A estratégia de trabalho do som direto precisava equacionar a questão da captação do diálogo na porta da cozinha simultaneamente ao coro evangélico, garantindo a inteligibilidade das vozes de Preta e do pai, as quais dividiam o “espaço sonoro” com o cântico. Além disso, era necessário captar e registrar o coro independentemente e com presença homogênea para que, durante a mixagem, ele pudesse ser direcionado livremente às pistas do *surround* ou às pistas frontais, em função da movimentação e do posicionamento de Preta no espaço diegético ao longo do plano-sequência.



**Figura 4** - Sequência 19 – Preta chega à casa da mãe / Canto evangélico

Como não havia controle sobre a intensidade do som do coro evangélico na cozinha, a forma de reforçar a presença das vozes de Preta e do pai durante o diálogo foi por meio da utilização de microfones de lapela. Cada um dos personagens foi captado por um microfone de lapela com transmissão via rádio. Para manter a espacialidade da cena e municiar a edição de som com os ruídos da ação desenvolvida por Preta, foi utilizado, simultaneamente, um microfone direcional no *boom* operado pelo microfonista que acompanhava todo o percurso realizado pela personagem, captando também o diálogo final. O microfone utilizado foi um Sennheiser MKH 416, com acessórios de proteção contra vento, conectado ao gravador por meio de cabo. Carregando o Cantar-X e os receptores dos sistemas de rádio, acompanhei o microfonista durante todo o trajeto, garantindo excelente recepção do sinal dos microfones de lapela.

Como a plataforma de gravação estaria em movimento durante o plano, foi determinado que o registro do cântico fosse realizado por uma segunda unidade de gravação, operada pela estagiária de som, Tatiana Custódio, que estaria sediada no interior da casa. Foi utilizado um gravador DAT, com duas pistas de gravação, da marca inglesa HHB, modelo PORTADAT PDR1000TC. A captação das vozes foi realizada pelo microfone Sennheiser MKH 435, um microfone cardioide aberto, com sonoridade brilhante e cristalina, afixado no teto, bem no centro da sala, apontado para baixo. A captação do som do violão foi realizada por um microfone de lapela, com fio afixado próximo da abertura da cavidade de ressonância do instrumento. As vozes do coro e o som do violão foram gravados independentemente nas pistas do DAT, para serem dosados e processados durante a mixagem.

Como ao longo do plano-sequência, a sala seria visualizada em quase sua totalidade. A intervenção acústica foi realizada por meio da instalação da tenda árabe no teto, que nunca seria enquadrado, e pela utilização de objetos de cena com forte coeficiente de absorção sonora (cortina, tapetes e móveis estofados recobertos com tecido), os quais contribuíram significativamente para a redução da reverberação, propiciando condições acústicas adequadas para a captação do coro.

### ***Festa de burguês / Killing me softly***

Na sequência 21, o grupo *Antônia*, agenciado por Marcelo Diamante, canta profissionalmente em uma festa de aniversário de classe média alta. Já desfalcado pela ausência de Mayah, as cantoras interpretam *Nada pode me parar*, *hit* do grupo, para uma audiência indiferente. O total desinteresse da plateia é desconfortante. O anfitrião sobe ao palco para dedicar, desafinadamente, uma canção à aniversariante e é salvo pelo generoso auxílio musical do grupo *Antônia*, que canta harmoniosamente a música *Killing me softly*. A interpretação da canção inesperadamente reverte o estado de ânimo, arrancando entusiasmados aplausos da plateia.

A cena foi realizada com duas câmeras simultaneamente e captada como plano-sequência desde a apresentação da canção das meninas até o final de *Killing me softly*. Os planos de cobertura da festa, do tecladista e de Marcelo Diamante foram rodados posteriormente para serem usados como *inserts* na montagem.



**Figura 5** - Sequência 21 – *Festa de burguês / Killing me softly*

A estratégia para a captação de som seguiu o protocolo definido para as pequenas apresentações musicais, com a equipe de som direto responsável pela captação e registro da canção. A captação das vozes foi realizada pelos três microfones que são vistos em cena afixados nos pedestais sobre o palco. Foram empregados microfones dinâmicos originalmente desenvolvidos para essa finalidade: dois modelos M69, da Beyerdynamic, e um modelo SM58, da Shure, com características sonoras semelhantes. Além desses microfones, foi utilizado um microfone direcional de alta sensibilidade (Shoeps CMC6, com cápsula MK4) suspenso pelo *boom*, para captar a ambiência da apresentação, posicionado ao fundo da sala, apontando para as caixas acústicas dispostas ao lado do palco. Os microfones foram registrados independentemente, utilizando quatro pistas do gravador Cantar-X.

Além dos sinais dos quatro microfones, foram usadas duas pistas para gravar estereofonicamente a base rítmica da canção *Nada pode me parar* e duas pistas para gravar o acompanhamento musical de *Killing me softly*, executado ao vivo pelo teclado. O som da cena foi registrado utilizando as oito pistas do Cantar-X com as fontes sonoras conectadas diretamente ao gravador que liberava um retorno das pistas pré-mixadas para o sistema de PA, que amplificava o som para a audiência e para o palco.

6 *Zeppelin* é o nome dado ao acessório de proteção contra o vento, com formato fusiforme, usado para abrigar o microfone *shotgun* em cenas externas.

### ***Caminhada Brasilândia – Provação Robinho / Espancamento Robinho***

Na sequência 33, retornando para casa após uma apresentação musical, Barbarah e Preta encontram Robinho, que começa a provocá-las. Ao descobrir que o rapaz foi o responsável pelo espancamento de seu irmão, Barbarah passa a agredi-lo com violência.

A sequência se inicia com a chegada do carro de Marcelo Diamante trazendo as meninas de carona à Brasilândia. Depois da troca de sapatos, Preta e Barbarah caminham para casa. Após o primeiro corte de imagem, acompanhamos a caminhada por meio de um longo plano-sequência, que é interrompido temporariamente pelo *flashback* de Robinho lembrando o confronto com Duda e retorna ao presente da ação diegética, com a explosão de raiva de Barbarah, que avança sobre o rapaz. A seguir, será descrita a estratégia de captação do plano-sequência desde a caminhada até a briga com Robinho.

O plano-sequência foi realizado ao longo de um percurso de aproximadamente 300 metros de distância. Inicia-se com o diálogo de Preta e Barbarah e prossegue com a incorporação de Robinho à ação. A *mise-en-scène* estabelecida pelos três tornava a captação das vozes com o microfone direcional operado pelo *boom* muito difícil, pois as personagens femininas, que caminhavam à frente, algumas vezes “davam suas falas” mantendo a posição do rosto no sentido do deslocamento, porém, em outros momentos, giravam o corpo em direção a Robinho para responder às suas provocações. Essas ações improvisadas obrigavam a realização de bruscas correções do *boom* para a manutenção do eixo do microfone corretamente posicionado para a captação homogênea das vozes. Porém, a operação do *boom* era restringida em função da presença dos refletores de luz instalados nos postes da rua, que simulavam a própria iluminação pública, criando, ao longo do percurso, zonas intensamente iluminadas que projetavam a sombra do *zeppelin*<sup>6</sup> sobre o corpo dos personagens,

impedindo, assim, o correto posicionamento do *boom*. Essa limitação ao movimento do *boom* comprometia a qualidade da captação realizada pelo direcional, obrigando-nos a lançar mão da captação mista com o uso simultâneo dos microfones de lapela sem fio. No entanto, a utilização dos microfones de lapela também apresentava limitações. Como a ação era muito movimentada, o atrito das roupas sobre as cápsulas dos microfones gerava os incontrolláveis ruídos que comprometiam o registro de algumas falas.



**Figura 6** - Sequências 33 e 35 – *Caminhada Brasilândia* –  
*Provocação Robinho e Espancamento Robinho*

Além disso, a opção pelos microfones de lapela determinava a interrupção do plano-sequência antes do início da briga entre Robinho e Barbarah, para a retirada dos transmissores e das cápsulas, para proteger os atores e evitar danos ao equipamento.

