

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

KIRA SANTOS PEREIRA

**Se podes ouvir, escuta:**

**A gênese audiovisual de Ensaio Sobre a Cegueira**

V. 1

São Paulo

2010

KIRA SANTOS PEREIRA

**Se podes ouvir, escuta:**

**A gênese audiovisual de Ensaio Sobre a Cegueira**

V.1

Dissertação apresentada à  
Escola de Comunicações e Artes  
da Universidade de São Paulo  
para obtenção do título de  
Mestre em Comunicação.

Área de concentração:  
Estudo dos Meios e da Produção Mediática

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Santos Mendes

São Paulo

2010

Nome: PEREIRA, Kira S.

Título: Se podes ouvir, escuta: a gênese audiovisual de  
Ensaio Sobre a Cegueira

Dissertação apresentada à  
Escola de Comunicações e Artes  
da Universidade de São Paulo  
para obtenção do título de  
Mestre em Comunicação

Aprovada em:

Banca examinadora:

Prof. Dr: Eduardo Santos Mendes      Instituição: ECA - USP

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr: \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr: \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Ao Giu

Ao nosso filho, que nasce quase junto com o mestrado

## **AGRADECIMENTOS**

A Eduardo Santos Mendes, pela orientação e incentivo sem as quais não conseguiria realizar esse trabalho.

Pela inestimável colaboração na pesquisa:

A Fernando Meirelles

A Daniel Rezende

A Guilherme Ayrosa

A Alessandro Laroca

A Armando Torres Júnior

A Débora Opolski

A Bel Berlinck

A Paulo Pandolpho

A Renato Briano

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de mestrado

## RESUMO

PEREIRA, Kira S. **Se podes ouvir, escuta: A gênese audiovisual de *Ensaio sobre a cegueira*** 2010. V.1 97 f., V.2 123 f. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

A dissertação procede a uma investigação do processo de criação do filme *Ensaio Sobre a Cegueira*, através de entrevistas e recuperação de material memorial dos membros da equipe. Os materiais foram analisados segundo a metodologia da Crítica de Processos como proposto por Cecília Salles. São abordadas também as relações audiovisuais das várias versões de filme, seguindo os preceitos propostos por Michel Chion, Robert Bresson e Randy Thom. O objetivo do trabalho é elucidar procedimentos que favoreçam uma construção audiovisual onde o som participe ativamente da narrativa.

Palavras-chave: cinema, som, audiovisual, processo criativo, brasileiro

## ABSTRACT

PEREIRA, Kira S. **If you can hear, listen: the audiovisual Genesis of *Blindness***. 2010. 2 vol. 212 f. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

The thesis investigates the creation process of the movie *Blindness*, through interviews memorial materials of the film crew. For that purpose, the methodology of the Criticism of Processes as proposed by Cecília Salles was used. It also boards the audiovisual relations of various versions of the movie, following the precepts proposed by Michel Chion, Robert Bresson and Randy Thom. The thesis aims to elucidate ways of audiovisual construction where sound participates actively in narrative.

Key words: cinema, sound, audiovisual, creative process, Brazilian.

## SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. Metodologia .....	12
2. O Processo do som.....	15
2.1 Som Direto .....	15
2.2 Montagem e Trabalho Coletivo .....	25
2.3 Música .....	31
2.4 Edição de som .....	36
2.5 Mixagem .....	42
2.6 Idas e Vindas do Branco .....	45
3. Análise: Os ensaios e a cegueira	
3.1 Cegueira branca e cegueira negra .....	50
3.1.1 Cegueira branca .....	51
3.1.2 Cegueira negra .....	58
3.1.3 A voz <i>over</i> e o som do porão .....	59
3.1.4 O branco e o negro .....	61
3.2 Ruído e silêncio .....	63
3.3 O manicômio .....	72
3.4 Música e ruídos .....	76
Conclusão .....	84
Referências	
1. Bibliográficas .....	91
2. Internet .....	93
Glossário .....	94

## INTRODUÇÃO

Desde o simbólico ano de 1928 abriu-se a possibilidade de o cinema se consolidar como uma arte audiovisual, ou seja, igualmente constituída por sons e imagens, sem necessária relação hierárquica entre eles. Os sons utilizados nos filmes, sejam eles palavras, ruídos ou músicas, podem estabelecer múltiplos tipos de relação com a imagem. Desde o início da relação audiovisual, foram estabelecidas algumas funções a serem desempenhadas pelos sons: trazer estabilidade e unir a fragmentação de imagens, bem como trazer concretude à imagem. Alguns autores, ainda nessa primeira fase do cinema sonoro, buscaram caminhos que fugissem à tradição teatral do uso da palavra como forma principal de expressão sonora. Alcançaram resultados notáveis no uso do som de forma expressiva, concedendo a este funções essenciais na narrativa. Exemplos são René Clair, Fritz Lang, Alfred Hitchcock e Sergei Eisenstein. Em paralelo a essas experimentações, havia um deslumbre do público por sincronia labial, deslumbre esse alimentado ou sustentado principalmente pela indústria norte-americana. O frenesi inicial se dissipou, no entanto o uso da palavra como elemento sonoro primordial, quase onipotente, continuou e fez com que os outros elementos formadores da trilha sonora se subjugassem a ele. Isso gerou um padrão onde a música reforça o que é apresentado pela imagem e/ou pelas palavras, e os ruídos basicamente têm uma função de indicação de tempo e espaço da diegese. Foi reiterada, portanto, uma idéia de que a função primordial do som seria trazer solidez ao que é apresentado nas imagens, e deixá-las contínuas, consolidando um padrão de redundância entre imagens e sons. É claro que no decorrer da história muitos cineastas exploraram de forma criativa a relação imagem-som, porém, até os presentes dias, muitos diretores continuam ignorando a força expressiva do som em obras audiovisuais, quando muito utilizando apenas a música de maneira expressiva. Ainda são poucos os filmes que utilizam de forma plena todos os elementos formadores da trilha sonora cinematográfica. Os ruídos, em



especial, raramente constituem elementos indispensáveis na narrativa cinematográfica, apesar de fazerem parte da *trilha sonora* desde os seus primórdios.

Em sua tese de doutorado, *O Som no Cinema: da Edição de Som ao Sound Design* (2005), Luiz Adelmo Manzano entrevistou uma série de profissionais brasileiros que trabalham com som para cinema. Todos eles, em algum momento da entrevista, colocam que em sua experiência é muito raro trabalhar com um diretor que tenha um pensamento criativo sobre o som, e uma consciência do papel deste na construção da narrativa do próprio filme. Acabam por confiar ao profissional do som – Editor ou Sound Designer - a exploração das possibilidades sonoras de seu filme. Além disso, este profissional via de regra é contatado depois que o filme já foi rodado, e por vezes já com a montagem de imagens fechada. Na minha experiência como editora de som e técnica de som direto, percebo que iniciar um pensamento sonoro que vá além da palavra falada nessa reta final de realização da obra geralmente traz sérias limitações criativas, pois toda a articulação audiovisual já está estabelecida, tudo já está dito, seja pelo texto dos diálogos, pela imagem ou pelo ritmo da montagem. Mais do que isso, se o som não foi considerado como ferramenta narrativa ao menos na fase de montagem, muitas vezes não há mesmo espaço físico para se trabalhar ruídos e ambientes significativamente, pois em muitos casos o diálogo ocupa a maior parte da banda sonora, e não é reservado tempo de escuta para os demais sons.

Ao iniciar minha pesquisa de mestrado tinha a crença empírica de que quando o papel narrativo dos sons não está originalmente pensado, e realizado nas diversas etapas de criação e produção de um filme, torna-se difícil para profissionais de som trabalhar em um caminho que não seja o da redundância. O objetivo inicial do estudo era, ao acompanhar o desenvolvimento do pensamento sonoro num filme específico, compreender mais detalhada e profundamente as conseqüências desse pensamento sonoro inicial para o resultado final da obra cinematográfica.

Além disso, havia um desejo de contribuir com a disseminação de práticas que favorecessem a uma narrativa realmente audiovisual, onde o som fosse usado com toda a sua potencialidade. Para isso, a estratégia escolhida foi a análise aprofundada de usos narrativos do som e uma pesquisa sobre os procedimentos de criação e realização da trilha sonora em um filme específico – O Ensaio Sobre a Cegueira - inferindo sobre como os procedimentos de inserção do som nas diferentes fases do processo criativo do filme interferiram no seu resultado. Como método de pesquisa, tomei como base a Crítica de Processos estudada por Cecília Salles. Uma síntese das etapas da pesquisa e das metodologias utilizadas pode ser encontrada no capítulo 1.

Para compreender o processo de criação do som no filme, foi estudado desde o romance de José Saramago que deu origem à adaptação, passando pelas etapas de criação do filme até a cópia final. No segundo capítulo serão apresentadas algumas dessas etapas, partindo da pré-produção do filme. O enfoque será mais sobre as técnicas e os métodos utilizados procurando compreender as diversas ações ocorridas ao longo do citado percurso e suas conseqüências para o produto final. Para tanto, dividi o processo criativo em sub-capítulos relacionados a cada uma das fases ou áreas envolvidas no processo de construção da trilha sonora: som direto, montagem, música, edição de som e mixagem. Junto ao sub-capítulo de montagem, é apresentada uma discussão sobre a forma de trabalho coletivo praticado por Fernando Meirelles, e sua importância para o resultado fílmico. Há ainda um último sub-capítulo onde são discutidas especificamente as variações no número e duração das telas brancas ao longo de todo o processo. As razões para essas variações e como isso alterou a relação audiovisual do filme também são motivo de análise nesse item.

No terceiro capítulo, o foco é voltado para uma análise de linguagem mais aprofundada. Através da observação das várias versões de algumas das cenas, desde sua apresentação no romance, passando pelo roteiro, por alguns dos primeiros cortes e chegando ao corte final, analiso de que maneira a narrativa, e em especial a relação imagem-som, vai sendo alterada. O capítulo

é dividido segundo alguns temas percebidos como importantes no desenho de som do filme. O primeiro deles engloba a análise dos trechos de tela branca e negra, comparando seu uso, e também inclui uma discussão sobre o uso da voz *over* ao longo das diversas versões. No sub-capítulo 3.2, denominado Ruído e Silêncio, discuto a questão da variação dinâmica e também o desenho de alterações de ambientes no correr do filme, que auxilia grandemente a condução da narrativa. Para análise desse último aspecto, me aproprio de conceitos de Murray Schafer e Michel Chion. No terceiro sub-capítulo o foco é fechado na utilização do som nas seqüências em que os personagens estão encarcerados, extremamente ricas em elementos sonoros significativos para a construção da narrativa. São discutidas em mais detalhes a relação com a arte e os objetos metálicos existentes no espaço cênico, as bengalas dos cegos da Terceira Camerata e a função do *altifalante*. No último sub-capítulo, a atenção é voltada para o uso da música e para sua relação com os ruídos.

Já na conclusão, procuro ampliar a discussão do processo para além do filme. Baseada principalmente em relatos dos diversos artistas envolvidos busco compreender o papel do filme estudado dentro da carreira dessas pessoas. São percebidas algumas transformações, em alguns casos técnicas e metodológicas, em outros no uso da linguagem cinematográfica.

Nos anexos, disponíveis no volume 2 da dissertação, são disponibilizadas as transcrições das entrevistas feitas ao longo da pesquisa, bem como alguns dos materiais cedidos pelos entrevistados, como boletins de som e troca de mensagens eletrônicas. Há também um glossário onde são explicados alguns dos termos técnicos utilizados pelos entrevistados e nas análises.

## 1. METODOLOGIA

No estudo sobre o processo de criação do som do filme, como delineado na Introdução, me servi da análise de registros de diversas etapas, incluindo a obra apresentada ao público, uma entre as diversas potencialidades que existem no processo de criação. Serviu como guia a citação trazida por Salles (2007, 25):

O artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Não só o resultado mas todo esse caminho para se chegar até ele é parte da verdade que a obra carrega. (Marx citado por Eiseinstein, 1942)

Considerei o livro publicado por José Saramago como marco zero deste processo; outras etapas que percorri são: a versão do roteiro utilizada para a filmagem, o primeiro e o sétimo cortes da montagem, a sessão de mixagem pré-Cannes, e a versão final do filme apresentada comercialmente nas salas de cinema. Todos estes materiais foram analisados sob a ótica da relação imagem-som: que sons são citados ou apresentados na narrativa? O que é contado apenas pelo som? Em que momentos o som assume um papel ativo nesta narrativa? Além disso, procurei destacar as recorrências e modificações da utilização do som como elemento narrativo ao longo do percurso.

O primeiro objeto estudado foi o livro de José Saramago. Procurei buscar ali toda e qualquer referência a sons ou à escuta, para posteriormente investigar quanto da construção audiovisual do filme já estava presente no livro, como estas referências foram transcritas, e o que foi criado a posteriori. Esta questão da transcrição de linguagens e permanência ou dissolução de determinados aspectos foi a linha guia para o estudo em todos os materiais.

Na segunda fase, executei uma detalhada decupagem de imagens e sons do filme ***Ensaio sobre a cegueira***, utilizando a técnica desenvolvida na tese de mestrado de Eduardo Santos Mendes (1992). Posteriormente

procedi a uma análise da construção sonora, das relações que se estabelecem entre sons e imagens e do papel exercido por cada um dos elementos nesta construção. Como metodologia de análise, me servi das propostas de Robert Bresson, Michel Chion, Murray Schafer, Randy Thom e Claudia Gorbman. Procurei também nessa fase identificar no filme a recriação no formato audiovisual dos sons descritos no romance, buscando, como citado acima, as coincidências, as diferenças, as estratégias usadas para a transcrição entre linguagens.

Iniciei então um estudo dos registros da criação do filme. Analisei a primeira e a sétima versões de montagem, sob os mesmos aspectos utilizados para a análise do filme pronto. Procedi também à análise do roteiro de filmagem, buscando novamente qualquer menção a sons ou à escuta, à utilização de som *off* ou *over* e à privação ou diminuição de visão. Escolhi alguns temas chave para análise do desenho do som no filme, que se tornaram os sub-capítulos do item 3. Elegi algumas das seqüências para serem analisadas com mais cuidado as transformações ocorridas a cada etapa, privilegiando aquelas onde o som exercesse em ao menos alguma das versões um papel ativo na narrativa. Como citado anteriormente, a função narrativa dos sons utilizados e sua relação com os demais elementos foi um parâmetro importante – se estes sons trazem dados novos, se há relação de redundância ou ênfase para com as informações trazidas pela imagem ou pelo texto, como os sons ajudam o espectador a se envolver com a estória.

Realizei então entrevistas com alguns dos profissionais que trabalharam no filme: o diretor (Fernando Meirelles), o técnico de som direto (Guilherme Ayrosa), o montador (Daniel Rezende), o editor de som (Alessandro Laroca), o músico (Marco Antonio Guimarães) e o mixador (Armando Torres Júnior). O objetivo destas entrevistas foi montar um mosaico de idéias e memórias, tentando descobrir como se construiu o conceito geral do filme e os conceitos de cada área em sua relação com o todo. Perguntei a cada um dos profissionais como é percebida por eles a relação do seu trabalho com as demais áreas, refletindo também sobre questões de hierarquia e de

criação coletiva. A transcrição das entrevistas em sua íntegra pode ser encontrada nos Anexos. Alguns dos entrevistados cederam materiais escritos, como boletins de som e trocas de mails. Alguns desses registros do processo também podem ser encontrados nos Anexos.

Após a coleta dos índices do processo criativo (Salles, 1992:25), foi feita seleção e organização do material. Procurei observar as recorrências dentro do processo de criação, e identificar as transformações do trabalho ocorridas ao longo do processo. Observei também as múltiplas “possibilidades de obras” que foram sendo deixadas para trás, procurando compreender os critérios usados nestas escolhas (Salles, 1992:31-33). Os temas e seqüências elegidos foram analisados novamente considerando os novos dados coletados, e alguns outros elementos foram somados à análise prévia.

## **2. O PROCESSO DO SOM**

O presente capítulo irá apresentar em uma ordem mais ou menos cronológica o processo de criação do som, focando principalmente em seu aspecto técnico e nas relações profissionais da equipe. Sua matéria prima principal serão os relatos concedidos por diversos membros da equipe, em entrevistas à pesquisadora entre julho de 2009 e julho de 2010. O blog Diário de Blindness escrito por Fernando Meirelles de agosto de 2007 a março de 2008, relatando o processo de criação do filme e a dissertação de Débora Opolski, que estudou sua finalização de som, também serão utilizadas para traçar esse processo. Uma análise mais focada em aspectos de linguagem, incluindo elementos de interesse encontrados no livro e no roteiro, e analisando as diferentes versões de montagem comparadas com o resultado final, poderá ser encontrada no capítulo 3.

A equipe de som de Ensaio Sobre a Cegueira, diferentemente do que é corrente na maior parte das produções cinematográficas, foi contatada meses antes das filmagens. O padrão é que o técnico de som seja contatado um a dois meses antes das filmagens, e a equipe de finalização entre em cena apenas no final do processo de montagem da imagem. No caso de Cegueira, o técnico de som Guilherme Ayrosa foi chamado para o projeto 10 meses antes do início das filmagens. A equipe de finalização, liderada por Alessandro Laroca e Armando Torres Júnior, começou a trabalhar no filme também antes do início das filmagens, em reuniões e testes que começaram a delinear possibilidades estéticas e definiram uma série de questões técnicas importantes para o som do filme.

### **2.1 Som direto**

Guilherme Ayrosa, em entrevista à pesquisadora, disse que ao ser convidado para participar do filme, a primeira coisa que o estimulou foi o título:

“na cegueira, o som vem à tona”. Certamente o tema da cegueira foi uma das razões para que o som alcançasse, desde o início, uma importância no filme, como veremos no capítulo seguinte. **G** recebeu também informações do fotógrafo, que disse que haveria muitas “subjetivas dos cegos”, e do diretor que afirmou estar pensando em alguns momentos deixar a tela sem imagens. Incentivado por essas possibilidades sonoras, pela atenção dispensada ao som dentro do projeto e pelo grande tempo de pré-produção antes das filmagens, começou a fazer uma série de pesquisas conceituais e técnicas. Primeiramente foi atrás de compreender o que seria a audição diferenciada de um cego. Procurou o Nino - Nicomedis Carlos Nascimento – deficiente visual responsável pelo estúdio de som da Laramara, instituição para cegos. Relata que Nino proporcionou uma experiência de percepção auditiva que foi muito importante: numa sala completamente escura e acusticamente tratada, fez uma série de ruídos. De longe, de perto, em várias direções, em várias intensidades, fazendo **G** se atentar para como funciona a escuta quando não se têm a referência visual. “Nino me ensinou a ouvir como cego. (...) Passei a ouvir surround” afirma **G**.