Assim, até o início da cena da briga, a captação de som do plano-sequência foi realizada com a utilização de três microfones de lapela sem fio e o microfone direcional (Sennheiser MKH 416), registrados em quatro pistas independentes no gravador. Durante a briga, a captação de som foi realizada exclusivamente pelo microfone direcional no *boom*.

O emprego da técnica mista apostava na complementação das qualidades de cada uma das captações e na supressão das suas imperfeições durante

a edição de diálogos na pós-produção, ou seja, acreditava-se que o som dos microfones de lapela, devidamente editado para a eliminação dos ruídos de roupa, trouxesse a presença homogênea para todas as falas, cobrindo a deficiência do microfone direcional, e que o som do microfone direcional restituísse a desejada espacialidade natural para a sonoridade das vozes captadas com os microfones de lapela, auxiliando, também, na edição dos indesejáveis ruídos de roupa.

A realização da cena envolveu a cooperação silenciosa da equipe de câmera e maquinária, que reduziu o número de participantes aos elementos essenciais para execução das tomadas e caminhou em silêncio, atendendo às solicitações da equipe de som direto.





# A promoção do espaço do espectador no filme *Libera me*, de Alain Cavalier: algumas considerações sobre a contribuição da trilha sonora

Shirley Mônica Silva Martins<sup>1</sup>

No ensaio *Pintura e cinema*<sup>2</sup>, André Bazin aborda a questão do fora de campo e se refere aos limites da tela de cinema como uma *máscara* dotada de polarização *centrífuga*, em oposição à *moldura*, que, ao separar a pintura da parede, provoca a anulação do potencial de prolongamento espacial do quadro, limitando-o ao espaço para dentro, ao *centrípeto*.

Os limites da tela não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a *máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é *centrípeto*, a tela é *centrífuga*. (BAZIN, 1991, p. 173, grifo do autor).

Bazin (1991, p. 173) reconhecia as propriedades espaciais da pintura como similares às do cinema. Mas à *moldura* caberia a função de anular o que ele identificou como sendo esse “universo virtual que resvala de todos os lados”, porque “a moldura do quadro constitui uma zona de desorientação do espaço”. Dessa forma, justificava-se a polarização *centrípeto* como resultado da intervenção da *moldura*.

Propomos, então, um diálogo entre o parágrafo do ensaio de Bazin (1991) e os textos de Noël Burch (2006), *Nana ou “os dois espaços”*, Rick Altman (2013), *Establishing sound*, e Pedro Duarte (2014), *A conquista espacial de Mark Rothko*. Assim, mais adiante, poderemos pensar a questão da *promoção do espaço* do espectador no filme *Libera me*, de Alain Cavalier.

Sobre os limites da tela do cinema enquanto *máscara* da imagem, recorreremos ao que escreveu Noël Burch (2006) sobre o espaço em *off*, em *Nana ou “os dois espaços”*.

1 Doutoranda pela Université Lumière Lyon 2, sob a orientação do professor Martin Barnier, com bolsa de estudos do programa de Doutorado Pleno no Exterior – CAPES. Professora do curso de graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC).

2 Este ensaio foi publicado num dos quatro volumes de *Qu'est-ce que le cinéma*, entre 1958 e 1962.

De início, Burch (2006) enuncia que, no cinema, há dois espaços: o espaço-da-tela e o espaço-fora-da-tela. Ele apresenta a divisão do espaço-fora-da-tela (espaço em *off*, fora de campo) em seis segmentos: os quatro cantos da tela – o lado esquerdo; o lado direito; o lado inferior (em caso de *plongê*) e o lado superior (em caso de *contra-plongê*) –, atrás da câmera e atrás do cenário. A partir da análise que Burch (2006) faz do filme *Nana* (Jean Renoir, 1926), são explicitados os recursos do cinema que tornam perceptível o espaço em *off*.

Burch (2006, p. 39) expressa que “essas partes do espaço ganham corpo na imaginação do espectador”. Isso significa que o espaço invisível é definido na relação que se estabelece entre obra e espectador. Os filmes se estruturam por meio de movimentos, presenças (ainda que estáticas) e até mesmo ausências: as entradas e saídas de campo dos personagens; o olhar do personagem referencia algo ou alguém que ocupa o espaço invisível; uma parte do corpo de um personagem que se encontra fora do quadro.

O *quadro vazio* é citado por Burch (2006, p. 46) como responsável por “criar toda uma rede de espaços em *off*” em *Hitori Musuko* (o primeiro filme falado de Yasujiro Ozu, realizado em 1936). Ele também faz menção aos movimentos de câmera, que, ao permitirem que o espectador descubra a porção do espaço que se encontrava em *off*, rompem os limites da tela e fazem o espectador perceber a existência do fora de campo (BURCH, 2006, p. 50-51).

Outra questão de importância para Burch (2006) é a divisão do espaço-fora-da-tela entre *concreto* e *imaginário*: o espaço em *off* que foi definido, por exemplo, pela presença em campo somente de parte do corpo de um personagem, pertence ao *imaginário* do espectador. Burch (2006, p. 42) explica que vai ser o “corte no eixo, que nos revela toda a cena”, que tornará “retrospectivamente” o espaço *concreto* para o espectador.

Ele também enuncia que um espaço-fora-da-tela *totalmente concreto* pode ser evocado quando passamos de um plano com uma porção mais abrangente do espaço para outro plano com uma porção menor desse espaço (revelado um pouco antes).

Então, vamos considerar que cada plano que integra a série de planos de uma cena comumente é concebido enquanto “*máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade” (BAZIN, 1991, p. 173), mas contendo seu prolongamento. Em suma, Burch (2006) confirma a existência do potencial de criação do espaço em *off* inerente ao plano cinematográfico, que assumiremos como *máscara*, de acordo com o que Bazin (1991) propõe.

Mas, para pensarmos os limites da tela (cinema) e os limites do quadro (pintura), até que ponto devemos considerar como definitiva a contraposição de *máscara a moldura*?

O artigo *A conquista espacial de Mark Rothko*, de autoria de Pedro Duarte (2014), pode nos ajudar a encontrar uma resposta para essa questão. Duarte (2014) recorre ao filósofo Martin Heidegger para refletir sobre a *promoção do espaço* na obra de Rothko. Em 1955, ao escrever o posfácio da tese da historiadora de arte Marielen Putscher, sobre a *Nossa Senhora Sistina* (Rafael Sanzio, 1514), Heidegger considerou que, independentemente de ser compreendida como *pintura de uma janela* (a hipótese de Putscher) ou *quadro*, a obra *Nossa Senhora Sistina* se tratava de uma imagem e que a palavra imagem, nesse caso, teria o significado de *rosto*, “no sentido de um olhar-que-vem-ao-encontro como chegada” (HEIDEGGER, 2016, p. 3). Duarte (2014, p. 170), em seu texto, afirma que “esta imagem tem olhos, e são esses seus olhos voltados para frente que abrem o espaço”.

Para Duarte (2014), ainda que sejam obras de natureza distinta (a figurativa, de Rafael; a abstrata, de Rothko), ambas promoveriam o prolongamento espacial: na direção do espectador, quando Duarte (2014) diz que a pintura *Nossa Senhora Sistina* se torna *rosto*, na medida em que “ela olha para nós como só um rosto pode fazer”; assim como as cores com que “Rothko colore o ar” (DUARTE, 2014, p. 175), envolvendo o espectador, a ponto de promover o espaço de contato entre obra e espectador.

Duarte (2014) atesta que Rothko objetivava que nada obstaculizasse o *entre* que existia na relação pintura/observador. O pintor “dava à sua pintura a sensação de alastramento pelo espaço” (DUARTE, 2014, p. 176), que fosse ao embrulhar “o suporte de madeira com a tela e sem fornecer uma moldura definida”, como ao aproximar sua pintura do efeito “da música, provavelmente porque, se a música penetra o ar com o som, seus quadros queriam fazer o mesmo com as cores” (DUARTE, 2014, p. 180-181).

Mas seria a *moldura* capaz de interromper a abertura do espaço que o “olhar” da pintura nos oferece? Bazin (1991) descarta o uso da palavra *moldura* para os limites da tela do cinema, por atrelar a esta a suposta capacidade de impor ao quadro o sentido da convergência do espaço para dentro. Sabemos que, para ele, diferentemente do cinema, o que a pintura mostra, uma vez aprisionada pela *moldura*, não se prolongaria “indefinidamente no universo” (BAZIN, 1991, p. 173). Contudo, a ideia de imagem enquanto *rosto*

(Heidegger) nos autoriza a questionar o impacto da presença da “moldura” como limitadora do potencial de abertura do espaço da pintura, já que o *entre* (obra/observador) ocorre.

Feitas as considerações sobre o potencial de prolongamento do espaço – tanto do cinema quanto da pintura (com ou sem a intervenção da *moldura*) –, o âmago da questão talvez seja o questionamento sobre a ideia de polarização (*centrípeta* ou *centrífuga*). A análise feita por Pedro Duarte da obra de Rothko poderá nos ajudar a fazer essa distinção.

Duarte (2014, p. 172) nos faz perceber que a abstração das telas de Rothko promove uma ampliação, na medida em que sua obra chega a ter “certa vocação arquitetônica”: “Projeta-se para frente. Recua para trás. Puxa-nos para dentro de si. Empurra-nos para fora. Lança-nos para os cantos. Reúne aqui. Dispersa ali”. Arriscaremos a seguinte hipótese: a *promoção do espaço* na pintura de Rothko é dotada de uma força *centrífuga*, pois o seu potencial é de expansão, e permite o afastamento do centro. Seguindo essa linha de raciocínio, poderíamos afirmar que, em se tratando da *Nossa Senhora Sistina*, daria-se o oposto. Nesse caso, a *promoção do espaço* é dotada de polarização *centrípeta*, pois possui uma força de atração que atrai o observador para o centro da obra artística. Em outras palavras, a *moldura* da *Nossa Senhora Sistina*, que a compõe na Pinacoteca dos Antigos Mestres (Dresden), permite uma abertura para a entrada do observador, que é convidado a se instalar no centro da obra.

Então, a polarização estaria vinculada à noção de *promoção do espaço* do espectador, que seria o *entre* (obra/observador), podendo ser *centrípeta* ou *centrífuga*. No caso da pintura, vamos considerar a obra de Rothko e da *Nossa Senhora Sistina* como “provas” de que o *entre* pode ser produzido nas modalidades *centrípeta* e *centrífuga*. E quanto ao cinema?

Por agora, sem discordar de Bazin (1991), no que diz respeito à polarização *centrífuga* estar vinculada ao cinema, faz-se necessário recorrer ao artigo de Rick Altman (2013), *Establishing sound*, sobre o início do cinema sonoro, para tentar compreender a presença do som no cinema em *campo* (“acentuando” o espaço visível) e *fora de campo* (“configurando” o espaço invisível).

Rick Altman (2013) nos apresenta duas técnicas de construção sonora fílmica *standard* de Hollywood, ao analisar os filmes *The first auto* (1927, Roy Del Ruth) e *It happened one night* (1934, Frank Capra). Lançado nos EUA cerca de três meses antes de *The jazz singer* (1927, Alan Crosland), *The first auto* conta,

em sua trilha sonora de tratamento plano a plano – para além da presença da música –, com efeitos sonoros (buzinas, multidão etc.) e palavras curtas (“Bob!”). O tratamento conferido aos sons de *The first auto* é denominado por Altman (2013) de *megafone*, pois os sons se destacam por seu alto volume. O autor observa também que as fontes emissoras de som sempre estão presentes na imagem, ou seja, são sons atrelados ao espaço visível. Por sua vez, *It happened one night* carregaria, em sua trilha sonora de tratamento cena a cena, as marcas do cinema de Hollywood dos anos 1930, em que se estabelecia o princípio do som *atmosférico*, somado ao tratamento do som plano a plano. Essa técnica levou o espectador à percepção sonora do espaço invisível e validou uma “geografia” ficcional não condicionada ao que estava contido no plano master<sup>3</sup>.

Os sons *megafone* do filme *The first auto*, relacionados em sua totalidade a fontes visíveis, poderiam promover a polarização *centrípeta*? Assim como o som *atmosférico* de *It happened one night* proporcionaria o *entre* numa polarização *centrífuga*?

Desde Bazin (1991), sabemos que a imagem (até mesmo de um quadro) por si só é dotada de prolongamento espacial. E isso se intensifica na medida em que são imagens em movimento combinadas à composição dos planos (que estimulam a imaginação do espectador para “definir” o espaço invisível), à movimentação no espaço-da-tela (proveniente de personagens e objetos), aos movimentos de câmera e à montagem (que articulará todos esses elementos), o que, indiscutivelmente, garante a *promoção do espaço* do espectador numa polarização *centrífuga*.

Assim sendo, a natureza pontual dos sons *megafone* de *The first auto* não é suficiente para estimular a polarização *centrípeta*. Algo importante a ser ressaltado é a presença de diversos temas musicais do início ao fim do filme. Aqui, a música produz, ao mesmo tempo, maior envolvimento do espectador e, em certo nível, reforça a expansão dos domínios da tela, o que também estimularia o imaginário do espectador quanto ao que transcorre no espaço invisível.

Quanto ao filme *It happened one night*, a *promoção do espaço* numa polarização *centrífuga* é potencializada – para além do som *atmosférico* e da presença da música (presente em raros momentos) – com a presença de diálogos que se originam a partir dos segmentos do espaço-fora-da-tela.

Sobre a questão da presença da voz, Michel Chion (2008, p. 9-10) nos alerta para o fato de que o som no cinema é majoritariamente vococêntrico

3 *Master shot* ou *establishing shot* (plano master) é o plano que contém a ação contínua da cena, revelando quem está na cena e onde a cena transcorre, o que permite o mapeamento mais abrangente do espaço fílmico. E devemos levar em consideração que o plano *master* já determina um “recorte” espacial.

4 “[...] dans n’importe quel magma sonore, la présence d’une voix humaine hiérarchise la perception autour d’elle”.

5 “Et je montais le film au fur et à mesure qu’il grandissait. Comme ça, je voyais où il essayait de me conduire. Et à la fin du tournage, le film était presque monté. Ça, c’était dans l’ordre de l’écrit, c’est-à-dire du scénario”.

6 “[...] dans leur tentative, par des moyens et des dispositifs différents, de retrouver le souvenir des morts”.

e verbocêntrico, levando o espectador a procurar identificar a quem pertence a voz (homem, mulher, conhecida, desconhecida), seu significado (o estado emocional do emissor da voz etc.), sua *localização*, o grau de inteligibilidade do que é dito: “[...] em qualquer magma sonoro, a presença de uma voz humana hierarquizada a percepção em torno dela”<sup>4</sup> (CHION, 1993, p. 18). À explanação de Chion (1993), faz-se necessário acrescentar, especificamente sobre a localização, o fato de que caberá à imaginação do espectador a definição da fonte emissora da voz quando esta se encontra no espaço invisível ou oculta no espaço-da-tela por algum obstáculo imposto pela composição da imagem.

Iniciaremos a análise de *Libera me* (1993) com a premissa de que a *promoção do espaço* do espectador nesse filme é dotada de uma força *centrípeta*. São as escolhas estéticas do cineasta Alain Cavalier que nos autorizam a fazer essa afirmação. Nosso estudo, ao considerar os elementos que no cinema têm corroborado para que o *entre* espectador/obra se dê numa polarização *centrífuga*, vai ao encontro da existência de propostas estéticas que são capazes de promover sua ruptura, possibilitando a polarização *centrípeta*.

Filme de realização bastante peculiar, *Libera me* foi rodado em ordem cronológica e montado em simultaneidade com as filmagens. Para que isso fosse possível numa produção de baixo custo, Cavalier alugou um grande estúdio de 800 metros quadrados, onde, além do estúdio de filmagem, foram instaladas as salas de montagem e de projeção: “E eu montei o filme na medida em que ele crescia. Dessa forma, eu podia ver onde ele estava tentando me levar. E, no final da filmagem, o filme estava praticamente montado. Isso era na ordem da escrita, ou seja, do roteiro”<sup>5</sup> (CAVALIER *apud* ROBLES, 2014a, p. 271, tradução nossa).