Essa experiência sensorial o fez embarcar numa pesquisa técnica com o objetivo de fazer uma gravação espacializada, em 5.1<sup>1</sup>. Primeiramente pesquisou a possibilidade de um microfone que já gravasse em 5.1, mas seu alto custo foi impeditivo. Num segundo momento testou um microfone binaural (2 canais), que afirmou ser “bacana”, mas que não funcionava para cinema, cuja espacialidade se compõe com pelo menos três canais, pois deve ter necessariamente um centro. Fez então um teste construindo uma engenhoca que chamou de “guarda-chuva”, pendurando cinco microfones na estrutura metálica de um guarda-chuva desmontado. Mesmo assim não conseguiu resultados satisfatórios.

---

<sup>1</sup> O 5.1 se refere ao sistema mais comum de reprodução estereofônica utilizada nas salas de cinema brasileiras, o Dolby Digital, que possui 6 canais independentes: centro de tela, esquerda e direita de tela, surround esquerdo, surround direito e o subwoofer.



Quando estava ainda buscando alternativas para essa captação espacializada, houve uma reunião com Alessandro Laroca e Armando Torres Júnior, solicitada por eles para a produção do filme, que alterou os caminhos para a captação do som. **L** explica a motivação da reunião:

O Lou (Solakofski, canadense mixador dos diálogos e música) veio pra cá, para conhecer a sala quando a gente tava mixando *Cidade dos Homens* e nós mostramos pra ele nosso esquema de edição, formatos, etc. O Gui (Ayrosa) tava junto, e falou 'não tinha a menor idéia de que isso fosse assim'. Eu falei, 'Então vamos combinar de você ir lá para Curitiba pra ver, pra entender como é que é.'(...)

Como a gente tinha muito problema (com som direto), a gente falou com a Bel (Berlinck), produtora da O2, para conversarmos com o Gui antes dele ir viajar. (...) Fomos para Curitiba e passamos o dia juntos, eu o Gui e o Armando (Torres Júnior). (...) O Gui não imaginava o que era um trabalho de foley, de efeitos. Quando viu, se assustou.

Nessa etapa, antes da reunião em Curitiba, foi feito um teste de câmera e som onde **G** gravou num sistema multipista no qual procurava, ainda seguindo suas pesquisas, reproduzir uma audição espacializada. Mas segundo **L**, essa gravação

(...) tinha um vazamento muito grande. Sirene de polícia, carro, tava tudo junto. Quando caía na subjetiva do cego tinha quebra de eixo de som, as pessoas passavam pelo cego e os sons mudavam de lado. Aí eu falei 'olha, Guilherme, assim eu fico com tudo junto, não tenho a voz isolada. (...) Isso engessa a montagem, você não consegue inverter, não tem controle sobre a sirene, perdeu a voz. (...) Você deveria gravar somente a voz, a gente acrescenta a sirene depois' 'Mas não é pior pra vocês?' 'Não, esse é o nosso trabalho'.

Aí só pra ele ver, pra essa cena funcionar a gente dublou a cena inteira pra ter o controle sobre todos os eventos e fazer o desenho de som como deveria ser. Aí meio que caiu a ficha. Ele foi lá e fez o melhor trabalho de SD que a gente já teve.

O fato, que é caso freqüente de reclamações por parte de editores de som em encontros do meio, é que esse tipo de gravação em multipista, que procura já fazer durante a cena uma ambiência 5.1 não é adequado, especialmente para seqüências com diálogos. O código hoje dominante leva os diálogos e demais sons em sincronia com a imagem a serem posicionados apenas na caixa central da tela. Gravando com diversos microfones ao mesmo

tempo a voz, bem como os ruídos mais fortes, são captados por todos os microfones – o tal vazamento citado por **L** – e a ambientação se torna inútil para a mixagem final. Esse tipo de gravação era mais freqüente no início dos anos 2000 quando do surgimento, no Brasil, dos gravadores multipista, mas tem sido abandonada. Há, ainda, alguns técnicos de som que procuram fazer uma captação 5.1 do ambiente da cena, uma “cobertura ambiente” que já capte as características espaciais do som da locação. O som assim captado, separado dos eventos sonoros *onscreen*, pode ser utilizado na mixagem final.

Seguindo as orientações do pessoal da pós-produção, **G** repensou e planejou uma captação em multicanal diferente do que imaginara inicialmente. Com um gravador Aaton Cantar – que adquiriu para o filme – privilegiou a captação da voz, colocando sempre um microfone lapela em cada ator com fala e um microfone aéreo acompanhando toda a cena. Também para o filme, investiu em alguns sistemas de lapela sem fio de qualidade superior ao que possuía anteriormente<sup>2</sup>. Posteriormente atendeu, com o apoio da produção, a alguns pedidos de Julianne Moore, que solicitou um transmissor menor, um microfone cor da pele e o encurtamento do fio do microfone. Tudo isso devido às roupas transparentes e rasgadas que utilizou nas cenas finais no manicômio, e que poderiam revelar o equipamento, gerando uma preocupação para a atriz, que teria seus movimentos limitados.

**L** segue:

Tem muito técnico de som que diz ‘não gosto de gravar lapela’. Quando a gente deu o toque pro Guilherme, o cara estudou, procurou, montou o melhor sistema... Foi o melhor timbre de lapela que eu já ouvi na minha vida! (...) No segundo dia de filmagem ele me mandou um material, de Toronto. Não acreditei que era som de lapela. Eu falei, segue nessa que está ótimo!

**E A** acrescenta:

Um uso muito inteligente do (gravador) multipista foi feito. Tudo muito separado, muito estudado. Ele via uma cena que tinha 10

---

<sup>2</sup> A lista completa dos equipamentos de som direto usados no filme pode ser encontrada em anexo.

personagens. Quem vai falar? Ele separava tudo direitinho, lapela por lapela, e colocava o Boom pra garantir<sup>3</sup>.

Esta opção por “lapelar” todos os personagens com falas passa por diversas questões. Em entrevista concedida à pesquisadora, Fernando Meirelles discorre sobre as diferenças entre a escola de som europeia, que costuma privilegiar uma captação com microfones aéreos e mais abertos, e a escola norte-americana, que privilegia a captação com lapelas:

(...) a diferença é que na escola europeia a voz vem dentro de um ambiente, já tem profundidade. Os americanos captam a voz com microfone colado na boca e constroem o espaço sonoro em pós-produção. O pessoal de som direto aqui detesta isso, pois o trabalho deles fica menos criativo.

**G**, em sua entrevista, fez um comentário exatamente nesse sentido:

Na verdade, eu acho meio burro gravar em multicanal, assim... É bom... claro que é bom! Mas, você passa a ser só um técnico, entendeu? Você põe um lapela pra cada um, e você vira um americano daquele jeito, sabe? Preguiçoso. Põe um lapela em cada um, põe o “nomezinho” ali... Enfim...

Vimos que mesmo seguindo esse método “burro”, **G** fez escolhas consideradas inteligentes na organização dos canais. Além disso, veremos a seguir que o técnico de som encontrou maneiras de exercer sua criatividade na captação. Usou como recomendado o lapela para captação da voz, mas aproveitou o multicanal e adicionou outros microfones para captação de ruídos da cena.

**FM** segue, falando sobre a mudança de mentalidade dos técnicos no Brasil e sobre sua preferência pessoal em relação a microfones:

Antes, um operador de som se recusava a usar microfones de lapela. Hoje continuam até a preferir seus booms, mas usam também um lapela para “garantir”. O finalizador de som joga fora o boom e usa o lapela... rs. Nenhum técnico gosta de lapela. Acham o som mixuruca, sem corpo. (...) para falar a verdade não vejo tanta diferença.

---

<sup>3</sup> Um exemplo do boletim de som do filme, onde se pode perceber a forma de distribuição dos microfones entre as pistas de gravação, pode ser encontrada em anexo.

Claro que um bom boom é melhor, mas pelo tanto que atrapalham a filmagem nem sempre compensa.. Atrapalham no bom sentido... Quando o boom é usado sempre dá mais trabalho, pois ou ele pode entrar no quadro se a câmera improvisar um movimento, ou ele faz sombra ao passar diante de uma fonte de luz... Com lapela há também menos gente no set. Para diretores, se o figurino permite, o lapela é o melhor.

**FM** destaca em sua fala o privilégio a uma captação de imagem mais livre, com possibilidades de improvisação. De fato, em *Ensaio sobre a Cegueira*, havia geralmente 4 câmeras rodando em enquadramentos diferentes, de um plano geral a um super close, passando por câmeras

(...) que entregamos ao acaso, ou para Deus, como diz o César. (Charlone, fotógrafo) (...) Ela em geral fica amarrada com fita crepe num canto e quase sempre roda sem operador, é acionada por quem estiver mais perto. (...) É como lançar uma rede sem grandes expectativas para eventualmente puxarmos imagens inesperadas. E acontece.

(Diário de Blindness, post 11)

No mesmo post do Blog, **FM** justifica sua escolha da seguinte maneira: “Rodar com muitas câmeras é bom por não termos que repetir a mesma cena 40 vezes para conseguir diversos ângulos, e é ótimo, pois dá muita cobertura para o montador”. O diretor assume as dificuldades criadas para o som, mas isso não parece ser uma preocupação para ele: “Filmar com muitas câmeras também complica bem. O Gui, som direto, que o diga. Ele vive sinucado sem ter por onde entrar com seu microfone. ‘Tem câmera por todo lado’. Reclama. ‘Dá seu jeito!’, respondo. E ele vai dando.”

O fato é que da maneira como foi pensada a filmagem e os posicionamentos de câmera, seria muito difícil garantir a captação de som direto apenas com microfones aéreos, tornando a opção por investir na captação com lapelas inevitável. Além disso, essa opção vai ao encontro do pensamento da dupla da finalização, **L** e **A**, que identificados com o pensamento norte-americano citado por **FM**, preferem ter o som direto o mais limpo possível e acrescentar elementos sonoros e espacialização na fase de finalização. Segundo **L**, “O som do boom é mais bonito, mas a relação sinal-ruído do lapela é importante. E muitas vezes uma palavra que perdeu no boom, você usa o lapela. É meio um mal necessário.” No filme estudado, a mixagem

dos diálogos feita pelo canadense Lou Solakofski utilizou sempre uma mistura dos dois tipos de microfones, como descreve Armando em mail à pesquisadora:

Na mixagem do *Blindness* foi usado Lapela bem misturado com o Boom. Pelo que me lembro o som do Lapela era muuuuuito bom. O Guilherme Ayrosa fez uma captação de Som muito bem pensada. Tinha poucos problemas de som direto, mas o mixador canadense tinha uma técnica muito boa de misturar Lapela com Boom. Demorava bastante para acertar as fases entre os mics, mas no final valia a pena porque a qualidade de som ficava muito boa mesmo. Ele gostava também de reforçar o Lapela quando tinha close-up dos atores.

Por um lado, essa mixagem se aproxima da metodologia norte-americana descrita por **FM**. Através da dosagem do lapela em relação ao boom (menor nos planos mais abertos e maior nos *closes*) a espacialização – no caso, a sensação de maior ou menor proximidade – do som é recriada na pós. No entanto, diferente do que afirma o diretor, o som do boom nesse caso não é jogado fora. A reverberação captada por ele no som direto é aproveitada, especialmente nos planos mais abertos.

Um ponto interessante a ser destacado com relação à captação de som se refere à locação do manicômio, onde os cegos são encarcerados. A locação escolhida era no Canadá, segundo **G** devido ao “campo de som” – era silenciosa e não tinha ambiência de trânsito, característica fundamental especialmente nas últimas cenas, quando devido à epidemia não mais haveria circulação de automóveis. Notamos aí, portanto, uma preocupação geral da equipe com essa questão específica do som. É importante frisar que nos filmes brasileiros nem sempre as escolhas de locação respeitam limitações do som, privilegiando muitas vezes questões de arte ou fotografia, prejudicando a captação e freqüentemente resultando num som que não condiz com o conceito do filme ou mesmo gerando a necessidade de dublagens.

A locação canadense, no entanto, apesar de ser silenciosa, apresentava a questão de ser bastante reverberante. A princípio **G** viu isso como um problema e se preocupou com o fato que “devido ao estilo do fotógrafo” – de colocar câmeras em todo canto e improvisar bastante nos enquadramentos - ele dificilmente poderia forrar o teto com mantas de som, pois elas poderiam

aparecer em quadro. Como em diversas cenas há muita gente falando junta, isso poderia chegar a dificultar a compreensão dos diálogos. Mais tarde, **G** acabou decidindo “arriscar”, não procurando “secar” (diminuir o tempo de reverberação) tanto o ambiente e assumindo que o reverbe fazia parte da realidade narrativa: “Os caras vão chegar num lugar vazio, vou usar isso a favor... (o reverbe) poderia entrar na finalização, mas já entrou na captação. Faz sentido pro conceito.”. Mas a qualidade do som contou, também, com os “carpets” - espécie de tapetes que a equipe de locação usava para forrar o chão, protegendo o piso nas áreas fora de quadro - e com os colchões de palha rígida escolhidos pela arte, que além de não fazerem barulho já secavam em parte a reverberação. Além disso, a escolha pelo lapela também faz com que a reverberação não afete tanto a voz.

Um aspecto destacado por **G** na sua forma de captação é a opção por trabalhar, além dos lapelas e do direcional aéreo, com vários microfones em lugares inusitados, “plantados” na cena. É sua forma de exercer criatividade num trabalho, como foi levantado acima, cada vez mais técnico. Eis a explicação dada por **G** em resposta a um mail de **L** que questionava “que mic é o PLANT” (sigla usada por **G** para identificar esses microfones no boletim de som): “PLANT é um microfone plantado (CUB 01 ou Neumann 184 ou lapela ou PZM). Ele é aquele que cobre alguma área onde o boom não consegue chegar por questões de luz/enquadramento e que pode surpreender em alguma das câmeras.” Ao afirmar que o microfone “pode surpreender”, **G** quer dizer que em algum momento do plano ele pode captar um som que possa ser usado na edição, não necessariamente previsto com antecedência. Essa maneira de trabalhar abrindo possibilidades para o acaso se aproxima do trabalho da fotografia, que tinha uma câmera sempre entregue “para Deus”. Aproxima-se também do pensamento do próprio **FM**, que escreveu no blog:

Admiro a capacidade de abstração de diretores que conseguem pensar seus filmes de ponta a ponta com antecedência, diretores que desenham *storyboards* e depois cumprem à risca o que planejaram. Já tentei fazer isso, mas fico tão focado em fazer o que planejei que acabo não vendo as idéias vivas que acontecem no set. Já filmei muito como um clarinetista que toca seguindo uma partitura, hoje acho que filmo mais como jazz.

(post 11)

Salles reflete sobre a consequência do imprevisto na análise de obras artísticas:

Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que o fez. Aceita-se que há concretizações alternativas – admite-se que outras obras teriam sido possíveis.

**FM** demonstra ter consciência dessa abertura de possibilidades, e admite, ao falar sobre o uso das citadas “câmeras alternativas” na montagem, que sem esse seu modo de filmar aberto ao acaso, o resultado do filme não teria sido o mesmo. E que essa metodologia foi especialmente bem aproveitada no filme em questão:

(...) essa maneira de filmar vale a pena. Ela nos permite quase nunca repetirmos um mesmo enquadramento em duas horas de filme e libera o ator que, nem que queira, consegue interpretar para a câmera, já que está cercado. Também me livra do chato (e às vezes inútil) trabalho de decupar o filme. O que fazemos é montar a cena como se fosse teatro, sem pensar em câmeras e depois cobrimos o máximo possível. A decupagem acontece na sala de montagem, o que é uma vantagem, como tenho constatado, pois muitas vezes entre a imagem bem enquadrada da câmera A, que foi previamente planejada, ou a mesma cena meio encoberta da câmera B temos usado a segunda opção na montagem. Neste filme, que é sobre olhar, mas não ver, esconder um pouco o que se passa ajuda a colocar o espectador no mundo dos personagens cegos, quero crer. De qualquer maneira, eu dificilmente planejava um enquadramento onde um ator cobre o outro intencionalmente. Esses momentos acontecem por sorte e às vezes são ótimos

Voltando à captação de som, um exemplo de microfone plantado dado por **G** é a cena em que um dos cegos está sentado arrastando a bengala no corredor, montando guarda. Nessa cena ele posicionou um microfone embaixo da cadeira da personagem, para captar melhor esse som da bengala arrastando.

Há indícios de que talvez esses microfones não tenham sido muito aproveitados na finalização. Na citada troca de mails entre **L** e **G** após ter sido enviado o material gravado nas primeiras diárias de filmagem, e onde é elogiado o som dos lapelas e a captação em geral, **L**, como apontado

anteriormente, questiona o que seria o “PLANT”. Esse questionamento denota que **L** ao ouvir o material não teria compreendido a função desse microfone, primeiro passo para possivelmente descartá-lo na mixagem. Soma-se a isso a tendência dessa equipe de finalização enxergar a captação de som direto como fonte principalmente dos diálogos, e privilegiar a construção dos ruídos na pós.

Por outro lado, **A** afirma que alguns dos ruídos captados no som direto – não especificando se dos microfones plantados ou se apenas dos planos que tinham ruídos como elemento principal - foram usados. “Muitas vezes os técnicos de som direto fazem coisas que ajudam. Muitos dos carros que ele (**G**) gravou pro som direto, ambulâncias chegando, portão abrindo... Muita coisa a gente usou e o som tava bom, a gente só somava coisas a partir dali.”

Relacionado a essas captações de ruídos durante a cena, outro ponto de interesse na captação de som direto foi o fato de, depois de finalizadas as filmagens na locação do manicômio, **G** e David McCallin, o editor de diálogos, terem passado cinco dias gravando coberturas de ruídos na locação: “Arrastando cama, gritos de longe, batendo porta...”. Essa captação de sons adicionais durante o período das filmagens e utilizando locações e objetos de cena do próprio filme nem sempre é bancada pela produção, e novamente denota um olhar cuidadoso para o som.

**L** comenta:

Essas coisas que eles gravaram, a gente não usou, por exemplo, para uma porta que a gente via na imagem. Mas todos esses sons a gente usou para criar ambientação, movimentação das pessoas em *off*, aquele *soundscape*<sup>4</sup> todo. As camas, as pessoas... Você isola esses elementos e desenha musicalmente do jeito que você quer.