Em seu livro *Alain Cavalier, filmeur*, Amanda Robles considera os filmes *Libera me*, *Ce répondeur ne prend pas de messages* (1978) e *Irène* (2009) “em sua tentativa, por meios e dispositivos diferentes, de [Cavalier] recuperar a memória dos mortos”<sup>6</sup> (ROBLES, 2014a, p. 107). Poderíamos até mesmo ousar afirmar que se trata de uma *trilogia da morte nos pronomes oblíquos tônicos*, se levarmos em consideração com quem dialoga o cineasta: aquele que fala (Cavalier), aquele com quem se fala (o espectador), aquele de quem se fala (Irène).

Seu filme de luto, *Ce répondeur ne prend pas de messages*, existe na primeira pessoa do singular (eu falo comigo). Cavalier é ator e realizador nesse filme, que acontece, em quase sua totalidade, dentro do apartamento do cineasta. Nele, ocorre uma espécie de ritual de morte e ressurreição, pois o ci-

neasta enfrenta suas perdas “para melhor encontrar a luz da vida”<sup>7</sup> (ROBLES, 2014a, p. 107, tradução nossa). É tão íntimo que, de acordo com Robles, o cineasta “não deseja distribuir [o filme], julgando-o muito cru, quase indecente”<sup>8</sup> (ROBLES, 2014a, p. 17, tradução nossa).

*Libera me* está na segunda pessoa do singular (eu falo contigo), desde o título: extraído do réquiem de Gabriel Fauré, o trecho “*Libera me domine de morte aeternam*”<sup>9</sup> é cantado pelo personagem Martin, do filme *Martin et Léa* (1978) (ROBLES, 2014b, p. 57). *Libera me* pode ser traduzido como “salve-me”, “liberte-me”, “livra-me”. E, por que não dizer, *Libera me* pode ser compreendido como uma súplica feita diretamente ao espectador do filme. O construto fílmico de *Libera me*, por meio da presença e da eliminação de elementos visuais e sonoros, convida o espectador a integrar o filme. Daí a pertinência de pensarmos que se aplicaria a esse filme a noção de *promoção do espaço do espectador* em polarização *centrípeta*, o que analisaremos mais adiante.

O discurso de *Irène* está na terceira pessoa do singular (eu falo com ela). E se justifica na medida em que Cavalier estabelece uma espécie de diálogo com sua esposa ausente, décadas depois de sua morte. Quando ele lê seu diário, ele o lê para ela, assim como para o espectador. Ele deseja que *Irène* conheça seus segredos, ou simplesmente os lembre (no caso de os haver lido). No entanto, é uma interlocução impossível, pois ela está morta, e tanto Cavalier quanto o espectador sabem disso. Palavras, lugares, seres (pássaros) e objetos evocam a presença de *Irène*, que só tem a imagem revelada num dos trechos finais do filme. E Cavalier vai das fotos dos que estão ausentes (por estarem mortos) às fotos que reconstituem a perda de *Irène* (a fachada da casa, a explicação de onde o carro partiu, a foto dos amigos que se reuniam na casa, a foto do carro destruído).

O minimalismo é a força motriz de *Libera me* e se dá na atuação pautada nos gestos, na montagem, na fotografia, na quase inexistente cenografia e no som.

As interpretações dos atores de *Libera me* são contidas, permitindo nada mais do que a sugestão de sentimentos. Os gestos e a movimentação corporal constroem ações sofisticadamente articuladas, repetitivas, significativas. E dessa forma se delineiam os grupos de personagens de *Libera me*: opressores e oprimidos e sua resistência.

A estrutura narrativa de *Libera me* não tem digressões, e uma ação não ocorre simplesmente após outra, mas por causa da ação que lhe é anterior<sup>10</sup>. Mas, na montagem, os eventos da trama são elipsados: o filme se estrutura a partir dos fragmentos de antes ou depois dos acontecimentos – a conversa en-

7 “[...] pour mieux retrouver la lumière de la vie”. Robles, ao escrever este trecho, se refere aos três filmes.

8 “[...] qu’il ne désire pas diffuser, le jugeant trop brut, presque indécent”.

9 “Livra-me da morte eterna” (tradução nossa).

10 Sobre as relações de causalidade, há “uma linha de desenvolvimento que ordena causalmente os episódios, tornando-os logicamente aceitáveis.” (LUNA, 2005, p. 244). Também cf. ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 47.

- 11 “Coupes dans geste, coupe dans bruit en cours. Dans la montée, pas à l’apogée. Discontinu.”
- 12 “L’étude des carnets préparatoires de *Libera me* révèle que le film a commencé à se dessiner pendant la réalisation des *Portraits* puisque le tout premier carnet date de 1989”.
- 13 “Transpercer un mégot avec une épingle. Tout est précieux, tout manque. Là est la force du film.”

tre pai e filho desaparece, mas o espectador presencia o minuto em que nada ocorre; e o ato de extermínio se faz presente na condição de momento anterior ou posterior. A essas ações incompletas, Cavalier (*apud* ROBLES, 2014b, p. 73), em seus cadernos de filmagem, denominará *between*: “Cortes no gesto, corte no ruído em curso. Na subida, não no pico. Descontínuo.”<sup>11</sup>

Em contraste com a incompletude de *Libera me*, Burch (2006, p. 38) menciona que, “em *Nana*, mais da metade dos planos começa e/ou termina por uma entrada e saída de quadro, deixando por momentos a tela vazia antes ou depois de cada plano”, o que vai ser determinante para o ritmo do filme, além de não deixar dúvida sobre o fato de que as ações são “acabadas”.

É possível afirmar que as duas séries *Portraits* (1987 e 1990), de Cavalier, antecipam, em alguns aspectos, a estética imagética de *Libera me*. Amanda Robles (2014b, p. 56) diz que “o estudo [que ela fez] dos cadernos preparatórios de *Libera me* revela que o filme começou a se desenhar durante a realização dos *Portraits* desde o primeiro caderno em 1989”<sup>12</sup>.

Os 24 curtas-metragens que compõem *Portraits* se aproximam de *Libera me*, entre outras coisas, pelo registro meticuloso: há planos detalhes dos gestos do exercício do ofício de cada uma das mulheres, assim como a apresentação dos instrumentos de trabalho, das matérias-primas utilizadas e, até mesmo, de seus objetos pessoais – que podem ser apresentados pelas mulheres ou pelas mãos de Cavalier.

Sem movimentos de câmera, *Libera me* possui muitos planos fechados, dentre os quais planos detalhes que aproximam o espectador de gestos e objetos. Diz Cavalier: “Transpassar um toco de cigarro com um alfinete. Tudo é precioso, tudo faz falta. Aqui está a força do filme.”<sup>13</sup> (CAVALIER *apud* ROBLES, 2014b, p. 62, tradução nossa). Pensando nesse trecho do diário do cineasta, podemos estabelecer ligações entre: os objetos dos bistrôs de *Libera me* e de *La Bistrote*; a técnica de esconder a linha nas bordas do lenço para que não se perceba a costura em *La Roulotteuse* e o bilhete que é escondido na camisa em *Libera me*; a técnica de encadernação de *La Relieuse* (que recupera o livro) e a destruição do pequeno diário em *Libera me*.

De maneira similar ao filme *Thérèse* (1986), Cavalier opta por filmar *Libera me* inteiramente em estúdio e em fundo monocromático. Em ambos os filmes, os lugares são caracterizados pelos objetos que os compõem, o que significa que, em *Libera me*, o espectador identifica quartos, o restaurante, o estúdio fotográfico, sem o efeito realista. Restam a essência dos



ambientes e o significado dos objetos expostos: um colchão dobrado e a cama desmontada remetem à morte de quem os utilizava; canetas e papel em processo de escritura implicam sentenças de morte; um lenço inspira vida, amor e resistência.

Sobre o som do filme, *Libera me* não possui diálogos, narração, música. O silêncio é evocado desde as anotações no primeiro caderno preparatório do filme, em que estão registrados depoimentos e agendamentos de entrevistas feitas por Cavalier com sobreviventes dos campos de concentração. Em seu artigo *Genèse de Libera me*, Robles (2014b) assume este testemunho como sendo provavelmente de uma pessoa entrevistada pelo cineasta:

Se você quer fazer um filme sobre os campos, ouça, o que é necessário é trazer de volta o silêncio, porque o campo de concentração, o real, o que nos fez muito mal, é o silêncio. Tente fazer um filme de uma hora e meia de silêncio, isso não é possível, e nós éramos 10.000, nós éramos 20.000, todos alinhados assim e nós sentíamos um silêncio especial, não um feito por uma multidão em bom estado físico, havia uma espécie de, é isso, de silêncio psíquico, uma espécie de atmosfera de morte, eu não sei como chamá-lo, um silêncio de morte [...] <sup>14</sup> (ROBLES, 2014b, p. 67, tradução nossa).

Em *Libera me*, Cavalier encena o silêncio. Silêncio este que simboliza o medo e a morte para “exorcizar as imagens de guerra” <sup>15</sup> (ROBLES, 2014a, p. 121). O registro em planos detalhes dos gestos de trabalho que aproximam *Libera me* e *Portraits* tem essa sutil diferença: em *Libera me*, não há lugar para as palavras. Mas são mantidos os sons da presença dos corpos que trabalham e resistem à opressão e os sons provenientes do manuseio dos instrumentos do ofício (trabalho e guerra) <sup>16</sup>. Faz-se necessário retomar o princípio do *between* de Cavalier (*apud* ROBLES, 2014b, p. 72): “Para fazer um filme sem palavras, é preciso filmar apenas os momentos da vida em que há silêncio. [...] pouco antes de a palavra nascer, ou logo depois que nos calam” <sup>17</sup>.

Como sabemos, o espaço-da-tela suscita o espaço-fora-da-tela. Em *Libera me*, os personagens olham na direção do espaço invisível, como também entram e saem de campo, habilitando três dos quatro segmentos da tela (lado esquerdo; lado direito; lado inferior), bem como os segmentos atrás da câmera e atrás do cenário. E, como já foi dito, há planos detalhes. Ismail Xavier (2008, p. 20) diz que “o primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo”.

14’ “Si vous voulez faire un film sur les camps, écoutez, ce qu’il faudrait c’est pouvoir rendre le silence, parce que le camp de concentration, le vrai, ce qui nous a fait vraiment mal, c’est le silence. Essayez de faire un film d’une heure et demie avec du silence, ce n’est pas possible, et nous étions 10.000, nous étions 20.000, tous alignés comme ça et on sentait un silence spécial, pas celui rendu par une foule en bon état physique, il y avait une espèce de, c’est ça, de silence psychique, une espèce d’ambiance de mort, je ne sais comme l’appeler, un silence de mort [...]”.

15 “[...] exorciser les images de guerre”.

16 Em *La Rémoueuse*, Cavalier explica que preferiu filmar a entrevista em estúdio, pois o ambiente da rua não apenas dificultaria um maior controle de registro da imagem, mas também a captação da voz e dos ruídos do trabalho.

17 “Pour faire un film sans paroles, il ne faut filmer que des moments de la vie où l’on est silencieux. [...] juste avant que la parole naisse, ou juste après que l’on se soit tu”.

18 Informação obtida no debate que sucedeu a exibição do filme *Ce répondeur ne prend pas de messages*, em 4 de maio de 2016, na Salle Kantor, em Lyon (França); programação que integrou a *master class* com o cineasta e que foi organizada pela Seção de Cinema do Departamento de Artes do ENS Lyon. Na ocasião do debate, foi possível fazer perguntas sobre sua filmografia.

No entanto, a presença do espaço em *off*, no que diz respeito aos sons, é mínima. Praticamente, tudo o que soa é visto; são os sons da presença humana e dos objetos em cena. E, como o ambiente é silencioso, o tratamento sonoro do espaço visível é destacado. Diferentemente dos sons *megafone* do filme *The first auto*, em sua maioria são sons oriundos de fontes de fraca intensidade (ou mesmo cujas frequências o sistema Vitaphone, em 1927, não teria como registrar e reproduzir), mas que são tratados com acentuação, tanto por não competirem com diálogos e música quanto por se originarem num ambiente não ruidoso. E essa é uma questão chave para que o espaço entre *Libera me* e o espectador se promova em polarização *centripeta*; não enquanto procedimento isolado, mas combinado aos já mencionados aspectos da fotografia, direção de arte, montagem, performance dos atores.

No entanto, há alguns momentos em que os sons “delineiam” o espaço em *off*: o jogo de bilhar; a apresentação dos consumidores sob o som de um modesto pedaço de carne sendo cortado (som que sai do espaço-da-tela para o espaço-fora-da-tela); uma das cenas do bistrô; a cena que nos revela que o relacionamento do fotógrafo com sua namorada chegou ao fim... E, assim como os raros movimentos de câmera de *Nana*, que Burch (2006, p. 50) qualifica como privilegiados, os sons do espaço-fora-da-tela de *Libera me* vão além da caracterização do espaço invisível. Nesse filme, ao serem desvinculados da correspondência visual, os sons podem proporcionar a simultaneidade (duas ações, em lugares diferentes, mas que ocorrem no mesmo recorte temporal). Por exemplo, no jogo de bilhar, o espectador acompanha o movimento dos olhos dos personagens seguindo o movimento das bolas (no fora de campo) que se chocam na mesa (no fora de campo). Cavalier concebeu essa cena como o momento em que os opressores se divertem; ao mesmo tempo, as pessoas são executadas. O som do choque das bolas de bilhar representaria os disparos<sup>18</sup>.

Como conclusão, defendemos que Cavalier obtém, em *Libera me*, um resultado próximo do *efeito-moldura* mencionado por Bazin (1991), pois ocorre a inibição do potencial de prolongamento espacial da tela de cinema, que sai da condição de expansão para a de abertura à participação do espectador, tal como na *Nossa Senhora Sístina*. Podemos constatar que isso se dá em função da combinação de escolhas estéticas radicais: das elipses de acontecimentos; da ausência de movimentação de câmera; dos planos fechados; dos planos detalhes dos gestos; de que a ação acontece no espaço visível e é reforçada pelos sons atrelados ao espaço-da-tela; da ausência de diálogos e narração;

de que não há música; da presença do silêncio; um tratamento sonoro que, conseqüentemente, cria condições para que os sons vinculados à presença dos personagens e aos objetos que eles manipulam sejam acentuados. São esses procedimentos que criam as condições para que o espectador do filme seja convidado a integrá-lo. Juntos, esses elementos têm a capacidade de forjar o *efeito-moldura* mencionado por Bazin (1991) e que, a partir do texto de Duarte (2014), identificamos como o que ocorre entre a *Nossa Senhora Sistina* e seu observador.

O fato é que Cavalier logra dar acesso a algo que está oculto, escondido, proibido. Ele traz à tona algo da essência dos horrores da guerra; segredos que, talvez, de outra forma, não pudessem “ser sentidos” – como os sons da tortura transubstanciados nas respirações das vítimas. Tão frágil, tão débil, que seria imperceptível se emergisse de outra forma. Em *Libera me*, Cavalier neutraliza a sensação de expansão espacial ilimitada do espectador diante da tela para que reste apenas uma abertura, a que permite o envolvimento em polarização *centrípeta*. “Eu saía de *Libera me* menor do que uma estátua de Giacometti, à beira de desaparecer”<sup>19</sup> (CAVALIER *apud* ROBLES, 2014a, p. 255, tradução nossa).

O comentário de Cavalier se justifica na medida em que ele realizou uma obra de intensidade inegável – que Robles (2014a, p. 106) descreveu como uma obra violenta e árida –, ou pelo fato de que a “morte” do filme (poucos conhecem essa obra) foi decretada na sua estreia no Festival de Cannes, mesmo tendo recebido o prêmio do júri ecumênico.

Finalizamos com as palavras de Duarte (2014, p. 181) sobre as cores de Rothko: “O espaço pede ao homem que o habite”. E sobre a presença do véu na pintura *Nossa Senhora Sistina*: “O desvelamento depende, para se sustentar, daquele para quem ele se desvela. [...] É habitando que o sustentamos.” (DUARTE, 2014, p. 181).

19 “Je sortais de *Libera me* plus réduit qu’une statue de Giacometti, au bord de disparaître”. Este frase faz parte da resposta de Alain Cavalier à pergunta feita por Amanda Robles sobre o momento de seu encontro com Françoise Widhoff.