**A** complementa que:

Se eles não tivessem feito esses sons de hospital – que a gente usou muito - a gente falaria depois, ‘A gente vai ter que gravar esses sons’, e iria pra algum lugar gravar. (...) Durante as filmagens o técnico de som muitas vezes não têm tempo de

---

<sup>4</sup> Termo em inglês para paisagem sonora, ou ambiente sonoro. Esse conceito será apresentado e discutido em detalhe no capítulo Ruído e silêncio.



fazer essas coberturas direito. (...) Se ele não tivesse feito, eu jamais falaria que o trabalho de som direto foi ruim por causa disso. O trabalho de som direto é ruim quando ele não capta bem diálogo.

Essa última afirmação corrobora a maneira de **L** e **A** pensarem som, na qual para o som direto o mais importante é a captação de uma voz isolada dos sons ambiente, e toda a parte criativa, de espacializar e acrescentar sons, é função da pós-produção. Por isso as conversas com o técnico de som antes das filmagens foram exclusivamente técnicas, e não conceituais. **L** afirma:

Som direto é a parte mais técnica dentro do som de um filme. Desenho de som é dado na montagem. O Primeiro *sound designer* de um filme é o montador. Antes disso você não sabe o que pode acontecer. Se o montador não faz proposta de som, beleza, o primeiro desenho de som vai ser da edição mesmo. Mas no caso do *Blindness*, e qualquer outro filme que o Daniel monta, ele já propõe muita coisa..

## 2.2 Montagem e trabalho coletivo

O trabalho de Daniel Rezende como montador certamente foi uma das etapas fundamentais na criação do som do filme. **D** também foi convidado a participar do filme tão logo o projeto se concretizou, recebendo o roteiro e lendo o livro. Ele relata como foram as primeiras conversas com **FM**:

Desde a primeira conversa com o Fernando, ele já tinha na cabeça vários conceitos de como filmar e editar o filme. Havia um conceito bem definido, desde as primeiras conversas com o Fernando e Cesar de que tentaríamos pensar sempre num eixo de filmagem e de uma montagem “cega”!

Os cegos baseiam-se pelo som e, evidentemente, não pela imagem. Quando um cego presta atenção em algo, ele geralmente vira o ouvido e não o olhar em direção ao que está acontecendo, então, usando-se deste conceito, teríamos sempre um eixo do cinema meio “torto”. O que isso quer dizer, em termos práticos? Queríamos, em certas cenas, confundir um pouco o espectador, da geografia do lugar onde as personagens estavam e fazer com que o som fosse mais importante. Muitas vezes “quebramos” o eixo para confundir o espectador e criar certa estranheza. O eixo no cinema existe exatamente para nos dar um norte, para nos situar. E era isso mesmo que queríamos quebrar. A idéia era causar certa estranheza proposital com a quebra dos eixos.

**D** relata então como essas idéias teóricas foram adaptadas quando se iniciou a prática:

O curioso foi descobrir que algumas propostas funcionam melhor na teoria do que na prática. Depois de mais de 100 anos de cinema, as pessoas já estão tão acostumadas com a linguagem cinematográfica que a quebra do eixo, hoje em dia, já não desnorreia tanto assim. Que essa estranheza é bem menor do que dizem os “professores de linguagem cinematográfica” clássicos. Assim, muitas vezes esse desconforto teve de vir por cortes “estranhos” ou “conceitualmente” errados, ou pela justaposição “equivocada” do som em relação à imagem.

O filme começa bem mais “convencional”, em relação à montagem e depois de muita cegueira e muito caos, o som e a imagem começam a se desgrudar. O som de uma imagem não precisa mais ser relacionada à imagem em si, e sim a outra, que pode trazer um outro significado.

Essas relações de “não-redundância” entre sons e imagens serão analisadas em capítulo posterior. Na entrevista, Daniel fala um pouco também sobre sua prática de montagem. Em *Ensaio sobre a cegueira*, bem como em alguns outros projetos, **D** iniciou a montagem quando o filme ainda estava rodando, o que considera bastante positivo. Dessa maneira, “o diretor tem a possibilidade de ir vendo o primeiro corte das cenas que ele está quase que na mesma semana e possíveis erros que seriam apenas descobertos mais tarde, podem ser corrigidos durante a filmagem.” Sobre a fase de montagem propriamente dita, comenta:

Gosto sempre de assistir o material e fazer o primeiro corte dos filmes sozinho, às vezes até sem falar com o diretor antes. Acho que isso me dá mais liberdade de ver o material sem nenhum apego e poder criar algo novo a partir dele. Acho que se eu assistir e fizer o primeiro corte junto com o diretor, vou fazer exatamente o que está na cabeça dele. Não que isso seja um problema, o montador está lá para traduzir o que o diretor quer utilizando-se do material filmado. Mas acho que posso chegar onde ele quer em qualquer momento, mas tenho apenas uma chance de trazer minha primeira impressão, no meu primeiro corte.

Comenta também sua relação de trabalho com **FM**:

Ele é o maior incentivador desse método onde o montador dá uma primeira cara ao material e, depois, eles (montador e diretor) podem chegar ao corte final juntos.

(...) Fernando é realmente um diretor que aprecia o coletivo. Acredito ser esta, entre todas as suas qualidades, a que mais se sobressai. Ele ouve muito sua equipe e tira o melhor dela. Maior qualidade de um diretor, na minha opinião.

Esse tipo de relação com a equipe também foi comentada por **L** e citada em diferentes momentos pelo diretor. A citação seguinte, retirada do blog, se refere a uma entrevista coletiva dada tão logo foi anunciado que o filme seria rodado, em setembro de 2006:

Quando um jornalista me perguntou, durante o Festival de Toronto, como seria o filme, me dei conta de que não tinha nada muito sólido para responder. Não que esse fato me preocupasse, sabia que com a ajuda dos parceiros descobriríamos o filme durante o processo de fazê-lo. E o melhor: os parceiros seriam os de sempre, quase a mesma genial equipe que fez *Cidade de Deus*. (post 1)

**FM** parece se encaixar, portanto, na relação descrita por Salles (2007, p. 51) de uma das facetas do trabalho coletivo:

A necessidade do trabalho em equipe ou de trabalhos em parceria se mostram para os próprios artistas, por um lado, como impulsionadores e estimulantes, gerando reflexões conjuntas e conseqüentemente uma potencialização das possibilidades.

É interessante o comentário do diretor sobre os “parceiros de sempre”. De fato, todos os últimos projetos dele e muitos de sua produtora, a O2, têm contado sempre com a mesma equipe principal. Para o tipo de direção citada, na qual a criação coletiva é freqüente, a intimidade conseguida ao longo dos diversos trabalhos é bastante importante. Segundo Salles (2008, 153. Grifo meu),

No momento em que há um cruzamento de indivíduos com um projeto comum - a produção de uma obra - há um grau maior de complexidade. (...) talvez possamos falar, nesses casos, em uma maior densidade de interações, na medida em que os próprios processos, aparentemente individuais, também se dão nas relações com os outros.

Quando ocorre da equipe envolvida no projeto, como em *Cegueira*, ter uma relação de trabalho de longa data, as vias de interação se tornam ainda

mais densas, diretas, e rápidas estabelecendo alguns *modus operandi* fixos. **L** fala sobre sua relação com **A** e com Eduardo Virmond:

A gente tem gostos parecidos para a maior parte das coisas. Outra coisa é que tecnicamente a gente tem uma terminologia rápida e fácil. A gente se entende muito rápido. Com o Eduardo, em Curitiba, também.

**A** complementa: “Depois disso (do *Cegueira*) só trabalhei com eles (a equipe da 1927 Audio na edição). Cria uma identidade...”. **L** afirma também que a comunicação, tanto com **FM** como com a equipe da O2, é bastante facilitada. Na mesma direção, **G** afirma que **FM** ao longo dos diversos trabalhos que fizeram juntos, “passou a entender mais de som”, e que se sente um pouco responsável por isso. Com essa maior compreensão, vêm também um maior respeito e uma maior disponibilidade a atender aos pedidos feitos pelo som. Um exemplo trazido por **G** ocorrido durante o filme estudado se deu na gravação da cena em que os cegos confinados estão comendo. As embalagens plásticas propostas pela arte eram extremamente ruidosas e seu ruído atrapalhava a captação dos diálogos. Não conseguindo outra solução, **G** comunicou seu problema a **FM**, e a alteração das embalagens foi feita de imediato.

Mas a escuta e a liberdade de criação não é exclusiva aos antigos companheiros. Em outro post do blog, já do período das filmagens, **FM** relata um episódio onde Gael Garcia Bernal, que faz o Rei da Camarata 3, estimulado por um acaso ocorrido nos ensaios, propôs que seu personagem usasse esmalte de unha na cena de estupro. “Achei a idéia meio esquisita, mas dei corda. Não queria cortar a onda dele no nosso primeiro dia de trabalho.” Para que o personagem “não fosse confundido com uma drag queen”, o diretor pediu que em uma cena anterior Gael encontrasse o esmalte por acaso, enquanto dava seu texto.

A idéia era fazer o uso do esmalte parecer mais acidental e menos intencional. Só que ele foi muito mais longe e fez metade da cena mais concentrado no esmalte do que em seu texto. Achou o frasco, pegou, abriu, cheirou, passou o esmalte em cada unha, assoprou, esbarrou no vidrinho que caiu no chão, saiu procurando. (...) O resultado ficou muito engraçado. O vilão cruel ficou parecendo um trapalhão que havia fumado

três baseados, alheio ao sofrimento que estava provocando ao seu redor. Um cara mais irresponsável do que perverso e talvez por isso mesmo até mais assustador. Gostamos do resultado. (post 8)

Sobre o episódio, **FM** complementa: “Gosto de ouvir idéias alheias e as uso sempre. Quando a gente coloca fichas no inesperado, ele acontece.” Essa postura não é comum a todos os diretores de cinema. Muitos preferem trabalhar com uma equipe que apenas execute suas idéias, e têm dificuldade em aceitar sugestões. É o outro lado da moeda do trabalho coletivo, que pode gerar “dificuldades no entrelaçamento de individualidades” (Salles: 2007,51). O depoimento do coreógrafo Alwin Nikolais<sup>5</sup> traduz bem esse outro tipo de pensamento, que vê as parcerias do trabalho coletivo quase como um “mal necessário”: “Coreografar para outra pessoa é como entregar a alguém um punhado de areia. Muita coisa se perde. Mas a gente a prende a se contentar com uma percentagem razoável.”

**G**, em sua entrevista à pesquisadora, destaca a forma de trabalho coletivo que valoriza a potencialidade criativa de todos os seus participantes como estimulante para que os profissionais da equipe dêem o melhor de si, como ele fez no Cegueira. E compara com outro filme em que trabalhou: “Tudo o que eu falava era ‘gongado’. Você desapega. É muito difícil colocar o ‘a mais’, dar o melhor de você. Você acaba fazendo só o básico, o técnico.”

Voltando à montagem, o trabalho de **D** foi diversas vezes destacado como um dos principais responsáveis pelo desenho de som do filme. Em entrevista, **FM** fala sobre essa etapa da construção sonora:

O Daniel adora som, ele trabalha com 2 pistas de imagem e umas 9 de som. Muita coisa captada e muitas outras que ele vai pedindo para o Laroca durante a montagem. Ele vai passando emails o dia todo: ‘Me manda uma motocicleta acelerando, me manda um cachorro lá longe....’<sup>6</sup> O bom disso

---

<sup>5</sup> Citado por LOUIS, 1992, p.133. In Salles 2007 p. 50

<sup>6</sup> Sobre essas listas de pedidos de som para a montagem, também citadas por **L**, ver nos anexos alguns dos e-mails enviados. Em um dos exemplos **D** chega a mandar um vídeo do trecho da cena em que um rádio cai no chão para que a equipe de **L** pudesse escolher um som que correspondesse melhor à imagem.

é que quando a montagem está pronta o som também já está quase lá.

**L** e **A** falam sobre a especificidade de trabalhar com **D** e a diferença para os montadores em geral:

L- Em geral existe esse abismo, o cara monta o filme sem pensar o som, joga pra gente e a gente remenda né?

Com o Dani é diferente, primeiro porque ele tem essa sacação de som (...) uma sacação musical, tem um *feeling* para usar o som no corte. Um som que se transforma no outro... Alterna cenas de muito barulho com outras de muito silêncio. Exemplo é a cena em que infectados estão sendo espremidos numa porta. Há um desenho de crescimento do som até que o vidro quebra, e aí vem um silêncio.

A- A cena do *overlap* da voz da prostituta entrando no quarto do hotel...

L- O Dani gosta muito desses links. A água do xixi do menino vira água da Mulher lavando...

A- Os tempos internos são bons. Você não percebe o corte.

L- Flui muito bem, porque ele usa um movimento do som para cortar.

**D** fala sobre sua relação com som e sua forma de montar:

Não sou músico. O próximo que chego é que vim de uma formação de DJ. Acho que isso me deu uma familiaridade tremenda com sons e ritmo. E montagem é, antes de tudo, ritmo. (...) Acho que muitas vezes, penso primeiro no som, antes de fazer o corte na imagem. Penso, se ouvimos esse som antes da imagem, será que o corte pra próxima cena não seria mais interessante, e tento realizar isso no AVID da maneira mais próxima que consigo com os recursos que tenho.

**E** defende as vantagens de um pensamento sonoro já nessa fase:

Acho fundamental o montador ter o conhecimento e, mais do que isso, o pensamento sonoro, pra edição de um filme. Construir e pensar todo o som depois da imagem montada fica muito mais difícil, pois esse trabalho será limitado. É como montar durante a filmagem, modificações podem ser feitas durante o processo pra melhor o filme. Quando se pensa o som, junto com a imagem, o filme só tem a ganhar com isso.

Como destacado por **D**, todo esse trabalho na montagem já torna o desenho de som muito mais orgânico ao filme. O som não é uma camada externa que procura se aderir às imagens ou encontrar espaços entre os

diálogos, mas imagem e som fazem parte da mesma estrutura fundamental à construção do filme. No capítulo 3 serão analisadas algumas cenas e poderá ser percebida com mais clareza essa estruturação.

O que se pode notar, inclusive através da observação das diversas versões no AVID e que foi explicitamente citado por **L** e **FM**, é que o desenho de som do filme foi estabelecido já na montagem. **D** explica como procede:

No começo sempre pedia pro Laroca pra ir mandando sons pra montagem, porque acredito que quanto melhor o som do *off-line*, mais próximo do filme estamos. O Laroca sempre foi muito solícito em procurar o melhor som pra cada caso, mesmo nesse estágio tão prematuro da montagem.

Hoje tenho um arquivo gigante de sons que carrego comigo, mas nem sempre acho tudo que me ajuda e sei que tudo vai ser trocado depois por sons melhores, feitos pra o filme específico.

Tento sempre deixar o *off-line* do filme que estou fazendo, o mais próximo possível de que ele seria ao ser finalizado. Claro que a diferença sempre é brutal em qualidade e proposta, mas sempre tento encaminhar o máximo que posso, com os recursos que tenho, uma proposta de som pro filme.

Coube à edição de som a função de melhorar tecnicamente e propor soluções estéticas que seguissem a mesma linha já traçada na etapa anterior. **D** valoriza, no entanto, as contribuições de **L** para o desenho de som, já durante a montagem: “Sempre quando já temos um corte digno de mostragem, ele aparece para começar a entrar no filme e dar seus valiosos comentários. Sempre ouvimos a opinião do Laroca e ele sempre contribui demais para o desenho do som.”

## 2.3 Música

No processo de formação da sonoridade do filme, a decisão de **FM** de convidar o músico Marco Antônio Guimarães, do grupo Uakti, para fazer a trilha musical, teve fundamental importância. O diretor, em entrevista concedida à pesquisadora, justifica da seguinte forma sua escolha:

Uma coisa que pensei desde o início foi usar a música do Uakti, pois ela é toda percutida em canos, latas e objetos e achei que ficaria menos como uma intervenção musical, e mais como um ambiente sonoro. (...) As melodias vêm de som de água, de madeira batendo. Isso estava dentro da idéia de uma atmosfera sonora diferenciada para o filme. Em geral os filmes têm a voz, os ruídos e a música. Achei que os ruídos e as músicas pudessem ser mais parecidos. Da mesma família.

De fato, é notável no filme essa aproximação da música com os ruídos, criando alguns resultados bastante interessantes. **MA** comenta, em entrevista à pesquisadora, uma das cenas em que buscou essa aproximação:

A criação da música precisa levar em conta que esses diversos sons (ambiente, ruídos, etc.) vão se sobrepor à música – isso é importante para a “dosagem” das sonoridades. Na abertura do filme, quando o primeiro cego não pode mover o carro, os outros motoristas, irritados, tocam as buzinas. Para a música nessa parte, optei por usar um instrumento que tem alguma semelhança com o som de buzinas de carro. A sonoridade desse instrumento vai surgindo de dentro do som das buzinas e segue até a parte em que o primeiro cego é abandonado no meio da rua e seu carro roubado.

Esta cena, bem como outras significativas na trilha musical do filme, será analisada no capítulo 3.4 em detalhes.

Uma questão curiosa a respeito do processo de criação da trilha musical é o fato das gravações terem sido concluídas ainda no início do processo de montagem, em cima do segundo corte. Geralmente a trilha não é fechada antes da conclusão do último corte, de maneira a se adaptar às necessidades da montagem. Algum tempo antes havia sido enviado para **MA** um DVD do primeiro corte, que usava como referência algumas músicas do Uakti. **FM** descreve como foi sua primeira reunião com o músico, em Belo Horizonte:

Achei que nesse encontro iríamos falar sobre idéias para a trilha e ouvir alguns rascunhos de música. Foi só no caminho para o estúdio que fiquei sabendo que eles já haviam gravado 60 faixas e que o trabalho estava praticamente concluído. (...) Já vi criadores eficientes e independentes, mas o Marco Antonio bateu todos os recordes. Por confiar nas hábeis mãos do músico, a notícia de que a trilha do filme ficou pronta antes mesmo da montagem não me deixou em pânico. (...)

Como havíamos combinado a criação de uma trilha mais minimalista, sem temas grandiloqüentes, ele mostrou seis



músicas para serem colocadas em cenas específicas, com pontos de entrada e saída definidos; depois, me apresentou mais um pacote de 54 temas compostos para tubões, trilobitas, tri-lá, torre, balão, garrafão, tambor d'água, tambor metálico, lata-de-leite-em-pó-em-dó, tubo-grande, peixe, tampanário, garrafa soprada, únicordio, etc.

Após uma rápida introdução para cada composição, ouvíamos tentando imaginar para qual cena do filme funcionaria. Evidentemente o Marco tinha suas sugestões, mas percebi que ele estava mais interessado em criar um universo sonoro particular para o filme, deixando a nosso critério (meu e do Daniel) a decisão final sobre onde iria cada uma daquelas composições. Independentemente de onde colocássemos cada música, a sonoridade que criou para o filme estaria garantida. Ter tal liberdade de uso da música me surpreendeu, mas não desagradou. Faixas que o Marco imaginou para algumas cenas específicas inevitavelmente iriam parar em outras. Gosto de deixar uma cena ir para um lado e vir com a música falando quase o oposto. Música leve para cena dramática. Um velho truque infalível. Aquela audição foi como receber de presente um jogo de armar. Música para armar. Um processo muito diferente que eu jamais havia feito. Voltei para São Paulo com o pacote de canções debaixo do braço, ansioso para começar a colocá-las no filme.

A escolha da sonoridade que as composições de **MA** poderiam trazer ao filme, associada à orientação do “minimalismo”, foram o primeiro e fundamental passo para a definição da trilha. A partir daí, baseado principalmente na leitura do livro e sem se prender tanto ao filme, **MA** ofereceu um “menu” de opções, que no citado “jogo de armar” foi sendo associado às imagens pelo montador. **D** fala sobre essa etapa:

Foi um processo bem diferente dos meus outros trabalhos. Marco Antonio havia criado vários temas. (...) Havia muitos sons e ritmos minimalistas que foram se juntando para a formação da trilha.

Ele criou toda a música do filme, compôs e gravou, mas estive muito pouco presente no processo de edição da música no filme. Trabalho que tive que fazer muito no AVID e depois teve de ser refeito numa sessão de PROTOOLS<sup>7</sup> com muito mais qualidade e cuidado. Mas os pontos musicais foram quase todos decididos na ilha de edição

A citada “sacação musical” de **D** certamente foi fundamental para que a combinação trilha musical-imagem funcionasse nesse sistema particular de

---

<sup>7</sup> Programa de edição de som e música.

composição. Para que essa associação conseguisse acompanhar os movimentos da narrativa, no entanto, **D** teve que ir além. **FM** conta:

A montagem já estava em sua sexta versão. Muitas cenas precisavam de uma música que as fizesse crescer em tensão, ou que fossem mudando de clima pouco a pouco. Mas como a maioria das músicas eram mais minimalistas, conforme o combinado, percebemos que às vezes o esforço dos atores ou da montagem para colocar ou tirar energia de uma cena estavam sendo atenuados pela música.

Para conseguir estas mudanças de clima, começamos então a combinar mais de uma música numa mesma cena. Às vezes somávamos três ou quatro pistas.

Essa a sobreposição de músicas, segundo **FM**, a princípio não foi bem aceita por **MA**: “Quando mostramos para o Marco ele ficou muito bravo. (...) Eu e o Dani passamos 2 dias em BH indo música por música com ele e aos poucos ele aceitou as montagens.” (entrevista à pesquisadora). **D** detalha o processo ocorrido no estúdio do músico:

Em BH fizemos toda essa parte de refazer os cortes do AVID com mais qualidade, todos supervisionados pelo Marco. E lá também foram criadas outras propostas de trilhas para os trechos que não haviam sido solucionados com as propostas que vieram da montagem. Ali a trilha se encontrou e começou a tomar o rumo que ela percorreria até a versão final.

Com relação ao casamento entre música composta e ruídos da edição de som, houve algumas discordâncias durante o processo. **MA** afirma que considerou a edição de som para compor as músicas: “Todos os DVDs que recebi durante o processo de filmagem vieram com uma pré-edição de som”. Mas **L** e **A** citaram problemas em diversas cenas para harmonizar música e desenho de som:

O que ele ouvia era o que o Dani tinha (o som da montagem, e não o da edição de som). Mas isso é geral, não é um problema com ele. Os músicos não têm idéia do que é o trabalho de edição de som. Muitas vezes a gente vai conhecer um o trabalho do outro na mix final. O cara (se refere aos músicos em geral) bota a música, não considera nem diálogo. Sai fazendo. E a gente sai remendando. (...) No Cegueira a gente recebeu a referência da trilha, muitas músicas ‘compostas’ pelo Dani, que pegava 3 músicas e fazia uma nova.

**L** traz alguns exemplos de cenas onde houve problemas com a trilha:

Pedi pro David (editor de diálogos) gravar várias vozes para a saída do hospital. Em *off*, vozes isoladas. Você começa a ouvir ruídos e vozes. Coisas pontuais. Aí os caras colocam uma trilha cheia de percussão, que faz perder tudo. A gente redesenha. Aí, eles mudam a trilha, e perdemos de novo... Aí eu escrevi pro Fernando e falei ‘Olha, cada vez que vocês mudarem, a gente vai perder esse desenho’. E aí ainda há negociação, porque os ruídos são espaçados e a trilha deles era espaçada. Em outros lugares não tem negociação. Por exemplo, na cena do incêndio, ou fica um ou fica outro. Porque a trilha é grave, na mesma região dos nossos sons. Aí o Dani colocou outro *layer* agudo. Esse pinta.

(...) Ali (cena do supermercado) tem um problema de trilha. Eu falei pro Fernando. Você tem uma força dramática naquelas latas, aquelas coisas caindo, todo aquele som... Acho que o som daquilo dá uma força, não faz sentido ficar usando percussão médio-aguda naquela cena, junto com lata, virava um bolo só. A gente não tem como fugir. (na mixagem) O Lou mexeu nessa trilha. Ficou percussão, mas saiu da região.

L quando fala em “região” se refere a uma propriedade da audição humana que se deve ter em mente ao se pensar desenho de som: quando sons de freqüência muito parecida são tocados juntos, o cérebro tem dificuldade em distingui-los, e o resultado auditivo pode ser uma “embolação” de sons indistintos. Se os sons do fogo, do desmoronamento e a música têm o mesmo timbre, não conseguiremos ouvir nenhum deles claramente, e o seu conjunto perderá toda efetividade expressiva. Acrescentando outra camada de música, ou alterando a freqüência fundamental da percussão com intuito de criar uma diferenciação timbrística mínima entre os sons, ambos – música e ruídos - ganham em expressividade e eficiência. Idealmente, essa diferenciação deve ser conversada e estabelecida nos estágios iniciais do trabalho de som. É, no entanto, ainda bastante raro que esse diálogo entre músicos e editores funcione no cinema brasileiro. A cena do supermercado terá também seu resultado estético analisado no capítulo 3.4.

Outro ponto de discórdia bastante comum na nossa prática cinematografia se refere à maneira como a música é enviada para a mixagem final dos filmes. Músicos em geral preferem mandar uma mixagem com os instrumentos somados e a distribuição espacial entre os canais da sala já estabelecida. Em alguns casos inclusive a música é enviada em estéreo 2.0, limitando ainda mais a mixagem e impossibilitando uma distribuição que

aproveite os 6 canais das salas de cinema. No caso de *Ensaio sobre a Cegueira*, a música foi mandada numa mixagem 5.1, mas segundo **L** e **A** “com os instrumentos muito fechados” – provavelmente aí se referindo à distribuição estereofônica na sala, que tendia mais ao centro - e já somados em 6 canais sonoros. Mixadores e editores tendem a preferir que a música seja enviada em uma mixagem com os grupos de instrumentos separados. **L** explica as razões:

A gente sempre pede os *stems* da música. As famílias separadas. Metais, percussão, cordas. Porque às vezes ta embolado, e gente baixa só a percussão, sem ter q baixar a música toda. Eles acham que a gente vai mexer na mixagem deles, e na verdade a gente quer integrar a música melhor ao filme. E eles não mandavam.

**FM** também admite uma dificuldade no processo da música, mas afirma que ficou satisfeito com o resultado final:

Fomos sempre nós daqui nos adaptando ao que ele mandava. Não havia diálogo. O máximo que podíamos fazer era desmontar a música e abrir espaços. Mas o resultado é bom. Gosto dele. Pessoalmente e artisticamente. Não sei como teria sido com outro processo, mas é o que foi.

## 2.4 Edição de som

Para falar do processo da edição de som, é interessante explicar o funcionamento da equipe supervisionada por **L** e seu sistema particular de trabalho. Nas palavras do supervisor<sup>8</sup>:

O que é importante do nosso jeito de trabalhar, a gente tem essa linha, odiada por muitos, mais hollywoodiana, de segmentar mais o trabalho. Porque essa porra é complexa demais, por isso tem que ter equipe, tem que dividir. Agente tem um trabalho muito segmentado, lá em Curitiba. Tem uma equipe grande, ainda em desenvolvimento, porque a gente não tinha essa coisa aqui no Brasil. (...)

O trabalho no estúdio 1927Audio, em Curitiba, é sempre dividido entre três equipes: de diálogos, de *foley* (ou ruídos de sala) e efeitos. No caso do filme estudado, os diálogos foram feitos no Canadá, pela equipe de David

---

<sup>8</sup> Em entrevista à pesquisadora

McCallin. O restante da equipe se desdobra em: gravador de *foley*, artista de *foley*, editor de *foley* e uma assistente, o *sound designer* dos efeitos e mais três assistentes. L supervisiona o trabalho das equipes.

Eu só tenho contato direto com o André, cabeça de *foley*, o Eduardo, de efeito, e a Débora, de diálogo<sup>9</sup>. O meu trabalho passa por toda essa coisa de *spotting* com o diretor, o que o diretor quer, e transmitir isso pra eles, o que precisa ser o desenho do filme. A coisa operacional, de produção, cronograma... Faço o meio de campo com o Armando. (...) E toda essa coisa com a trilha, de tentar ir recebendo, ainda que não esteja fechada, esses esboços de trilha, porque isso muda diretamente o desenho de som. Aí, lá dentro, *foley*, eu converso no início e depois eles partem para a gravação. Só uma ou outra dúvida, a gente abre na minha máquina e discute. Com o Eduardo, volta e meia a gente conversa. (...)

Então, a maior parte das coisas criativas que apareceram no *Blindness* não saíram de mim, com certeza. Uma ou outra coisa. É que quando a gente chega na mix também a gente vai redesenhando, as idéias vão acontecendo.

Uma particularidade no funcionamento criativo dessa equipe é o hábito de estudar em detalhes filmes que podem servir de inspiração para a criação. “(...) A gente pega, grava no Protools, estuda a cena... Isso a gente faz bastante.” Um exemplo citado por L foi inspiração para algumas cenas brancas:

(...) pra ficar meio torto tudo aquilo. A gente falava a coisa do branco, de mudar (o som) radicalmente. O Eduardo (Virmond) falou de uma cena do *Homem Aranha*, quando ele vai cair. Eu nem tinha assistido, a gente foi lá buscar o filme. ‘Putz, legal. O que ele fez? É a buzina que inverte, vai pro surround?’

Separando os canais do 5.1 e ouvindo cada um deles, eles conseguem dissecar as cenas e compreender tecnicamente as soluções estéticas que são referência. O trabalho de supervisão de L então muitas vezes passa também por aí, apresentar e trocar referências, discutir soluções estéticas e dessa maneira ir conduzindo o desenho do filme. Esse tipo de troca é ainda mais freqüente entre L e A. Por trabalharem juntos com muita freqüência e terem

---

<sup>9</sup> L se refere aí à maneira como a equipe se constitua no período em que a entrevista foi concedida. No *Ensaio sobre a Cegueira*, o “cabeça de *foley*”, no lugar de André, era Antônio Mac-Dowell. Débora Opolsky normalmente é chefe da equipe de diálogos, mas uma vez que os diálogos do filme foram editados no Canadá, foi realocada para a função de edição de *foley*. Eduardo Virmond foi e continua sendo o chefe da equipe de efeitos.

desenvolvido uma relação pessoal, comentários sobre desenhos de som e recursos técnicos e estéticos de filmes estão sempre povoando as conversas. E essas referências são extremamente importantes na criação conjunta do conceito de som dos seus trabalhos, inclusive durante o processo de mixagem. **L** exemplifica: “Vamos entrar na cena de tiroteio do Tropa de Elite. A gente fica uma tarde vendo cena de tiroteio”

Outro filme citado como referência sonora para Cegueira é Zodíaco. **L** descreve uma cena específica que lhe serviu de inspiração:

A cena do porão, é uma obra prima. O personagem está em casa, começa a ficar desconfiado. Coloca uma chaleira com água (no fogo). Ele desce pro porão e começa a ouvir sons. Tem uns canos no porão. Você começa a ouvir barulhos de água, mas não dá pra identificar... Parece uma trilha, mas é a chaleira... Aí levei essa cena pro Eduardo, falei ‘tem uns encanamentos no hospital, vamos fazer uns climas com água passando pela tubulação.’ “

Inspirado numa sonoridade que lhe chamou a atenção causando um estranhamento similar ao que queria para o filme, e numa coincidência com a cenografia do hospital, **L** achou que recurso similar poderia ser usado. **A** lembra que na cena em que a Mulher do Médico faz curativo no ladrão, por exemplo, esses “climas com água” são utilizados. Uma análise dessa utilização pode ser encontrada no capítulo 3.2 - Ruído, silêncio.

**A** cita Demolidor como outra referência importante, dessa vez para a construção do som da cegueira: “Ele luta cego. Quando a visão fica meio turva, o som modifica totalmente.” **L** explica conceitualmente o tipo de recurso usado em muitos filmes:

Tem uma coisa cultural cinematográfica, que quando você tem uma cena embaçada, sem foco, você tende a ‘embaçar’ o som também. E aí fazer destacar coisas. Põe reverbe, tira brilho. Uma coisa se destaca, você destaca também. Vai voltando com sons agudos. A gente fez umas coisas assim. Quando a japonesa aparece...

Aí surgiu a idéia de ter sonzinhos agudos. A primeira idéia de tom agudo veio do Dani. Ele pegou uma sinetinha da própria trilha do Uakti e colocou. A partir daquilo a gente começou a trabalhar esses tons agudos, abafando o resto.

Opolski (2009,88) fala dessa busca da equipe por uma sonoridade

diferenciada para representar a audição subjetiva dos portadores da cegueira:

No momento em que as pessoas eram infectadas pela doença, inseriam-se em um mundo onde os sons eram agudos, metálicos e instáveis. O aumento da tensão e da instabilidade sonora foi criado com técnicas de modulação e inversão de fase de onda.

Essa utilização de ruídos agudos pode ser especialmente percebida no manicômio, e será analisada mais profundamente no capítulo 3.2. Opolski (2009,88) traz, relacionado a esse recurso, o relato da pesquisa conceitual para a criação do “som de cegueira” que acompanha a imagem da tela branca:

A narrativa propõe uma descrição do que seria a cegueira branca narrada pelo primeiro cego aos 03'40": “vejo coisas se movendo, como partículas de luz, como uma luz brilhando através de um mar branco, parece que estou nadando em leite”. A equipe de som desenvolveu uma movimentação sonora para que o som da cegueira representasse o descrito. A idéia do contraste foi articulada de forma a reforçar a oposição criada na história e proposta pela imagem: o preto e o branco. Baseado no estudo de cenas de filmes e na experiência de Eduardo Virmond como profissional, definimos a seguinte associação de representatividade do som com a imagem: o preto seria representado pelo grave e o branco pelo agudo. No longa-metragem Cidade dos Homens também havíamos realizado uma associação entre raios de luz e frequências agudas.

Pode ser percebida aí a repetição de formas, muito comum nas artes plásticas e literatura, como destaca Salles: “Temas que instigam o escritor ou formas que atraem, de modo recorrente, um artista plástico são exemplos de um modo pessoal e único de olhar para o mundo” (2007, 102). A equipe de som, de maneira similar, partiu de uma linguagem estabelecida num trabalho anterior, de associação da luz branca com sons agudos. Somou a isso a descrição do que seria a cegueira narrada pelo personagem do primeiro cego no livro e no filme, e foi surgindo o conceito do que seria o som da cegueira. Ainda segundo Opolski, somou-se a essa idéia uma associação que surgiu durante os ensaios e a gravação e se estabeleceu na montagem. **FM**, para exercício de localização espacial dos atores cegados, se utilizava de um

crótalo, espécie de sino usado em meditação. Som similar, retirado de uma música do Uakti, foi novamente utilizado na montagem por **D** a cada vez que um personagem cegava. O conceito foi mantido, e numa “tarde de experimentações” (Opolski: 2009, 91), foram criadas sucessões de frequências agudas que compõem o som da cegueira nos diversos momentos do filme. Foram usados bancos de sons pré-gravados e gravações realizadas especificamente para o filme, de um sintetizador da *Korg* e de dois instrumentos de meditação fornecidos pelo diretor: o crótalo e um dabati. É interessante registrar que estes mesmos sons, ou variações destes, são usados no filme também em situações relacionadas com a doença, como nos exemplos a seguir:

Aos 54', quando o rei da ala 3 começa a cantar no microfone, o agudo da cegueira está ali transmitindo a mensagem de que ele está reagindo dessa maneira porque está cego e, que essa é uma situação que poderia não ocorrer no mundo fora do isolamento. À 1h04', no refeitório, quando o menino estrábico tromba na mesa, obstáculo que não pode ser visto naquele momento pelo espectador, o som agudo da cegueira aparece intrigando e questionando o espectador sobre a veracidade das imagens que pensamos enxergar. (Opolski:2009,59)

Uma última referência para a criação do desenho de som citada foi o filme *Sangue Negro*: “A coisa do Sangue Negro, foi o Dani e o Fernando que mostraram, lá na ilha. Tinha umas coisas de dinâmica muito forte. Jato de petróleo ‘Uáááá... (silêncio)’. Decidimos trabalhar com isso”. Essas fortes alterações de dinâmica, como citado anteriormente, foram um recurso já bastante estabelecido durante a montagem, e que foi apropriado e continuado no processo de edição e mixagem. Sobre o uso desse recurso de linguagem, e a troca com **L**, **D** comenta:

O Alessandro Laroca tem sido um parceiro de muitos projetos. Ele sempre fala na dinâmica do som num filme. Jamais saberia colocar em palavras ou realizar tão bem quanto ele, mas acredito que hoje, falamos a mesma língua em relação a isso nos filmes que fazemos juntos.

Por mais que, cada filme seja um filme diferente, gosto de filmes que tenham bastante dinâmica de sons.



Uma particularidade que favoreceu o processo de criação do desenho de som do filme foi o longo tempo que a equipe teve para trabalhar. Começando pelo já citado trabalho inicial de reuniões e testes pré-filmagem, passando por essa escolha e envio de sons para o montador e finalmente no também prolongado processo de finalização do som e nas diversas vezes que foi mixado – seis, segundo **A** - devido às projeções-teste, os chamados *test screenings*. **L** e **A** falam sobre como procederam na sonorização dos testes, e a particularidade em relação aos procedimentos padrão nesse caso:

L- “A gente entrou no filme em dezembro. Até o final de janeiro foram 3 ou 4 screenings. (...) O estúdio inteiro entrou junto, a gente meio que sonorizava mesmo, fazia bastante *foley*, efeitos. (...) O David e o Lou, quando viram em Toronto, falaram ‘nossa, melhor som de *screening* que a gente já ouviu’. Porque ninguém faz isso. (trabalhar tanto na edição de testes) Viagem.