## Bibliografia

ALTMAN, Rick. Establishing sound. *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, Montreal e Laval/Canadá, v. 24, n. 1, p. 19-33, 2013. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/1023108ar>>. Acesso em: abr. 2016.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. Trad. Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Tradução nossa. Paris: Cahiers du Cinéma, 1993.

\_\_\_\_\_. *L'audio-vision – son et image au cinéma*. 2. ed. Paris : Armand Colin, 2008.

DUARTE, Pedro. A conquista espacial de Mark Rothko. *Dois pontos*, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p. 167-182, 2014. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/287435281\\_A\\_conquista\\_espacial\\_de\\_Mark\\_Rothko](https://www.researchgate.net/publication/287435281_A_conquista_espacial_de_Mark_Rothko)>. Acesso em: mai. 2016.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre a Madonna Sixtina*. Trad. Irene Borges Duarte. Disponível em: <[http://www.lusosofia.net/textos/heidegger\\_martin\\_sobre\\_a\\_madonna\\_sixtina.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/heidegger_martin_sobre_a_madonna_sixtina.pdf)>. Acesso em: mai. 2016.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.

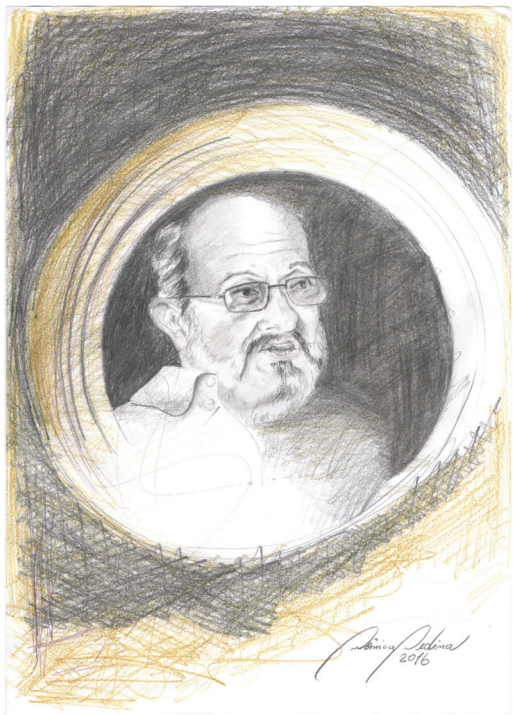
ROBLES, Amanda. *Alain Cavalier, filmeur*. Tradução nossa. 2. ed. Paris: De l'Incidence Éditeur, 2014a.

\_\_\_\_\_. Genèse de Libera me. Tradução nossa. In: DEREUX, Robin; LE PÉRON, Serge (Coord.). *Alain Cavalier, cineaste et filmeur*. Paris: L'Harmattan, 2014b. (Col. Arts 8).

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

# Jerónimo Labrada e a utopia da orelha

Glauber Brito Matos Lacerda<sup>1</sup>



Em 1986, no discurso inaugural da Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), em San Antonio de los Baños (Cuba), o cineasta Fernando Birri afirmou que ali seria um lugar da utopia do olho e da orelha. Entre os mestres dos ofícios cinematográficos, responsáveis por essa nada fácil missão, estava Jerónimo Labrada, que ficaria seis meses por lá para estruturar a cátedra de som, e o semestre já se multiplicou por mais de 60.

Antes da EICTV, Jeró, como é carinhosamente chamado, chefiava o Departamento de Som do Instituto Cubano de Arte y Indústria Cinematográfica (ICAIC), órgão criado logo após a revolução, no intuito de fomentar a cultura revolucionária. No entanto, sua relação com os sons e com o áudio começou na infância.

Jerónimo nasceu em Holguín, no oriente da Ilha. Seu pai era tresero,

isto é, tocador de três<sup>2</sup>, instrumento típico da música campesina cubana. Rememora Jeró<sup>3</sup>:

- 1 Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Professor de Técnicas de Sonorização no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).
- 2 Instrumento de cordas dedilhadas, composto por três pares de cordas.
- 3 Entrevista dada a Victor Fowler Calzada e Dean Luis Reyes para a revista catalã Pausa.

4 Como são chamados os profissionais do som em espanhol.

Quando eu tinha sete ou oito anos, o três ficava pendurado na parede; o velho já não o tocava mais, mas eu gostava de pegar o instrumento e sair na noite silenciosa do campo. Colocava o ouvido na caixa e rasgava as notas, isso me encantava. Agora me dou conta de que estava desfrutando da sonoridade das cordas, dos harmônicos.

Se os sons do instrumento já o encantavam, o áudio – o som reproduzido por meios eletrônicos – despertava a sua curiosidade, assim como as imagens em movimento. Aprendeu com o pai também a construir rádios de galena e tinha um projetor em casa, onde fazia sessões de cinema com os amigos. Os deslumbres da infância começaram a pavimentar as trilhas do seu ofício quando ingressou no Instituto de Telecomunicaciones y Electrónica. Em 1968, seis meses antes de se graduar, foi convidado a trabalhar no ICAIC, para fazer som para cinema. Antes de se dedicar profissionalmente ao trabalho de “sonidista”<sup>4</sup>, Jerónimo passou por um treinamento de um ano e meio, com professores estrangeiros e cubanos que estavam colaborando com o melhoramento técnico das produções artísticas pós-revolucionárias. Em 1968, foi trabalhar no Departamento de Som do ICAIC.

Entre 1969 e 1973, foi o responsável pela gravação musical de parte significativa dos trabalhos do Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, assim como discos de artistas como Leo Brower, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés e Isabel Parra. Já iniciava, também nesse período, uma criativa parceria com o renomado cineasta Santiago Alvarez, com quem realizou mais de 20 filmes – entre longas, curtas e cinejornais.

O legado de Jerónimo Labrada como professor também é expressivo. Além de fundador da cátedra de som da EICTV, ele também foi um dos criadores da Facultad de Artes de los Medios de Comunicación Audiovisuales, no Instituto Superior de Artes (Havana-Cuba), e foi professor, até 2003, da Escuela Superior de Artes de Catalunya (ESAC).

Segundo João Godoy, professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e técnico de som direto, quando estava começando a estudar som, uma das poucas referências bibliográficas que tinha era uma xérox do livro *El registro sonoro*, obra lançada por Labrada em 1987, que servia como suporte para suas aulas na EICTV. O livro ganhou uma nova edição na Espanha, em 2009, contudo, além de revisado e ampliado, também recebeu um novo título, *El sentido del sonido: la expresión sonora en el medio audiovisual*.

Para Shirley Martins, professora de Som da Universidade Federal do Ceará (UFC), Jeró teve um papel importantíssimo na sua formação, ao mesmo tempo em que tem uma imensurável importância para muitas cinematografias nacionais ao redor do mundo:

Jerónimo Labrada é, e sempre será, mencionado em minhas aulas de acústica física, acústica fisiológica, eletroacústica e acústica arquitetônica, assim como nas questões de estética sonora. E não apenas pelo conhecimento atrelado aos estudos sonoros que ele me transmitiu (que considero valiosíssimo), mas pelo exemplo que ele nos dá com sua dedicação total, diária – um verdadeiro sacerdócio –, ao fenômeno sonoro e suas aplicações. E eu sei da semente que ele plantou na UFC, através de mim, enquanto uma agente multiplicadora que sou. Isso nos dá uma ideia da dimensão do legado de Jeró para muitas outras instituições do mundo, pois ele é até mesmo responsável pela formação das primeiras gerações de especialistas de som de países que até pouco tempo não tinham uma cinematografia<sup>5</sup>.

O semestre que Jerónimo passaria na EICTV, quando da inauguração, já se prolongou por mais de 30 anos. Nas palavras que se troca com ele, seja por e-mail, seja nos corredores da Escola, percebe-se que faz do ensino de cinema uma frente necessária para formação de operários de um mundo mais belo e generoso. Inspirados no sacerdócio e talento de Jeró e no discurso de Birri, poderíamos parafrasear Che Guevara<sup>6</sup>, portanto criar dois, três... muitos lugares da utopia óptica-auditiva é o lema.