A- Ficamos uma semana mixando. *Screening* se mixa em um dia, dois. Mas foi importante pra ir achando também como ia ficar a cara do negócio, né? Muitas coisas que a gente fez ali foi modificando depois pro filme.

A dedicação e o maior tempo tomado para preparar as projeções teste podem ser devidos talvez à inexperiência da equipe com esse tipo de procedimento pouco comum no Brasil. Mas certamente é resultado do envolvimento pessoal de **L** e **A** num projeto que acreditaram e investiram, e no qual o som tinha grande importância para a direção e a produção. E essa maneira de trabalhar da finalização foi, segundo a dupla, um espaço importante onde o som foi ganhando forma definitiva:

L- Os screenings foram dando uma cara pro filme. (...) (A gente) foi experimentando essas ambientações. Porta *off*, cama *off*, começamos a usar o material que tinha sido gravado...

A- Para a seqüência inicial, os *screenings* também foram muito importantes. Foi ali que a gente começou a ver a dinâmica dos carros, essas coisas. (...) O Fernando montava, remontava e dizia ‘não ta rolando, ta muito lento’. E aí foi no último ou penúltimo que vocês reeditaram, e resolveram fazer carro alto, carro baixo...

L- É, porque o que acontecia naquele começo é que aquela música inicial... ela tem um pedal, uma nota que fica o tempo todo... E toda música modal (...) tudo que é repetitivo, acaba puxando pra trás. E era uma coisa que a gente conversava, eu

falava pro Fernando. E o Fernando ‘poxa, mas eu vejo o *Sangue Negro*, aquele início, a música também fica suspensa, um pedalão... E parece que vai acontecer alguma coisa.’ Só que aquilo (no *Sangue Negro*) não é um pedal, é um cluster, você tem muitas notas. Mas não adiantava, ele achava que tinha que ser aquela música. Aí a gente trocou uma idéia lá em Curitiba e falou ‘Vamos criar dinâmica nisso aqui. Com esses carros e... Começou a fazer isso e acho que o Dani embarcou nessa..

A discussão sobre a música e os ruídos nessa cena inicial será retomada no capítulo 3.4. Nota-se então que os testes foram fundamentais para se achar soluções sonoras e, como citado, para integrar soluções de montagem, música e ruídos atingindo o resultado desejado. Dinâmicas e escolhas de timbres já foram sendo estabelecidas, sendo necessário após o corte final apenas um aprimoramento do que já estava projetado. “Um (outro) exemplo foi a cena do incêndio, que a gente pegou *library*<sup>10</sup>, editou (para os *screenings*). Depois a gente foi gravar fogo e coisas desse tipo pra refazer a cena, mas num desenho que já tinha sido predefinido, porque tinha funcionado.” , cita L. Todo esse processo longo e dedicado foi ingrediente principal para que fosse atingida a grande qualidade técnica e estética do som do filme. Mas só foi possível primeiro pelo fato do projeto ter mais dinheiro, podendo pagar os profissionais por mais tempo, e segundo - e mais importante - devido ao som ter sido, desde o início, considerado um elemento crucial para a construção do filme.

## 2.5 Mixagem

Num projeto internacional como *Ensaio Sobre a Cegueira*, e devido às opções limitadas de salas de mixagem disponíveis à época no Brasil, a alternativa mais óbvia seria mixar o filme no Canadá, onde há estúdios e profissionais de qualidade reconhecida, e onde havia possibilidades de parceria com os patrocinadores. Para isso, foi feito um acordo com a Álamo<sup>11</sup>, que

---

<sup>10</sup> Sons de coleção de ruídos, ou bibliotecas sonoras, pré-gravados.

<sup>11</sup> A Álamo é um estúdio de dublagem e mixagem, responsável pela finalização de grande parte dos filmes brasileiros da década de 70 e 80. Na década de 90 a mixagem

possuía um estúdio com dimensões adequadas, mas que precisava de atualizações de equipamento e alguns ajustes acústicos. Lou Solakofski, o mixador canadense do filme, visitou o estúdio, trazendo um colega projetista, e solicitou as alterações necessárias. **A** acompanhou toda a reforma e mantinha **LS** informado. Em linhas gerais, a mesa de som analógica foi trocada por duas mesas digitais interligadas; além disso, os monitores de áudio foram substituídos e reposicionados, e a forração acústica foi refeita, no intuito de adequar a acústica do estúdio às respostas de frequência conseguidas no som digital. Quando **LS** chegou para a mixagem foram feitos ainda alguns testes e ajustes adicionais:

A- Ele (LS) chegou aqui uma semana antes, para alinhar a sala. Pediu para modificar a posição da mesa, pois percebeu uma distorção na imagem estéreo.

L- Já tava começando o mix. Ele ficava inseguro, gravava, levava para uma sala de cinema, ouvia. Ajustava a sala.

Trabalho iniciado, **A** explica como funcionava a dinâmica da equipe com dois mixadores, que por vezes na pré-mix se dividia entre diferentes salas do estúdio e por vezes era trabalhada em conjunto, com as mesas linkadas:

(Na mixagem éramos) eu e o Lou. O David respondia pela parte (da edição) dos diálogos e o Alessandro pelos ruídos. O David nem ficava aqui. Ficava na sala de baixo. O Lou fez a pré de diálogo sozinho, enquanto a gente acertava coisas do estúdio. Quando começamos a trabalhar juntos, eu tava fazendo *foley* e ele ambiente. Uma imagem só, os dois em *preview*. Eu demorava mais, pra acertar pans, reverbe, essas coisas. Aí depois eu fui fazer efeito e ele BG FX, os efeitos do ambiente. *Sound effects* a gente fez lá em cima, enquanto ele fazia *walla* aqui. E a mix final foi tudo junto.(...) Foi muito legal, ele se preocupava com o diálogo, com a música, e eu me preocupava em integrar isso no meio do filme.

Como **A** já estava na prática da mixagem do filme há bastante tempo e ele e **L** tinham pensado longamente sobre o desenho de som, essa conceituação foi tema de muitas conversas antes e no início da mixagem, para colocar **LS** a par dessas idéias. “Aqui, a gente falava muito de conceito. O começo, a dinâmica que tava flat, eu expliquei o conceito... ‘Vamos deixar mais

---

de cinema havia sido desativada devido à inadequação do estúdio frente às novas tecnologias digitais. Com a reforma, a Álamo voltou a ser atuante nessa área.

vivo esse pavilhão, porque depois vai acontecer isso... '. Já nas prés, durante o processo inteiro agente conversava muito.” Conta **L**.

A partir dessas conversas, a maior parte da mixagem foi pensada e executada de comum acordo. **A** cita, no entanto, uma cena que tomou caminho diferente do que ele gostaria: “(Houve discordância) quando chegam os ônibus dos infectados. Eu já tinha feito quatro vezes o filme. E queria uma coisa mais de efeito de ônibus, mais impactante. Eles resolveram fazer uma coisa mais de música e voz. Mas sem confusão nenhuma.”

Como é sabido, após essa mixagem final, o filme foi apresentado no Festival de Cannes. Depois dessa estréia foram ainda feitos cortes de montagem e a retirada de parte da voz *over*, o que será analisado do ponto de vista da linguagem no capítulo 3.1.3. Sobre a voz *over*, **FM** explica o motivo de sua inserção (que foi obra sua, o roteirista não concordava) e porque resolveu remover a maior parte:

Resolvi incluir algumas falas tiradas diretamente do livro por achá-las muito bonitas. O Velho da Venda seria uma espécie de alter-ego do Saramago, a pessoa que entendia o que estava acontecendo ali e por isso era o narrador. Gostava do resultado, mas muita gente achou que eu estivesse querendo explicar o filme. Foram muitas idas e vindas até que resolvi tirar a maioria, mas manter a narração no final.

**D**, que participou diretamente dessas alterações, dá sua opinião:

Sempre concordei com ele (FM), achava lindo o texto e achava que levava o filme a outra dimensão. Foi sempre um assunto polêmico, algumas pessoas envolvidas no processo não morriam de amores pela existência do *off* no filme.

Da versão que foi exibida em Cannes pra versão final lançada no Brasil houve uma redução. Não muita, mas houve. Tiramos o excesso.

Se não me engano, a versão do filme lançada nos EUA não tinha *off* algum. O mesmo corte, só que sem *off*. (...)

Perguntado se essa e outras alterações de montagem que o filme teve - a maioria, segundo **FM**, para torná-lo mais “normal” - contribuíram positivamente para a obra, **D** responde:

Não sei dizer ao certo se todas as decisões que tomamos durante todo o processo de “normalização” (também estou usando a expressão dele) foram certas. Eu gostava do *off*, gostava da quantidade que tínhamos no início do processo, mas acredito também que o filme é do diretor, que a palavra final é dele.

A remixagem para se adaptar a esses ajustes, e à retirada de alguns dos trechos brancos – comentada a seguir - por motivo de disponibilidade de equipe, foi feita no Canadá.

## 2.6 Idas e vindas do Branco

Dentro do processo da montagem de *Cegueira*, uma das questões que mais alterou a relação imagem-som e as possibilidades de uso criativo do som foi a diminuição do uso da tela branca. Nos primeiros cortes havia, especialmente no início do filme, diversos momentos em que a tela ficava branca alguns segundos, acompanhados de sons significativos para a narrativa e de uma exploração experimental da espacialidade 5.1. Na versão comercial apresentada no cinema esses momentos se reduziram em número e duração, e em sua maioria estão acompanhados apenas de um efeito sonoro agudo, o chamado “som da cegueira”. No capítulo seguinte essas modificações serão analisadas cuidadosamente em termos da alteração da linguagem, mas serão expostos aqui alguns comentários dos diversos participantes do processo sobre esse tema.

Como citado anteriormente, quando **G** entrou no filme recebeu a informação de que haveria muitas subjetivas dos cegos e que **FM** estava considerando trabalhar com privação de imagem, um dos motivos que impulsionou sua busca inicial pela gravação estereofônica multicanal.

Essas primeiras idéias, mais vagas, e seus desdobramentos ao longo do processo de montagem e edição também foram bastante estimulantes para a equipe de finalização de som. Nas palavras de **L**:

O Fernando fez testes para o uso do branco, que fez a gente imaginar um monte de coisas (...). A forma de lidar com os brancos, a cegueira (...). O Fernando falava que ele queria que

algumas coisas fossem contadas mais em *off*... Mas ele não sabia ainda se pelos brancos...

(mais tarde, na fase dos *screenings*) Disse (...) que na tela branca a gente perde o referencial da imagem, que a gente podia fazer o que quisesse. Aí a gente fez. (...)

A gente colocava voz no *surround*, carro passando (...) era um absurdo... Girava, pessoas vinham, andavam em volta. A gente tentou muita coisa.

A equipe de som passou então por esse longo período de experimentações aproveitando o grande número de trechos sem imagem, testando os limites da linguagem e abusando da utilização do 5.1. **D** fala sobre a função exercida pela tela branca nessas primeiras versões:

(...) Os brancos eram usados para tentar colocar o espectador no lugar da personagem que perdia a visão e era mergulhada nesse “mar de leite”. (...) A imagem e o som muitas vezes buscavam mais a poesia do que a compreensão imediata. O som, no caso do *Cegueira*, era muito mais importante na narrativa. Muito das atitudes das personagens são tomadas através da percepção do som. Uma cena de sexo pode ser linda com sons de gemidos no branco leitoso e te leva a pensamentos completamente oposto do que quando vemos que esse mesmo sexo era feito em um lugar fétido com pessoas encardidas.

Nas versões anteriores de montagem analisadas no capítulo 3.1, pode-se perceber que foram atingidos resultados interessantes esteticamente. Nos trechos cegos era criado um espaço explícito do ouvir, e um uso diferenciado da relação som-imagem em relação ao que é usual no cinema. Por diversas razões, no entanto, o filme acabou mudando seu rumo. **D** reflete sobre o embate entre o desejo do experimentalismo e a realidade do filme:

O desejo era realmente uma mixagem experimental e acho que conseguimos um resultado sonoro neste filme maravilhoso. Algumas propostas conversadas no início não foram concretizadas, porque elas eram muito teóricas e quem manda no filme é o material filmado. Algumas não vieram a se concretizar. Além disso, o experimentalismo pode ser uma palavra um pouco radical em se falando de um filme deste tamanho.

O “tamanho” – leia-se, grande orçamento - do filme e sua pretensão de se comunicar com um grande público foram nortes importantes nas definições das alterações, mas **D** cita também o fato de que essas experimentações

teriam sido diminuídas por estarem se sobressaindo à estória, se destacando do conjunto do filme:

Não me lembro exatamente de quantos brancos havia a mais e quantos foram suprimidos na versão final, mas com certeza tiramos alguns. O incômodo gerado pelas primeiras versões estava passando um pouco do ponto. (...)

Após os primeiros *screening-tests*, constatamos que o filme estava um pouco difícil demais de assistir (nunca achamos que seria um filme fácil e o resultado final não é!), mas naquele momento acredito que tenhamos passado um pouco do ponto. Isso talvez tenha feito com que algumas propostas mais radicais de cortes, ou som antes conversados tenham sido amenizados para que a história, com toda sua densidade, não fosse prejudicada.

Acredito que é sempre ela que deve reinar, nenhuma parte do conjunto, no cinema, dele brigar ou se sobressair à história que se está contando.

Segundo a definição de **FM**, “o filme estava barroco... saiu mais simples no final”. **L** e **A** inferem sobre essa e outras possíveis razões para a redução dos trechos brancos:

L- Isso (os brancos) é legal antes de você ver que o seu primeiro corte deu 3 horas. Depois, é a primeira coisa que vai cair. (segundo os *test screenings*) O problema do filme sempre esteve no começo e era o início onde havia mais brancos.

A- O filme ralentava muito, então eles resolveram agilizar mais.

L- (...) Mesmo depois de Cannes ele (FM) ainda tirou muita coisa, resolveu enxugar. Ele achou que aquelas coisas deixavam o filme espetacular demais.

A- Era legal, mas acho que não era para aquele estilo que eles adotaram no filme. (...) Era muita pirotecnia demais. (...) Começou aquele papo: ‘E quando tocar em uma sala que não toca *surround*?’ Era um risco bem grande. Acho que deslocava do filme, um pouco.

L- Eu não acho que deslocava do filme, mas eu sempre me preocupava com essa coisa de parecer espetacular demais. Não sei se estava. Eu achei q o *surround* ta do tamanho do filme. (...) O Fernando não falou ‘o som ta muito espetacular’. Ele mudou a montagem, tirou o branco. Naquele momento o filme tava naquele caminho, e a gente foi nesse caminho.

**G** vai além. Afirmando que esperava experimentações maiores no 5.1, pressupõe que a responsabilidade por essa “recuada” se deveu à influência da

distribuidora estrangeira: “Gringo tem uma hora que entrega que vive para um padrão. Cara não tem coragem, na hora. Tem tudo ali, mas não arrisca, faz ‘direito’. Eu acho que é isso.”

Sobre o recuo no uso do 5.1, **FM** repete o que **A** havia apontado, a preocupação de que “90%” das salas não são balanceadas e que em salas sem um bom sistema *surround* o espectador poderia perder o sentido do filme. Perguntado sobre a razão das alterações na montagem, **FM** respondeu o seguinte:

**FM-** Depois da primeira montagem o filme pareceu muito violento e muito experimental. Por isso demos uma maneirada. Cortei cenas muito duras e deixei ele mais "normal". Num projeto de 25 milhões de dólares não poderia agir de outro modo.

K- Chegou a haver alguma "sugestão" por parte da produtora nesse sentido?

**FM-** A produtora éramos nós mesmos. Mas os distribuidores e os testes de audiência nos mostraram que o filme deveria ser menos duro.

K- Imagino q às vezes fique um paradoxo na cabeça, entre deixar o filme mais "assistível" e experimentar mais... Se não houvesse todo esse peso monetário, você teria feito outras escolhas?

**FM-** Eu não tenho este conflito. Claro que penso em fazer um filme de certa maneira, mas se percebo que não está chegando no espectador tento rever. Um filme não acaba na mixagem e na cópia, acaba na cabeça de quem o vê... Não há razão de fazer um filme, que dá tanto trabalho, para 20 mil pessoas verem. Se for assim prefiro ficar jogando squash em casa... rs. (...) Também não faria um *blockbuster* bobinho só para fazer renda.

É possível que o tamanho do orçamento e as indicações do *test screening* e da distribuidora tenham tido grande influência nas decisões por um filme “mais normal”, mas a busca por uma maior comunicação com o grande público parece ter sido a principal razão para os cortes. Salles destaca essa busca de identificação com o receptor da obra como questão recorrente:

Está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido. Essa relação é descrita de diferentes maneiras: complementação, cumplicidade, jogo, alvo



de intenções, associação, soberania do receptor e possível mercado. (2007, 48)

Quando se fala em processo criativo como ato comunicativo, não se pensa nos limites da procura por um público consumidor, a qual deveria o artista fazer concessões. Estudos e processos específicos, porém, podem mostrar como questões relativas a mercado afetam alguns criadores e suas obras, e, provavelmente, seus processos deixam indícios de adaptações, segundo critérios externos. (2007, 47)

No capítulo seguinte discutiremos as diversas propostas e versões percorridas nessa busca, analisando as alterações - baseadas nesses “critérios externos” - do ponto de vista estético e de uso da linguagem.

### **3. ANÁLISE : OS ENSAIOS E A CEGUEIRA**

#### **3.1 Cegueira branca, cegueira negra, voz over**

O livro a partir do qual o filme foi adaptado, devido à própria situação que aborda - uma epidemia de cegueira branca - utiliza a descrição de estímulos sonoros como importante ferramenta narrativa. Um cego, via de regra, desenvolve uma audição mais apurada e passa a ter neste sentido seu principal canal de percepção do mundo. É bastante freqüente no romance de Saramago que fatos sejam narrados sob o “ponto de escuta” dos personagens cegos, como nos exemplos a seguir:

Ele ouvia a mulher passar rapidamente as folhas da lista telefônica, fungando para segurar as lágrimas, suspirando, dizendo enfim, Este deve servir (...) (1995:18)

De súbito, vindo do exterior da camarata, provavelmente do átrio que separava as duas alas frontais do edifício, ouviu-se um ruído de vozes violentas, Fora, fora, Saíam (...) O tumulto cresceu, diminuiu, uma porta fechou-se com estrondo, agora só se ouvia algum soluço de aflição, o barulho inconfundível de alguém que acaba de tropeçar. (1995:65)

Foi pouco tempo depois que se ouviu o ranger inconfundível do portão. Excitados, os cegos, atropelando-se uns aos outros, começaram a mover-se para onde, pelos sons de fora, calculavam que estava a porta, mas, de súbito, (...) retrocederam, enquanto começavam já a perceber-se distintamente os passos dos soldados que traziam comida e da escolta armada que os acompanhava. (1995:89)

Diversos teóricos de cinema, como Eisenstein e Bresson, versaram sobre as vantagens da não-redundância entre sons e imagens numa obra cinematográfica. Bresson afirma que “O que é para o olho não deve ter duplo emprego com o que é para o ouvido” e aconselha: “Quando um som pode substituir uma imagem, suprimir a imagem ou neutralizá-la” (Bresson, 2004:51-53). Seguindo de certa forma esta lógica, é prática corrente em produtos audiovisuais quando se deseja “fazer o público escutar”, privá-lo da imagem. Assim, já no tema da cegueira, da privação da visão, há a

potencialidade de uma utilização ativa do som na construção da narrativa.

Há registros de que ao longo do processo de criação do filme *Ensaio Sobre a Cegueira* a utilização ativa do som foi um tema bastante discutido. Em palestra ministrada na Escola de Comunicações e Artes da USP em outubro de 2008, Meirelles afirmou que nas primeiras reuniões de criação do filme, a idéia era fazer “quase um programa de rádio”, ou seja, criar diversos momentos onde o público fosse privado da informação imagética, recebendo apenas estímulos sonoros. É possível que parte desse desejo do diretor tenha se consolidado a partir de uma experiência sensorial que teve, participando de um laboratório para preparação dos atores, em que passaram algumas horas vendados, fazendo diversas atividades. “Aprendi muito sobre som nas horas em que fiquei cego e decidi que vamos ser muito experimentais em nossa mixagem”, afirma Meirelles em seu blog. Um claro exemplo de experimentação perceptiva impulsionadora, como descreve Salles (2008,128):

Uma cena, que poderia ser vivenciada por outro sem ser dada grande importância, passa a ser pesquisada por ele com outras intenções. O que quero dizer é que há uma certa tendência do olhar para perceber suas indagações e aquilo que move sua obra. A experiência traz nova potencialidade da imagem visual a ser especulada. Deste modo, resultado da experiência perceptiva - a potencialidade da imagem ampliada - é associado à possibilidade de uma nova obra

Experiência similar seria repetida de outra maneira por Guilherme Ayrosa, como vimos no capítulo 2.1.

### **3.1.1 Cegueira branca**

A evolução do uso da tela branca ao longo do processo é um assunto que merece que analisemos em detalhes. Pegaremos como exemplo duas seqüências e procuraremos delinear sua evolução ao longo do tempo, desde o livro até o corte final do filme. A primeira cena a ser analisada é a da chegada do Primeiro Cego em sua casa. Após ter dispensado aquele que o conduziu até sua casa - mais adiante identificado como o Ladrão de Automóveis - o Primeiro Cego, como descrito no romance:

Suspirou de alívio ao ouvir o ruído do elevador descendo. Num gesto maquinal, sem se lembrar do estado em que se encontrava, afastou a tampa do ralo da porta e espreitou para fora. Era como se houvesse um muro branco do outro lado. Sentia o contacto do aro metálico na arcada supraciliar, roçava com as pestanas a minúscula lente, mas não os podia ver, a insondável brancura cobria tudo. Sabia que estava na sua casa, reconhecia-a pelo odor, pela atmosfera, pelo silêncio, distinguia os móveis e os objectos só de tocar-lhes, passar-lhes os dedos por cima, ao de leve, mas era também como se tudo isto estivesse já a diluir-se numa espécie de estranha dimensão, sem direcções nem referências, sem norte nem sul, sem baixo nem alto. (Saramago, 2008:15)

O Cego se volta para a sala de estar, e mesmo se movimentando com cuidado esbarra numa jarra de flores “que não estava à espera”. A jarra se quebra, o Cego ao tentar recolher as flores acaba se cortando. “depois, apalpando, tropeçando, contornando os móveis, pisando cautelosamente para não enfiar os pés nos tapetes, alcançou o sofá.” Algum tempo depois, chega sua mulher, a princípio irritada por ele ter deixado os cacos espalhados. Ele vacila por um tempo, mas então revela estar cego.

Pode-se notar que há raras menções a eventos sonoros, apenas uma explícita, quando o Cego ouve o barulho do elevador descendo. Há sim descrições que envolvem outros sentidos, como o tato e o olfato que inegavelmente são bem mais difíceis para serem transmitidas por um filme, e uma insistente descrição da sensação da brancura que toma toda a visão. Além disso, há a descrição de eventos e movimentos, como o quebrar da jarra e o caminhar vacilante do Cego, que podem ser transmitidos por sons.

O roteiro do filme, ao procurar traduzir as sensações vividas pelo Cego em imagens e sons, descreve a cena da seguinte maneira (tradução minha)<sup>12</sup>:

---

<sup>12</sup> *Instinctively, he puts his blind eye to the peephole—useless! He turns, his back to the door, his chest heaving.*

*A sound from the hallway calms him: the stranger has left in the rumble of the elevator.*

*CLOSE ON: The blind man eyes*

*The image goes WHITE*

*It is a thick and liquid white. Whit time, whiteness seems to have a life, enveloping and all-encompassing.*

*The sound: prodding and invasive. Glass shatters  
(...)*

Instintivamente, encosta seu olho cego no olho mágico - inútil!  
Vira-se, as costas para a porta, o peito arfando.

Um som vindo do corredor o acalma: o estranho se foi com o ruído do elevador.

CLOSE: Os olhos do homem cego

A imagem fica BRANCA.  
É um branco espesso e líquido. Com o tempo, a brancura parece ganhar vida, envolvendo e circundando tudo.

O som: um cutucão invasivo. Vidro quebrando.

(elipse, corta para cena seguinte)

MULHER (VO)  
(em japonês)

Ah, que maravilha... Olha só isso...

(McKellar, 2006:9)

Há nesta cena, como foi discutido acima, a idéia da privação da visão como maneira de transmitir ao público a sensação da cegueira branca, já indicando o ponto onde a tela fica branca. E neste trecho uma maior menção a eventos sonoros, como o vidro quebrando e a voz em *off* da mulher. Nos primeiros cortes de montagem, essa lógica é obedecida, com pequenas alterações. Tanto no corte 1 como no 7, após o plano detalhe do olho mágico (que se manteve no corte final), há um longo trecho branco, de aproximadamente 14 segundos, que exerce a função de subjetiva do personagem. Durante esse tempo, ouvimos sons de objetos caindo no chão, algo de vidro se quebrando, a voz do Primeiro Homem Cego gemendo e reclamando. No sétimo corte, há ainda um prolongamento deste trecho, incluindo a entrada da esposa, com o ruído de porta abrindo e a reclamação dela sobre a bagunça deixada. Só então voltamos a exergar, e vemos a esposa no momento em que percebe o ferimento do marido, enfatizando o relato dele

---

WOMAN'S VOICE (O. S.)  
(in Japanese)  
*Well, isn't this wonderful...Look at this...*

sobre seu estado de cegueira. Com a privação da imagem, o som assume a função de narrar ao espectador o que está acontecendo na cena, estabelecendo uma relação audiovisual pouco usual.

Já na versão final, o branco é cortado totalmente. Do plano detalhe do olho mágico há um corte direto para o plano do Primeiro Cego se afastando da porta. Toda a ação de derrubar o vaso e se cortar é narrada com imagens e sons. Os sons, desta maneira, perdem seu papel principal como fonte de informação e passam a simplesmente redundar o que a imagem já mostra.

A observação dos diferentes cortes do filme comparados com o corte final nos permite perceber que no geral houve uma redução significativa do uso da tela branca ao longo do processo de montagem. Na versão exibida nas salas de cinema, as inserções da tela branca duram no máximo 6 segundos, ocupando uma parcela mínima do filme, e ficando distantes da idéia inicial de “programa de rádio” revelada pelo diretor. Nos primeiros cortes, a presença da tela branca é muito maior do que no corte definitivo, especialmente com relação à duração. Nessas versões, há uma estrutura recorrente onde se dá a inserção da tela branca a cada personagem principal que cega – o Primeiro Cego, o Ladrão, a Rapariga, Médico e o Rei da Terceira Camerata - de maneira muito mais alongada. No primeiro corte, a cegueira do Médico, por exemplo, tem a inserção da tela branca durante 8 segundos, sobre a qual ouvimos o som de um interruptor que o Médico acende e apaga, tentando se convencer de que não se contagiou com a cegueira, e em seguida o som ambiente da cena que se seguirá entrando em fade. No corte final, a tela branca aparece brevemente nos momentos em que o Ladrão e a Rapariga cegam, é suprimida no momento de cegueira do Médico e, no instante da primeira cegueira e, como descrito acima, reduzida drasticamente na cena do apartamento do Primeiro Cego.

É interessante notar que a estrutura de inserção da tela branca a cada personagem que cega, presente nas primeiras montagens, não consta no roteiro, onde não há sugestão de tela branca na Cegueira da Rapariga ou do Médico. No percurso da utilização da tela branca ao longo do processo criativo parece haver, portanto, uma oscilação de maior ou menor presença a cada etapa. No roteiro, apenas 3 inserções explícitas com a palavra BRANCO em

caixa alta: no momento da primeira cegueira, no apartamento do Primeiro Cego (com a condução da narrativa pelo som e possivelmente uma conotação de subjetiva) e na cegueira do Ladrão. Nas primeiras idéias do diretor, uma presença bastante grande, chegando a se aproximar a um “programa de rádio”. Nos primeiros cortes, se aproximando da vontade inicial do diretor, há uma exploração maior dos brancos presentes no roteiro e o seu aumento em frequência e duração, totalizando cerca de dois minutos de tela branca divididos em 17 entradas. Já no corte final retoma-se um uso mais tímido do branco e se perde a conotação de “visão subjetiva”, bem como o protagonismo do som na condução da narrativa que se apresentava em alguns desses momentos. O total somado do uso do branco cai para cerca de 50 segundos. Sobre o tema da visão subjetiva falaremos mais adiante.

Um comentário de Opolski sobre a alteração de outra cena, na sequência da movimentação do Primeiro Cego até em casa, nos traz uma perspectiva interna sobre as experimentações de linguagem e sobre os cortes sofridos:

Na idéia inicial, desenvolvida pelo diretor ainda antes do início das filmagens, haveria momentos de brancos subjetivos. O ângulo da câmera seria invertido de forma que o espectador se sentisse no lugar do personagem, ouvindo da forma como ele ouve, em uma tentativa de que o sentimento do personagem se confundisse com o do espectador. No corte final para o festival de Cannes, existia um branco do primeiro cego, aos 04'20" quando ele é abandonado pelo ladrão no meio da rua, que era filmado da perspectiva do cego e possuía inversão de eixo de imagem e de som. O corte desse branco da versão mixada em Toronto foi uma das modificações realizadas por Fernando Meirelles depois da apresentação do filme no festival. Segundo Alessandro Laroca (supervisor de som do filme), em conversa com a autora em fevereiro de 2009, Meirelles justificou o corte com o fato de que o branco havia ficado “espetacular demais”. Talvez, as mudanças de perspectiva e de ângulo da câmera tenham incomodado por demais os espectadores, causando desconforto em muitos deles. (2009:88)

Os motivos para a redução do branco foram bastante explorados no capítulo 2.6. Das inserções de tela branca que restaram no corte final, a única a se estender um pouco mais e ter a condução da narrativa feita pelo som se dá no sanatório, na cena de encontro entre o primeiro cego e sua mulher. No momento da chegada do segundo grupo ao manicômio, um a um os novos

membros vão se apresentando, dizendo sua profissão. Até que chega a vez da mulher do Primeiro Homem Cego:

(...) Cinco, sou empregada de escritório. É a minha mulher, a minha mulher, gritou o primeiro cego, onde estás, di-me onde estás, Aqui, estou aqui, dizia ela chorando e caminhando trêmula pela coxia, com os olhos arregalados, as mãos lutando contra o mar de leite que por eles entrava. Mais seguro, ele avançou para ela, Onde está, onde estás, agora murmurava como se rezasse. Uma mão encontrou a outra, no instante seguinte estavam abraçados, eram um corpo só, os beijos procuravam beijos (...) A mulher do médico agarrou-se ao marido, soluçando, como se também o tivesse encontrado(...) (Saramago, 2008:66)

No roteiro a cena é transcrita literalmente, palavra a palavra. Não há uma menção explícita à tela branca, com o uso da palavra BRANCO, como em outros momentos do roteiro, mas uma alusão ao “mar branco” (grifo e tradução minha)<sup>13</sup>:

SEGUNDA MULHER  
Número cinco... consultora financeira –

PRIMEIRO HOMEM CEGO  
É a minha mulher! Minha mulher!! Onde você  
está?

MULHER DO SEGUNDO HOMEM CEGO

13

*SECOND WOMAN*

*Number Five... a financial advisor-*

*FIRST BLIND MAN*

*That's my wife!! My wife!! Where are you ?*

*WIFE OF THE FIRST BLIND MAN*

*(bursting into tears)*

*I'm here!*

*FIRST BLIND MAN*

*Keep talking...*

*Unsteadily, the woman steps forward into the aisle between the beds. Her eyes wide open; her hands struggling against the milky sea flooding into them. More confident, her husband approaches her from the other side.*



(se debulhando em lágrimas)  
Estou aqui!

PRIMEIRO HOMEM CEGO  
Continue falando...

Sem firmeza, a mulher anda ao longo do corredor entre as camas. Os olhos bem abertos; as mãos lutando contra o mar de leite que flui entre eles. Com mais confiança, o marido se aproxima pelo outro lado.

Entre as versões de montagem e o corte final, não houve diferenças significativas, então descrevo o que se pode assistir no corte final: A cena começa com a tela branca e ouvimos as vozes dos dois personagens se chamando um ao outro. As vozes se alternam entre os diversos canais de som da sala de cinema, reproduzindo para o espectador a sensação de falta de localização das personagens cegas. Alguns vultos muito tênues começam a aparecer em meio à névoa branca, numa imagem superexposta e desfocada. A um certo ponto a mão da mulher do primeiro cego aparece em quadro, em primeiro plano. A voz dela então se fixa no canal central, ainda chamando por ele, e a voz dele pode ser ouvida pulando de uma caixa a outra mais um par de vezes até que vemos seu vulto desfocado aparecer na tela, sua voz também vai para o centro e finalmente vemos o casal reunido. Há, portanto, uma tentativa de aproximar o público da sensação dos personagens que vivem a cegueira branca, não só através da privação da imagem como também da utilização da estereofonia, reproduzindo a escuta como instrumento de localização. Esse tipo de exploração do 5.1, que busca se aproximar da audição de um cego, foi citada pelos finalizadores de som como sendo muito mais frequente nas primeiras versões de mixagem. Mas como detalhado no segundo capítulo, por diversas razões acabou sendo reduzida e a única cena que manteve o uso mais experimental foi essa do encontro dos japoneses.

É interessante notar que no desenrolar da cena, o que se supõe a princípio como imagem subjetiva é subvertida e se revela um falso ponto de vista, com vultos entrando em foco e uma mão entrando em quadro. Procedimento similar acontece na seqüência inicial, onde a tela branca que aparenta ser a subjetiva do Primeiro Cego, e sobre a qual ouvimos o diálogo entre este e o Ladrão, se revela ser um reflexo no vidro do carro, que com o

movimento do veículo se desloca e nos mostra os interlocutores através do parabrisa. Há também, na cena de sexo entre o Médico e Rapariga, citada por **D**, uma aproximação à visão dos cegos que não se concretiza de fato como subjetiva. A cena inicia com 3 segundos de branco e em seguida vemos vultos dos amantes numa imagem lavada, num efeito enevoadado. Sobre essas imagens, ouvimos uma música suave e a respiração dos personagens, mixadas à esquerda e à direita de tela. Há novamente uma aproximação à sensação da cegueira branca, mas permanece o olhar externo, que observa a cena de fora. Retomaremos a discussão sobre o uso desses efeitos óticos um pouco mais adiante.

### 3.1.2 Cegueira negra

O outro momento do filme em que há ausência de imagem e a narrativa fica a cargo do som é a cena em que a Mulher do Médico, já na cidade, desce a um porão de supermercado em busca de comida. No livro, a única menção a um evento sonoro neste episódio é com relação à caixa de fósforos:

(...) tocou e fez cair umas pequenas caixas. O ruído que fizeram, ao chocarem-se contra o solo, quase fez parar o coração da mulher do médico, São fósforos, pensou. Trêmula de excitação, passou as mãos sobre o chão, encontrou, esse é um cheiro que não se confunde com nenhum outro, e o ruído dos pauzinhos quando agitamos a caixa, o deslizar da tampa, a aspereza da lixa exterior, que é onde o fósforo está, o raspar da cabeça no palito, enfim a deflagração da pequena chama, o espaço ao redor, uma difusa esfera luminosa como um astro através da névoa, meu Deus, a luz existe e eu tenho olhos para ver, louvada seja a luz. (2008:223)

No roteiro, já há a menção à tela negra que ocorrerá no filme, e na impossibilidade de transmitir as múltiplas sensações táteis e olfativas presentes no livro, há uma maior exploração do som, com a descrição de um maior número de eventos sonoros (tradução e grifos meus)<sup>14</sup>:

---

<sup>14</sup> (...) *she descends anyway. Into the dark, dark cellar (...)*

*Seeing nothing. It's impenetrably dark. Black.*

Ela desce. Para o porão escuro. (...)

Não enxerga nada. Está completamente escuro. Preto.

Ouvimos ela bater em algo metálico. Uma prateleira? Arrasta os pés à frente, suas mãos ao longo do metal, garrafas se batendo, caixas, latas. Um chacoalhar ao chão, e algo é espalhado.

Sussurro. Raspada.

Um fósforo ilumina o porão.

No filme, muito próximo ao que é descrito no roteiro, conforme a personagem vai descendo as escadas, a imagem vai ficando mais sub-exposta, até haver o corte para o black. Sobre a imagem preta toda a ação – passos, tatear das prateleiras, sacudir dos objetos (alguma conserva com som de líquido, um objeto de madeira, uma lata que cai e rola) tentando identificá-los até achar a caixa de fósforos e acender um palito – é narrada exclusivamente pelo som. É bastante interessante analisar os primeiros cortes desta seqüência em comparação com o corte final, pois apesar de desde o princípio haver a privação de imagem, a relação audiovisual criada é bastante diversa. E a grande responsável por essa mudança é a retirada da voz *over* que existia nos primeiros cortes, como veremos a seguir.