5 Em e-mail enviado ao autor.

6 Referente ao artigo "Crear dos, tres... muchos Viet-nams, és la consigna", publicado na Revista Tricontinental, em 16 de abril de 1967.





# Entrevista com o diretor de fotografia Carlos Ebert

*Rogério Luiz Silva de Oliveira<sup>1</sup>*

## Sugestões ao modo de olhar pelo visor

Inúmeros são os caminhos de aprendizado que levam à direção de fotografia. Os relatos históricos apresentam percursos em que os conhecimentos dessa área específica da produção audiovisual foram/são transmitidos pela experiência. No contato com profissionais mais experientes, a partir da observação, efetivam-se processos miméticos que resultam na formação de novos trabalhadores do cinema. Seria a repetição de técnicas e fazeres, portanto, elemento essencial da incorporação de saberes aplicados à composição e registro de imagens.

A experiência cinematográfica brasileira, contudo, vem, desde a década de 1960, dando corpo a uma vertente de formação mediante um diálogo intenso com os espaços institucionais de ensino. Gerações que aprenderam observando e replicando fazeres passaram a integrar corpos docentes. E, já que foi feita essa referência, cabe citar as participações de Nelson Pereira dos Santos, Wladimir Carvalho e Fernando Duarte no processo inicial da experiência acadêmica da Universidade de Brasília, com a criação do curso de graduação em Cinema.

Essa experiência anunciou os desdobramentos vistos após a década de 1970 no país. A Universidade de São Paulo implantou o ensino de Cinema no Nível Superior, e o grupo de instituições aumentou, com a companhia da Universidade Federal Fluminense. Não interessa, aqui, apresentar um inventário de experiências, mas sublinhar o crescimento desse quantitativo de espaços dedicados ao ensino de Cinema. Curioso ainda observar que, a exemplo da setorização notada na própria produção audiovisual, as possibilidades de formação caminham para uma oferta de formação especializada. Os cursos de

1 Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade. Professor de Fotografia e Iluminação no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

2 <<http://www.imago.org/>>.

graduação aos poucos ganharam a concorrência dos cursos livres, e, agora, os aspirantes à formação cinematográfica podem realizar cursos em setores específicos, como é o caso da direção de fotografia. Escolas de Cinema se espalharam pelo país.

O que notamos, ao longo dessa breve digressão, é uma ressignificação do ensino de cinematografia, o que não implica, necessariamente, uma substituição de formas. A observação continua sendo elemento essencial de aprendizado e de afirmação de práticas, sendo apenas reforçada por uma condição de iniciação agora acessível aos interessados na apreensão de um ofício.

O breve histórico serve-nos, portanto, como palavras contextualizadoras do que segue. Localizado na zona tênue entre o fazer e o ensinar, o diretor de fotografia Carlos Ebert, nesta conversa abaixo transcrita, gravada ao final de um curso de cinematografia, ministrado em novembro de 2011, em Salvador-BA, enriquece o campo de reflexões sobre o fazer/aprender cinematografia. Ebert, nessa ocasião, ministrava um Curso de Cinematografia Avançada, pela Fundação Joaquim Nabuco, como uma das atividades do Centro Audiovisual Norte-Nordeste. A conjuntura que possibilitou a conversa, por si só, diz muito sobre a forma como o ensino de direção de fotografia se constitui por uma composição ramificada, indo de encontro às oportunidades antes limitadas à Região Sudeste do país.

Além de reveladora do alcance das múltiplas redefinições às quais são submetidas as instruções cinematográficas, a entrevista traduz uma postura professoral instauradora de caminhos didáticos. Diferentemente dos manuais que listam regras, o que se pode auferir é uma estratégia metodológica que, em lugar de impor, faz sugestões ao modo de olhar pelo visor da câmera.

**Rogério Luiz Oliveira** - Dada a importância do diretor de fotografia na produção audiovisual, cinematográfica, em que medida você acha que ele acaba sendo um coautor desse trabalho final que é o filme?

**Carlos Ebert** - De fato, um coautor da obra audiovisual; isso, inclusive, já é reconhecido no nível legal em quase os todos os países da Europa. Se você quiser obter mais informações sobre isso, você procura o site da IMAGO. IMAGO é a Federação das Associações de Cinematografia da Europa<sup>2</sup>. E lá eles têm isso, eles coordenam o trabalho para que os países que ainda não reconhecem o diretor de fotografia como coautor o façam. Aqui no Brasil, é muito complicado,

porque mesmo a questão dos direitos de autor para as funções classicamente conhecidas, como roteirista, diretor, argumentista, é uma confusão. A legislação é confusa, existe uma superposição. Já se pensou em fazer uma reforma na legislação do direito autoral. Eu sei que é nebulosa a situação, principalmente, dizem os entendidos, por causa do âmbito da música, o ECAD. Isso aí gerou uma confusão enorme até hoje. O diretor de fotografia é um coautor, porque ele é responsável pela imagem do filme, e o audiovisual é fundamentalmente imagem. Sempre brinco dizendo que existia cinema sem som antes, muito antes de o som chegar ao cinema. Então, o fundamental no cinema é a imagem. E, como é o diretor de fotografia que elabora, cria, desenha, projeta e executa essas imagens, ele é, de fato, um coautor. Como também é um coautor, e isso é também reconhecido, o autor da trilha sonora. Eu acho que todas as funções criativas, direção de arte também devia ser reconhecida como coautora, e devia haver uma distribuição dos proventos, dos benefícios, proporcionalmente, a todos aqueles que participam na criação do filme.

3 Referência ao livro *E o cérebro criou o homem*.

**Rogério Luiz Oliveira** - E sobre sua formação como diretor de fotografia? Fora do cinema, quais são seus principais interesses?

**Carlos Ebert** - Eu sou muito curioso e eu sou muito eclético, eu tenho interesses bem diversificados. Eu me interesso muito por artes plásticas, pintura, arte cinética, arte digital. Mas eu também tenho um pouco de interesse em ciência. Eu gosto muito de cosmologia, me interesso muito por física quântica, por astronomia, por matemática também. Então, eu tenho interesses muito diversos. Eu transito entre a arte e a ciência. São os meus interesses, eu acho que eles são absolutamente complementares; todas as informações que eu obtenho lendo essas publicações científicas, eu as encontro em algum lugar na minha profissão. Atualmente, eu me interesso muito por uma área que é a neurofisiologia, essa parte da neurociência: percepção, cognição. Isso é o que me interessa muito. Eu leio tudo que sai, eu frequento sites de várias universidades em departamento de neurociência. Agora, eu estou aguardando ansiosamente, que vai ser lançado daqui a alguns dias, um livro do António Damásio<sup>3</sup>, que é um grande neurocientista português que vive nos Estados Unidos. Vai ser publicado um livro interessantíssimo sobre neurociência. Eu acho que o diretor de fotografia tem, necessariamente, que ser uma pessoa de múltiplos interesses, porque a imagem, como ela é muito abrangente, no

4 Espetáculo baseado na obra do dramaturgo alemão Bertold Brecht.

sentido em que a gente mais se apoia para conhecer a realidade, por ser tão múltiplo, tem que ter também interesses múltiplos, porque, para você formar uma ideia criativa de como vai ser a imagem de um filme, tudo ajuda para você entender como o espectador vai perceber aquela imagem, como vai transitar nos neurocircuitos dele, tudo isso tem utilidade, nada é perdido.

**Rogério Luiz Oliveira** - Sobre a literatura e o teatro, o que essas duas formas de arte trouxeram de contribuição para sua formação?