### 3.1.3 A voz *over* e o som do porão

Até a pré-estréia do filme em Cannes, como já foi divulgado pela imprensa, e discutido no capítulo 2, o uso da voz *over*<sup>15</sup> (V.O.) – a narração feita pelo velho da venda preta – era muito mais presente do que se pôde ouvir

---

*We hear her bang something metal, a shelving unit? Shuffle forward, hands along the metal, bottles clanging, boxes, tins. A rattle to the floor, and something is scattered.*

*Rustling. Scratch.*

*A match lights the cellar*

<sup>15</sup> Utilizo aqui o conceito proposto por Bordwell (in Belton & Weis, 1985: 193), que diferencia voz *over*, que não pertence à diegese, de voz *off*, pertencente a um personagem fora de quadro.

na versão lançada comercialmente. Como já apontado, a V.O. não estava presente no roteiro e foi uma idéia introduzida pelo diretor. Já ao longo das versões de montagem houve uma redução no uso desse recurso, mas a projeção de Cannes ainda contou com diversas entradas. Devido a críticas recebidas após esta projeção, houve uma redução deste uso, mantendo a V.O. somente em dois momentos: na seqüência em que o Velho narra aos cegos do manicômio o que ocorreu do lado de fora, e na conclusão do filme, após o Primeiro Cego ter recuperado a visão.

Um exemplo de V.O. presente nos cortes iniciais que não se manteve no final se dá justamente na cena do porão do supermercado. No primeiro corte, a montagem de imagem e ruídos se aproxima bastante da mostrada no corte final, com o uso do black e sons de manipulação de objetos. Há, no entanto, a presença de uma narração, que transforma totalmente a percepção da cena. Nesta primeira versão a narração colocada é totalmente explicativa do que a mulher pensa e percebe durante sua ação. O conteúdo do texto revela que a princípio ela pensou que o espaço adentrado fosse uma garagem, que sentiu cheiro de comida, que tocou algo, que investigou o que era, sacudindo, e vai descrevendo cada objeto até o encontrar da caixa de fósforos. Quando a personagem está saindo com os mantimentos do porão, a V.O. nos fala dos pensamentos da mulher, se questionando se deveria ou não contar para os demais cegos sobre sua descoberta, e revela que ela deixara a porta do porão aberta. No sétimo corte, a narração foi reduzida cortando a descrição das sensações físicas da Mulher e mantendo-se apenas este último trecho.

É claro para quem assistiu ao filme que estas explicações da V.O. são desnecessárias, pois as informações por ela dadas são redundantes com as trazidas pelos ruídos. Elas podem ser percebidas pela audição da trilha sonora ou são irrelevantes para a estória. Uma possível exceção seriam as falas finais, onde são revelados os pensamentos da mulher e sua consciência pesada em não ajudar os demais cegos, inacessíveis de outro modo. Por outro lado, a revelação destes pensamentos não impulsiona a estória, e não tem conseqüências posteriores no filme. Serviria no máximo para enfatizar o "bom coração" da personagem, o que já é trazido por outros elementos, como o seu

cuidado com o grupo. Daí se compreende a crítica feita a esse uso da V.O. como sendo explicativa demais.

A narração faz com que os ruídos de manipulação se tornem apenas uma ilustração do que está sendo narrado, ficando totalmente passivos e sendo pouco percebidos pelo espectador. É curioso notar que esta narração descritiva da ação e redundante com os ruídos foi a primeira a cair, já no sétimo corte. Na versão final, onde toda a narração foi removida, os ruídos assumem um papel muito mais ativo, sendo os únicos responsáveis por informar ao público o que se passa na cena. Além disso, ao se aproximar de uma subjetiva<sup>16</sup> não só imagética como auditiva da personagem, sem interferência de elementos não-diegéticos, o filme traz ao público de maneira muito mais eficiente a sensação de cegueira, promovendo uma adesão à personagem.

#### **3.1.4 O branco e o negro**

Podemos notar, portanto, uma diferença marcante entre os trechos brancos e o trecho negro, tanto na duração quanto no tipo de relação audiovisual estabelecida. Os trechos brancos todos tem duração curta, e com exceção da cena de encontro dos japoneses no manicômio, descrita acima, e da conversa no carro entre Ladrão e o Primeiro Homem Cego na primeira seqüência, que é conduzida pelo texto do diálogo, raramente são acompanhados de outros sons que tragam informações indispensáveis ou impulsionem a estória. Geralmente há apenas o “som de cegueira” descrito anteriormente, o que torna o branco apenas uma ilustração (visual) da cegueira, e sua utilização funciona como vinheta de passagem. E nos dois momentos de exceção citados acima, bem como na maioria das entradas da

---

<sup>16</sup> De fato, a subjetiva não se realiza da maneira clássica, pois a última imagem antes do preto é um plano geral da Mulher descendo a escada e a primeira imagem após é seu rosto sendo iluminado pelo fósforo. A câmera não chega a trocar de eixo e o preto poderia ser a visão do narrador observando a cena de fora, no escuro. No entanto, é inegável que haja uma aproximação à percepção da personagem e à sua dificuldade de localização, e que uma relação de identificação com o espectador se configure.

tela branca, há sempre um efeito ótico (a revelação de um reflexo, ou a dissolução num *fade in*), que quebra com a impressão de visão subjetiva. O trecho negro, por outro lado, se aproxima muito mais da visão subjetiva da mulher do médico, que adentra o porão escuro do supermercado.

Mas qual o motivo desta diferença tão marcante no uso da privação de imagem entre os trechos brancos – supostas subjetivas dos cegos – e o trecho negro – subjetiva da personagem principal? É possível inferir que essa escolha tenha relação com a premissa principal do cinema narrativo clássico, com o qual Meirelles identifica-se – a projeção do público em um personagem, o que colabora para a sua entrega ao filme e para a suspensão de sua realidade cotidiana durante as horas de projeção. O filme, com muito mais intensidade que o livro, escolhe claramente o ponto de vista da Mulher do Médico. É sob o olhar dela que percebemos toda a parábola narrada, todo o caos, todo o sofrimento e a transformação dos personagens trazidos pela epidemia de cegueira. É com ela, portanto, a vidente, que o espectador deve se identificar. Valorizar as subjetivas dos demais cegos, como era feito nos primeiros cortes, não contribuiria para essa centralização de ponto de vista. Isso pode explicar a redução dos trechos brancos, e também o não estabelecimento destes planos como subjetivas de fato, através de sua dissolução por efeitos óticos, subvertendo-os. Aparentemente só interessa ao filme que o espectador se identifique com o olhar externo (que não vivencia a doença da cegueira) da Mulher do Médico.

Uma relativa exceção à generalização feita acima se dá na cena do encontro dos japoneses no manicômio, previamente descrita. Apesar da dissolução do banco, a breve privação de imagem, associada ao uso da estereofonia, promove a identificação do público com as personagens, através dos recursos descritos anteriormente. Esta exceção se justificaria pelo fato desta ser uma das cenas com maior carga dramática no filme, e deste modo ser importante a identificação do espectador, para mais eficazmente se alcançar a emoção pedida pela cena. Para que não se perdesse o foco na personagem da Mulher, no entanto, são feitas tomadas dela observando a cena emocionada, abraçada ao marido, como que identificada com a cena,

novamente no papel do espectador. Identificação esta já presente no livro e frisada no roteiro.

A insistente dissolução do branco comentada anteriormente também tem relação com práticas comuns ao cinema narrativo clássico. Com estes efeitos óticos e transições suavizadas consegue-se evitar rupturas narrativas, fazendo o filme fluir sem revelar seus aparatos. Talvez se houvessem cortes abruptos entre o branco da subjetiva e uma cena comum, esta fluência poderia ser interrompida, afastando o espectador da estória narrada. Estas dissoluções estão previstas desde o roteiro de filmagens.

Mesmo com a retirada da maior parte dos trechos brancos, onde o som assumia sozinho a condução da narrativa, os sons permanecem com uma função importante no filme. Há uma coerência com a estória contada e um uso bastante criativo dos recursos oferecidos pelo som, como poderá ser percebido nos capítulos seguintes.

### **3.2 Ruído e silêncio**

No desenho de som do filme, há uma clara oposição entre seqüências mais ruidosas e com maior silêncio. Utilizo aqui a palavra silêncio no sentido de baixa quantidade de informação e intensidade sonora, e não no sentido de ausência absoluta de sons. O início do filme apresenta uma grande intensidade sonora, com uma forte ambientação de automóveis, e se opõe às seqüências que mostram a cidade cegada, muito silenciosa, com eventuais ambientações de vozes e presença de sons mais delicados, como os gerados por movimentos mais sutis e a respiração dos personagens. No nível do enunciado, esta diferenciação se justifica pelo fato de que após a epidemia de cegueira ter se alastrado, não mais se utilizaram automóveis ou aviões como meios de locomoção, e as fábricas e demais maquinário pararam de funcionar.

Seguindo a lógica apresentada pelo romance, **FM** fez um pedido expresso à equipe de finalização de som de que houvesse ao longo do filme uma diminuição gradual dos sons urbanos. “E pra isso a gente forçou, de estar

dentro de um lugar limpo, como o consultório do médico, e ter barulho de moto lá fora... Pra sentir que isso esvaziasse mais depois.” Lembra L.

Opolski (2009: 65,67) cita este trabalho da equipe de pós-produção, dividindo o filme em três partes. Na primeira, há uma caracterização espaço urbano como tendo uma paisagem sonora bastante ruidosa. Exemplo se dá na seqüência de apresentação do filme, que ambienta uma grande cidade e nos apresenta o primeiro cego. A intensa e rica ambientação de trânsito – com automóveis, sirenes, apitos de guarda, música diegética - é ouvida desde os créditos iniciais, fazendo o espectador se atentar mais para o som. A montagem de sons extremamente dinâmica, com altos e baixos que não deixam os ouvidos se acostumarem, continua sendo ouvida sobre uma montagem rápida de imagens em super close de semáforos e carros passando, que apresentam pouca definição e não localizam o espectador espacialmente.

Os sons se iniciam já no *black* sobre a cartela dos patrocinadores, despertando a audição do espectador. Desta forma a identificação de que a cena se passa em um cruzamento movimentado se dá primeiramente pelo som, mas imagens e sons corroboram para uma sensação de caos e tensão. Como D cita no capítulo 2.2 ser uma prática sua, não é rígida a correspondência entre as imagens mostradas e os sons colocados em primeiro plano, evitando a redundância. Como quando vemos o semáforo e ouvimos um apito de guarda, ou quando vemos um PP do *Primeiro homem cego* e ouvimos buzinas e o grito de outros motoristas. Dessa forma, segundo Bresson (2004, 52-53), imagem e som se fortalecem, ao invés de anularem a força um do outro:

Imagem e som não devem se ajudar mutuamente, mas que eles trabalhem numa *espécie de revezamento*.

O olho requisitado sozinho torna o ouvido impaciente, o ouvido requisitado sozinho torna o olho impaciente.

*Utilizar essas impaciências.*

Além disso, há assim a valorização do espaço fora de tela, ao invés de uma percepção limitada ao enquadramento mostrado.



Como citado por L, a ambientação foi “forçada”, com a presença de ruídos de motores mesmo nos ambientes internos, lembrando o espectador o tempo todo da existência das máquinas. Eis a descrição de uma dessas cenas internas e obre a maneira como foram compostas:

(na cena do consultório do Médico) temos uma massa de BG contínua e linear, e apenas três eventos sonoros destacados, também pertencentes à categoria dos sons do trânsito. O grupo *low* de BG prevalece sobre os outros grupos, inclusive sobre o grupo dos *room tones*, comuns nas cenas internas, criando um ruído de fundo elevado para a cena. (Opolski: 2009, 65 e 67)

É interessante notar nesse depoimento a comparação feita entre a ambientação interna dessas cenas iniciais do filme com o padrão normalmente utilizado para cenas internas (na experiência da autora como editora de som), que é de ter o *room tone* (som de “silêncio interno”, geralmente composto por ruídos de ar condicionado ou de lâmpadas frias) como fundo principal.

Opolski acrescenta que a primeira vez em que ouvimos um ambiente natural é na seqüência que mostra a casa do primeiro cego, aos 4’37”:

Com intuito de localizar a casa do primeiro cego em um bairro, não pertencente ao grande centro, ouvimos pássaros no ambiente. No entanto, essa aparição de ambiente natural é camuflada pela música que ocupa 30 segundos da cena, juntamente com os *hard effects*, e o grupo do *low* de BG, que continua bastante presente. Nesse caso, o ambiente natural não contribui para a diminuição da tensão, ao contrário, a presença do som de pássaros grandes em meio às outras informações sonoras ressalta a tensão do primeiro cego à deriva. (2009, 65)

Outro momento de ambientação natural - que através da inserção da tela preta faz com que o espectador se atente para o ruído de fundo - é aos 12’57”, na transição da cena onde o médico anda pela cidade para a cena do jantar com a mulher. Na cena doméstica existe um ambiente de grilos, que traz uma atmosfera mais tranqüila, diferente da presença exclusiva das máquinas que ocorre até esse ponto. No entanto, ainda ouvimos um bafo de trânsito ao fundo, e vez ou outra um caminhão ou um carro mais destacado, mantendo a presença e a tensão gerada pelos sons urbanos. Essa manutenção na primeira parte do filme será importante para que mais tarde o espectador possa notar a diminuição da ambiência de trânsito e sua substituição por ambientes naturais.

Além dessa permanência de um trânsito mais leve e dos citados eventos sonoros, é interessante notar uma inserção na *mis-èn-scène* que não estava prevista no roteiro, e que também colabora para a construção do conceito sonoro. Quando o Médico começa a contar à Mulher sobre sua preocupação com o paciente cegado, ela aciona uma batedeira para preparar a sobremesa, interrompendo a conversa com seu barulho. O tema do problema de comunicação – nesse caso, não por acaso, gerado pelo ruído de uma máquina – é repetido e enfatizado ao longo de toda a seqüência de diversas maneiras, apresentando a falta de diálogo e a distância entre os personagens como uma questão importante a ser modificada mais adiante no filme.

O segundo momento, onde ocorre uma mudança gradual na paisagem sonora do filme, se dá no manicômio:

(...) desde que o médico e sua mulher entram no hospital, os grupos compostos por sons de trânsito, 'B' e 'C'<sup>17</sup>, começam a se rarefazer. O ruído de fundo diminui, e à medida que se torna menos denso, o grupo 'D' dos animais soa com mais intensidade e um novo grupo relativo a movimentação e vozes humanas começa a surgir. (Opolski: 2009, 66)

O detalhamento apresentado de como se dá a transição sonora entre o início e o final do encarceramento é bastante interessante:

Cinco segundos de tela branca demarcam a primeira transição: o hiato entre a chegada do casal, o médico e sua esposa, e a chegada do primeiro grupo de cegos. A mudança no ambiente é sutil, mas importante: o grupo *low* começa a ser atenuado, bem como os BGs-FXs, se tornam mais esparsos e menos graves. Aos 27', quando a mulher do médico faz curativo na perna do ladrão, já ouvimos o grupo *low* bem reduzido. Na cena seguinte, segunda noite do isolamento, ouvimos grilos no ambiente, porém, o trânsito continua presente. Os grupos 'B' e 'C' compostos por sons de trânsito se mantêm presentes nas

---

<sup>17</sup> Opolski (2009:64) detalha os diferentes grupos de ambientes usados no filme: "O grupo 'A' continha apenas *room tones*. O grupo 'B' era composto por sons de cidade, sons de trânsito que variam entre trânsito leve, pesado, constante, esparsos e barulhos de motores em geral. O grupo 'C', denominado pelos editores de *low*, foi uma inovação utilizada nesse filme: um grupo de ambientes artificiais que talvez possamos chamar de efeitos de ambientes. Os sons de cidade foram filtrados, de forma que apenas o espectro grave do som pudesse ser ouvido, e assim, quando mixados aos ambientes do grupo 'B' – cidade normal – obtivemos um grupo de ambientes de cidade pesado, gerando um efeito interessante. E o grupo 'D' era o grupo dos sons naturais, que continha grilos, pássaros e cigarras, etc."

cenas internas na parte do isolamento, decrescendo gradualmente dos 21' aos 37' do filme, momento em que a mulher do médico encontra o velho de venda preta. (..) Ao mesmo tempo em que o BG de trânsito foi perdendo intensidade, o BG humano foi ganhando, pois o número de pessoas isoladas no hospital aumentou até a super-lotação. (...) Ou seja, a partir desse ponto, os BGs e BGs-FXs são resultado de interações entre as pessoas, sons de atividades humanas e vozes, elementos que formam a nova paisagem sonora do isolamento. (...) O último BG-FX relativo ao trânsito é uma moto que está presente na cena em que a mulher e o médico vão pedir medicamentos aos guardas, aos 32'. A partir desse ponto, os eventos sonoros tornam-se naturais, humanos ou relativos a movimentos humanos e assim permanecem até o fim do filme. (Opolski: 2009, 68)

Até a saída dos personagens do manicômio, há a diminuição dos sons de motores, mas a intensidade e densidade dos sons ambiente permanece alta, pois as vozes humanas, as portas e objetos batendo, preenchem a paisagem todo o tempo, mantendo a tensão. Após a saída desse espaço, com o grupo indo para a cidade, vozes e batidas ainda fazem parte da paisagem sonora, mas justificados pela própria amplidão do espaço e menor densidade populacional, são menos intensos e mais espaçados. Há um sentido de alívio e relaxamento, por mais que o problema da cegueira ainda permaneça e que as ruas ainda sejam cenário de violência e desamparo.

Nos ambientes internos, como a igreja e a loja em que o grupo se abriga temporariamente, não mais ouvimos ambientação externa, mas apenas os sons gerados dentro do próprio ambiente retratado. Mesmo em cenas externas, a diminuição de intensidade sonora e de quantidade de sons é bastante perceptível, dando espaço para a escuta de sons mais sutis. Esse silenciamento pode ser sentido especialmente quando o filme se atém na relação entre os personagens. Em 1h35', após a incursão ao porão do supermercado, há uma cena em que a Mulher do Médico se senta cansada em uma escadaria, e o marido demonstra um cuidado para com ela, num dos primeiros momentos de reaproximação do casal. Nesse trecho podemos ouvir claramente a respiração das personagens, o farfalhar das suas roupas, o ruído leve produzido pelo beijo. Como analisaremos a seguir, o uso do som colabora para que a atenção do espectador se foque na relação e nas sensações dos personagens, e não mais na opressão do ambiente ao seu redor.