**Carlos Ebert** - Vou falar primeiro do teatro. O teatro foi uma circunstância. Nos anos 70, eu fui contactado pelo Zé Celso Martinez Corrêa para fazer algumas fotos para ele enviar para o Festival Nanterre, na França, que era um grande festival de teatro da época. Não acompanho mais esse momento do teatro no mundo, mas, talvez, nessa época, o Festival de Nanterre fosse o mais importante festival de teatro. E ele queria boas fotos do espetáculo *O rei da vela*, que tinha sido a última criação do Grupo Oficina, e, através do Fernando Peixoto, que era do grupo na época, era um diretor de teatro e amigo de uma colega minha da Escola de Cinema (ela era empresária de um grupo de música barroca chamado Música Antiga, e eu fazia as fotos de divulgação do Música Antiga)... Ele olhou e achou as fotos muito boas e comentou com Zé Celso, e o Zé Celso falou: "Chama esse fotógrafo, vamos ver se ele não quer fazer as fotos de divulgação". E eu fiz as fotos do espetáculo *O rei da vela*, lá no Teatro Oficina mesmo, na Rua Jaceguai. As fotos ficaram muito boas, eles gostaram, levaram as fotos para a França, exibiram em uma exposição. E, quando ele voltou, ele me perguntou: "Você não está interessado em ser cineasta também?". Aí eu falei: "Eu estudo cinema, já fiz algumas coisas de cinema. Você não tem interesse em documentar algumas necessidades do teatro?". E eu me interessei, eles conseguiram o material, negativo e tal. E eu comecei a documentar o Oficina. Eu também registrei algumas coisas importantes, que estão apresentadas nessa época, uma retrospectiva, um *Galileu Galilei*<sup>4</sup>. E aí o espetáculo foi invadido pela polícia e eu filmei tudo. Tem cópia na França, esse filme foi copiado para tudo quanto é lugar. E aí eu fiquei fazendo parte do Grupo. E um dos atores, quando a gente estava viajando pelo Brasil, em Brasília, o João Marcos, voltou para o Rio. E o Zé Celso não queria pegar um ator desconhecido, lá em Brasília, e falou: "Ebert, você não quer fazer os papéis que o João Marcos faz?". Eu falei: "Zé Celso, eu não posso garantir que eu sei.". "Não, mas a sua dicção é muito boa, você fala muito bem, você tem a palavra muito

fácil, muito precisa, eu vou ensaiar você.”. Bom, o Zé Celso, sem ensaiar, já deu certo. E dizer que pode transformar você em um ator ensaiado, você acredita, porque ele é o Zé Celso, era o maior diretor. Ele e o Boal<sup>5</sup> eram os dois maiores diretores do teatro do Brasil, e eu aceitei. Eu não considero um desafio, considero uma brincadeira, que eu fiz comigo mesmo e com eles. Depois, eu comecei a encenar, comecei fazendo pequenos papéis, que eram os papéis que o João Marcos Fuentes fazia, e depois eu fui crescendo, houve um rodízio de atores. Aí perdi o medo e a vergonha e tive uma carreira como ator de teatro. Eu guardo até hoje uma crítica do Jornal do Brasil, do Yan Michalski, que me cita como ator, tive que guardar isso. Mas eu encarei muito mais como uma formação para entender a dramaturgia, como funciona a construção do personagem, como funciona a construção de um espetáculo teatral e do cinema também. Então, eu tomei isso como um aprendizado que me foi muito útil na própria direção de fotografia. Até hoje, eu procuro entender o processo de um ator e não interferir muito com meu trabalho de diretor de fotografia, principalmente porque eu aprendi, eu entendo o processo dos atores, se eu posso atrapalhar, eu sei o momento em que eu devo entrar para falar alguma coisa, então foi muito útil. A literatura é uma paixão de infância, eu sou de uma família de professores. Meu pai, minha mãe, minha irmã, todos os meus tios do lado do meu pai, da minha mãe, tinha vários professores. Então, durante muito tempo, meu quarto foi a biblioteca do meu pai. Eles me estimularam muito. Eu ganhei o *Tesouro da juventude*, a coleção do Monteiro Lobato, Enciclopédia Prática Jackson. Eu me lembro de cabeça, porque, até hoje, quando chego à casa de alguém, eu pego para ver. Então, eu lia muito. Sempre fui um leitor compulsivo. Eu não consigo ficar sem um livro. Eu fico um pouco angustiado quando não tenho nada para ler. O processo da leitura, o fato de você ter que imaginar a história, o personagem, a casa dele, a rua, isso tudo me fascina porque tem a ver com cinema. O cinema é um processo de construção de um universo paralelo, de uma imagética, a partir de uma informação literária. Então, eu li muito, eu li os autores brasileiros jovem. Eu li Machado de Assis, Lima Barreto, Raul Pompeia. E, depois, eu me interessei muito pelos autores modernos e contemporâneos americanos. Eu li muito (Ernest) Hemingway. Todos esses autores americanos, Paul (Auster). Veio uma paixão por isso. Depois, você vai refinando. Começa a ler Dostoiévski, Tolstói. Depois, descobre George Orwell. Até hoje, eu sou um leitor tão compulsivo que eu nunca estou lendo apenas um livro. Quando me perguntam “O que você está lendo?”, eu pergunto “De que área? Ciência?”. Eu sempre estou lendo dois, mais revistas especializadas, internet.

### **Rogério Luiz Oliveira** - Está lendo literatura neste momento?

**Carlos Ebert** - Ficção, neste momento, não. Estou lendo um livro de genética, da Mayana Zatz, que é uma grande geneticista brasileira, cientista. Estou aguardando ansiosamente pelo livro do (Antônio) Damásio. E terminei de ler um grande livro do Eduardo Gianetti<sup>6</sup>. Um livro só de citações de todas as áreas do saber e fazer humanos, que é sensacional, um livro de cabeceira.

**Rogério Luiz Oliveira** - Por fim, gostaria que falasse sobre a sua formação.

**Carlos Ebert** - Eu sou um autodidata, porque a minha geração é a última geração sem escola de cinema. Não tinha. Aí, quando eu estava cursando Arquitetura, apareceu a primeira escola de Cinema, em São Paulo. Então, eu tranquei a matrícula, saí da Faculdade de Arquitetura e fui para a Escola de Cinema. A Escola tinha uma parte de formação em Humanidades muito boa: Paulo Emílio Salles Gomes, o Vilém Flusser – o filósofo –, Francisco Luiz de Almeida Salles, Décio Pignatari, Mário Chamie; mas ninguém pegava em câmera, nem chegava perto de uma câmera. A Escola de Cinema foi extinta. Então, eu cursei dois anos na Escola, mas apareceram as oportunidades para começar a filmar, e eu troquei as Humanidades pela prática e aí me formei. A fotografia é meio parecida com as corporações de ofício medieval, sabe? Que você começava assistindo a pessoa e aprendia com ela e depois você começava a voar com suas asinhas ou então ia para outra pessoa que tivesse mais coisa para te ensinar. Então, eu fiz um trajeto assim. Embora não tenha sido por muito tempo assistente, trabalhei como *still*, fotografando o extra ali, e eu aprendi muito. Eu sempre fui autodidata, eu tenho uma tendência, eu sempre estudei sozinho, eu nunca precisei da instituição escola. Eu tive a sorte de ter bons professores que orientaram as minhas leituras. Eram pessoas por quem eu tinha muito respeito intelectual, que me orientaram e disseram: “Olha, não, isso é bobagem, não perde tempo com isso não, lê isso”. E é o que eu procuro fazer hoje como professor. Nos meus cursos, não tenho a intenção de formar ninguém, mas eu dou um índice para as pessoas para que, a partir destes índices, possam desenvolver os estudos delas.

*Pâmica Pedina*  
2016



SOBRE O CADERNO  
Formato: 21 x 21 cm  
Tipologia: Frutiger / Minion Pro  
Papel: Reciclado Imune 90g (miolo)  
Duo Design Imune 250g (capa)





O presente caderno temático é parte do Programa de Cinema e Audiovisual (ProCine), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), contemplado em edital do Programa de Extensão Universitária (ProExt), do Ministério da Educação.

Nesta edição, tratamos da relação entre técnica e estética no audiovisual, isto é, como os saberes dos agentes envolvidos nas realizações audiovisuais produzem expressões singulares. O conjunto de profissionais que aqui se expressam, por meio de textos, atua nas áreas de som e direção de fotografia. A reunião de escritos evidencia análises que vão desde as ferramentas tecnológicas, considerando as próprias experiências como técnicos/criadores vivenciadas em sets de filmagem, passando pela análise fílmica a partir das constituições sonoras e imagéticas, até relatos pertinentes aos desafios enfrentados no ensino da técnica nos espaços educacionais.



**Governo do  
Estado da Bahia**