Quando o grupo chega à casa da Mulher do Médico, esse esvaziamento da paisagem sonora chega ao seu limite, e a ambientação é tão sutil que quase desaparece. Ouvem-se apenas *room tones* e uma leve ambiência de grilos. Além disso, nessas cenas a música está presente em praticamente todas as cenas, mascarando a escuta do ambiente e tornando-o pouco relevante.

Para analisar esta polarização entre cenas mais e menos ruidosas, trataremos os conceitos de paisagem sonora, parede sonora e áudio-analgesia, apresentados por Murray Schafer em seu *A afinação do mundo*. Schafer nomeia como paisagem sonora os sons que compõem o ambiente acústico em determinado local, caracterizando-o. É o equivalente ao termo ambiente, utilizado comumente no cinema. É feita a distinção entre paisagem sonora *hi-fi*, (do inglês alta fidelidade) na qual se pode escutar e distinguir perfeitamente todos os sons presentes, característica de ambientes mais silenciosos, de paisagem sonora *lo-fi* (o equivalente a baixa fidelidade), onde os detalhes sonoros ou sons de menor intensidade são mascarados pela saturação de ruídos.

Esse tipo de paisagem sonora, segundo Schafer, é típica do período pós-revolução industrial e foi intensificada após a revolução elétrica, onde o som de máquinas e motores passaram a dominar a paisagem. Podemos afirmar que o início do filme traria uma paisagem sonora *lo-fi*, extremamente ruidosa, enquanto que a cidade cegada teria uma paisagem sonora *hi-fi*, bastante silenciosa e que permitiria a audição de sons mais delicados. No manicômio, apesar de não termos mais os ruídos de motores que a priori definiriam a paisagem sonora *lo-fi*, há uma intensa densidade sonora, e a multiplicidade de eventos causa um embaralhamento auditivo, fazendo com que essa paisagem apresente claras características de baixa fidelidade sonora. Nessas seqüências, a maior parte do vozerio não pode ser compreendido e apesar de distinguirmos claramente algumas batidas, estas não têm detalhes suficientes para conseguirmos identificar sua fonte.

Há ainda dois conceitos que podemos tomar emprestados de Schafer para nossa análise, Áudio-analgesia e Parede Sonora: "Áudio-analgesia (é o

uso do som como um analgésico, como distração para disseminar distração.” Já “as *paredes de som* existem para isolar. Do mesmo modo, a amplificação intensa da música popular não estimula a sociabilidade tanto quanto expressa o desejo de experimentar a individualização... a solidão... o descompromisso. Para o homem moderno a *parede sonora* tornou-se um fato tanto quanto a parede no espaço.” (Schafer: 2001, 141-42)

Estes conceitos referem-se originalmente à utilização da música, na opinião de Schafer usada nos dias atuais como analgésico, ajudando a promover a alienação e individualismo. No entanto os ruídos incessantes, por vezes ensurdecedores de motores e máquinas da cidade, também podem funcionar como uma parede e adormecer nossos ouvidos a ponto de quase não percebermos a intensidade da poluição sonora a que somos submetidos. Há uma saturação do espaço auditivo, o que acaba formando realmente uma barreira que dificulta a percepção de sons delicados, de nuances sonoras, e em alguns casos a analgesia atrofia o sentido da audição como instrumento de percepção do mundo. As grandes cidades com seu espaço sonoro saturado acabam igualmente por limitar a expressão sonora individual. Pode-se até afirmar que a própria comunicação interpessoal fique prejudicada.

Transpondo essa conceituação para uma análise do filme, o excesso de ruídos do início formaria uma parede sonora e estaria concretizando a idéia de uma cidade onde ninguém se escuta, onde não há espaço para a expressão individual ou para a constituição das relações humanas. No extremo oposto, a paisagem sonora mais silenciosa favoreceria uma escuta interiorizada e para aqueles que estão mais próximos, coincidindo com o trecho da narrativa onde há uma aproximação entre os personagens, que passam a constituir uma família.

Para corroborar esta análise, podemos nos apropriar do conceito de extensão do espaço sonoro, cunhado por Michel Chion em seu *Audio-vision*. Extensão é o termo que qualifica o grau de abertura e amplitude do espaço concreto sugerido pelos sons, dentro ou fora do campo visual mostrado no filme. Chion propõe uma polarização onde na extensão nula, o universo sonoro

estaria reduzido ao nível dos sons ouvidos por um único sujeito, até mesmo incluindo vozes internas e a audição do pensamento deste. Neste caso o filme leva o espectador a focar sua atenção e seu olhar nesta figura, favorecendo sua aproximação para com sua subjetividade. No pólo oposto, Chion dá o nome de extensão vasta para arranjo no qual, por exemplo, em uma cena interna sem referências visuais do ambiente que a cerca, ouvimos além dos sons das pessoas ou objetos que estão dentro do cômodo, os sons externos, como os carros que passam, passarinhos, o grito da vizinha, um avião. O uso da extensão vasta nos lembra da existência de todo um universo além daquele que a imagem nos mostra, ao mesmo tempo em que nos afasta da intimidade das personagens. Novamente trazendo para o âmbito do filme, o início com sua extensão vasta do universo sonoro nos afastaria da intimidade das figuras retratadas, voltando nossa atenção para sua relação com o espaço que a cerca, a cidade. No manicômio as constantes vozes e batidas humanas faz com que o espectador não se esqueça das condições de vida e do conflituoso relacionamento das personagens. Por outro lado a cidade calada, onde há uma maior presença dos ruídos de sala, uma escuta mais detalhada de cada pequeno movimento, concentraria a atenção do espectador nas personagens principais, favorecendo a narração da intimidade familiar criada entre eles.

Além dessa construção macroscópica opondo o início ruidoso ao final silencioso, há internamente em diversas seqüências do filme uma montagem sonora que valoriza mudanças graduais e abruptas entre silêncio e ruídos. Isso resulta, como citado no capítulo anterior, em uma dinâmica bastante rica. Um exemplo, citado por L, é a chegada do grupo de infectados ao manicômio, aos 42'12".

A cena começa com uma intensidade sonora mediana, iniciando com a música que aos poucos dá lugar ao vozerio dos infectados e ao som do megafone, que transmite comandos ao grande grupo de cegos. Há esparsos ruídos de motor e ruídos de portão em segundo plano. A intensidade do ambiente e música cai um pouco quando um guarda avista um dos cegos se desgarrando do grupo e ouvimos sua voz suave repetindo "Stay in line..." ("fique na fila"). Logo ouvimos, sobre a imagem de uma das alas, um tiro , em

primeiro plano sonoro seguido de breves gritos. Os cegos estão congelados, na expectativa. Por alguns instantes ouvimos o silêncio e apenas uma frequência aguda. São disparados mais dois tiros em *off*, e o caos se instaura. Muitos gritos e batidas numa confusão crescente. É mostrado um plano de um dos corredores onde um grupo tenta passar por uma porta, na intenção de fugir dos tiros, enquanto outro tenta impedir a passagem. A gritaria cresce de intensidade culminando num ruído forte de vidro quebrando. Num corte abrupto de imagem e som, ouvimos um silêncio sepulcral sobre a tela branca. Conforme a imagem vai se ajustando e vemos um plano geral estourado do pátio, passamos a ouvir alguns pássaros e grilos. Ainda no branco se inicia em *off* o som de um megafone que anuncia que “a pá solicitada está no pátio” Quando finalmente vemos o pátio com clareza, vemos e ouvimos uma pá sendo jogada.

Nessa breve descrição podemos notar, em uma cena que dura menos de dois minutos, diversas mudanças na intensidade sonora. Essas nuances, aliadas intrinsecamente à montagem de imagem e à narrativa, conduzem com eficiência o espectador por diversas emoções – expectativa, medo, tensão, aflição, vazio, tristeza. É notável especialmente a transição do corredor para a cena do pátio, onde sem ter que mostrar sangue ou violência explícita, a morte é trazida de forma extremamente delicada. Este tipo de dinâmica, já estabelecida na montagem, se repete por diversas vezes ao longo do filme.

Indicações de mudanças de intensidade sonora, nem tanto nesta cena, mas em algumas outras, podem também ser encontradas no roteiro. Um exemplo onde há um desenho complexo de dinâmica é a cena em que o Rei comunica que a nova moeda de troca por comida serão as mulheres. Antes do comunicado, feito através do *altifalante*, (traduções minhas) “todo o complexo parece estar em paz – ou pelo menos dormindo”<sup>18</sup>. Após a ultrajante notícia, “uma gritaria geral, em máxima escala”<sup>19</sup> toma conta do ambiente. Inicia-se

---

<sup>18</sup> *The entire complex seems to be at peace*

*Or at least, asleep.*

<sup>19</sup> *A full-scale shouting match*

uma discussão entre os ocupantes da primeira ala, e após a pergunta do farmacêutico se haveria alguma voluntária, “a sugestão silencia o aposento”<sup>20</sup> por um tempo, e após alguns argumentos “o quarto explode em um debate raivoso”<sup>21</sup>, até que uma das mulheres anuncia, seguida pelas outras, que irá.

Além de ajudar na condução do espectador, essa variação dinâmica proporciona uma permanente renovação de informações sonoras e evita a monotonia auditiva. Faz com que o público esteja o tempo todo escutando<sup>22</sup>, se atentando para os sons. Ao utilizar a favor da narrativa diferentes possibilidades sonoras, variando intensidades e densidades e ligando tipos de sonoridade a momentos específicos da estória, o filme faz com que o som se estabeleça como elemento importante na construção da diegese, não sendo apenas um acessório redundante à imagem. Sem um planejamento anterior, seja no roteiro, como no último caso, ou na montagem, como no primeiro, não é possível criar essa dinâmica na edição de som. Por este e outros motivos é fundamental que o som possa ser pensado como elemento narrativo desde o início do projeto.

### **3.3 O manicômio**

O bloco em que as personagens estão encarceradas guarda uma expressividade significativa no uso dos ambientes sonoros. Através das goteiras, do ruído de lâmpadas frias, de um vozerio de gemidos e de batidas e rangidos metálicos diversos, o ambiente traz uma forte sensação de lugar velho e insalubre. Além disso, como analisado no capítulo anterior, essa intensa e incessante movimentação sonora ajuda a trazer tensão e incômodo para as cenas.

---

<sup>20</sup> *This last suggestion silences the room.*

<sup>21</sup> *The room explodes again in angry debate*

<sup>22</sup> Utilizo aqui a definição de escuta de Pierre Schaeffer, apresentada em seu *Traité des objets musicaux*, de 1966.



A escolha da locação e a cenografia pensada para este trecho do filme colaborou de diversas maneiras para a composição do som. Como citado anteriormente, houve uma idéia de representar a audição diferenciada dos portadores da cegueira branca através da utilização de sons agudos. Além dos sinos e demais efeitos criados para momentos específicos da narrativa, as batidas e rangidos metálicos também colaboram na composição dessa sonoridade. Dessa maneira, o fato do manicômio ser recoberto de azulejos, que geram uma reverberação aguda, das camas dos alojamentos e diversos dos objetos de cena serem de metal e de haver diversos planos de imagem onde se mostra água e torneira pingando, possibilitaram o uso de sons que colaboraram para a construção da narrativa, sem fugir da verossimilhança. A acústica da locação e os objetos de cena, como exposto no capítulo 2.1, foram aproveitadas durante a captação dos sons adicionais e esses sons foram bastante utilizados durante a composição da paisagem sonora do manicômio.

Outro elemento da locação aproveitado no desenho de som foram os diversos encanamentos expostos. Citamos, no capítulo 2.4 a referência do filme *Zodíaco*, que serviu de inspiração para a equipe utilizar sons de encanamento processados para compor a ambientação do manicômio. Esses sons, além de ajudarem a criar uma sensação de insalubridade, devido aos seus timbres graves e pouco comuns causam um estranhamento bastante bem-vindo nas seqüências em que foram utilizados. A cena em que a Mulher do Médico faz curativo na perna gangrenada do Ladrão, e na qual ele revela que sabe que ela pode ver, é uma delas.

As bengalas dos cegos da Terceira Camarata são um elemento sonoro importante, já delineado no romance, mas modificado no filme. No romance, o som é exposto como nos exemplos a seguir (grifos meus): “Torciam-se de riso, davam patadas, batiam com os grossos paus no chão (...)” (2008:173); “Por fim, um deles bateu com o pau no chão, Vamos embora, disse.” (2008:183). Os “grossos paus”, se tivessem se mantido no filme da maneira como foram pensados no livro, produziriam um som grave e abafado. O grave poderia dar uma idéia de grandeza e poder, mas dificilmente seria destacável em meio aos demais ruídos, perdendo sua força dramática. O timbre grave também tem a

propriedade de não conseguir ser ouvido com clareza à distância, e dessa maneira se perderia a noção de aproximação e distanciamento dos malvados através do som. Combinando com as demais escolhas da arte, os paus foram substituídos por pedaços de cano ou outros metais. O som produzido pelos metais, além de ser mais agudo e conseguir se destacar dos demais sons, tem um timbre cortante, agressivo, que no caso do filme parece traduzir com mais eficiência a sensação de violência física e moral retratada. De qualquer forma, é de suma importância o fato dos vilões da estória terem associados a si um ruído representativo de seu poder. Dessa maneira ampliam sua presença física até os limites da propagação sonora, e lembram aos personagens cegos e ao público a sua força e agressividade, mesmo em momentos nos quais não os vemos e a violência não é mostrada.

Outro ponto interessante no romance e no filme é a presença sonora do *altifalante* no manicômio – sigo aqui a grafia do português lusitano utilizado por Saramago, por considerar este objeto como mais um personagem do romance. A gravação, que passa orientações e transmite as regras estabelecidas pelo governo aos cegos chegados ao encarceramento, é utilizada por alguns dos cegos como um recurso para marcação de tempo, pois davam nozinhos a uma corda a cada soar diário da mensagem (Saramago, 1995:193). O *altifalante* funciona também no nível da enunciação, no filme como no livro, como uma marcação rítmica, um refrão, ajudando na construção da idéia de um cotidiano repetitivo. Por outro lado, o *altifalante* é um símbolo da opressão vivida pelos cegos, tanto pelo conteúdo do texto, uma enumeração de regras severas, quanto pela sua forma: “uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. Vinha de um altifalante fixado em cima da porta onde tinham entrado. A palavra atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou, O Governo lamenta (...)” (Saramago, 1995:49). No filme, o *altifalante* se mostra também um elemento importante, e seu tom impessoal e frio é reforçado por um tratamento que evidencia a fonte mecânica da voz, dando-lhe um timbre metalizado, quase robótico. Com o decorrer da narrativa a voz vai se tornando cada vez mais alterada, mais acrescida de ruídos, o que poderia ser justificado pelo “desgaste da fita”. Esse tratamento enfatiza o longo tempo transcorrido,

mas serve também aos propósitos narrativos de representar o distanciamento da civilização e o abandono crescente vivido pelos personagens.

Se aproximando desse timbre robótico, a comunicação dos guardas do manicômio, personificação desse poder externo, é feita na maior parte das vezes através de megafones. Quando avisam da chegada da comida, quando procuram controlar os cegos ou pedir que eles se afastem, ou na citada cena onde avisam da disponibilidade da pá para enterrar os corpos e depois dão as coordenadas para que a Mulher do Médico a encontre, o timbre da sua voz sempre é alterado, mecanizado. Além disso, a grande maioria das vezes sua imagem não é mostrada, mantendo a voz em *off*. Dessa maneira é representado seu distanciamento e impessoalidade, e através da maior intensidade de sua voz em relação às demais, sua posição de poder perante os cegos.

Segundo as idéias de Chion, o som do *altifalante*, bem como as vozes em *off* do megafone poderiam ser classificadas como acusmáticas. Sons acusmáticos são aqueles que ouvimos sem visualizar sua fonte original. Chion (1994:72, tradução nossa) afirma que “um som ou voz que se mantém acusmático cria um mistério sobre a natureza de sua fonte, sua propriedade e seu poder”. Acrescenta que “É bastante comum nos filmes encontrar o mal, personagens poderosos ou que inspiram admiração serem introduzidos pelo som antes que sejam jogados no campo da visibilidade, *desacusmatizados*.” Há que se considerar que não há uma completa identificação do conceito de Chion com o uso do *altifalante* no filme, uma vez que ali o locutor da mensagem é mostrado algumas vezes através de um monitor de televisão. Na maior parte do tempo, no entanto, a fonte do anúncio permanece em *off*. Além disso, sua imagem desgastada e impessoal é apenas uma fraca representação de um poder externo que não se mostra de fato.

Corroborando a análise de aproximação desses sons com o poder, podemos nos utilizar do conceito de ruído sagrado, apresentado por Murray Schafer (2001:115). Segundo Schafer, ruído sagrado é um ruído forte que evoca temor e respeito, com autoridade para ser feito sem censura. Nas

primeiras sociedades, os ruídos sagrados provinham da natureza, como trovão, terremoto, vulcão. Eram lidos como expressão direta do poder divino. Na sociedade medieval, esse poder foi transferido à igreja, através do sino, que ditava o ritmo cotidiano das vilas e do órgão de tubo, que era visto novamente como expressão divina. Na diegese criada por Saramago bem como em sua adaptação cinematográfica, é claro o papel do *altifalante* como representativo do poder externo e como controlador do cotidiano do manicômio. Além disso, é um ruído que até determinado ponto da narrativa está além da possibilidade de controle por parte dos cegos.

É bastante significativo nesse sentido que o momento de tomada de poder pelos cegos da Terceira *Camerata* se dê quando o personagem de Gael Garcia Bernal quebra um dos monitores que transmitia novamente as regras externas e toma para si o *altifalante*, comunicando a todos a nova realidade, através de sua voz forte e mecanizada. Nesse momento, inclusive, ele parodia o texto do comunicado, iniciando sua transmissão com a fala “*Attention, attention...*”. Da mesma maneira que o domínio do *altifalante*, o poder de organização e de ditar regras passa do Estado para o Rei da Terceira *Camerata*, que estabelece a partir daí a fase mais violenta do filme. Numa cena mais adiante, quando os demais cegos questionam sua autoridade e reivindicam a justa distribuição de comida – e o fazem com grande algazarra e confusão sonora – o Rei toma novamente o controle da situação dando um tiro para o alto. Novamente um ruído forte e fora de controle evocando temor e estabelecendo uma relação de poder. No mundo dos cegos, onde a escuta é a principal - se não única - forma de comunicação, ter o poder de emitir o som mais forte garante grande vantagem.

Ao lado da construção de ruídos feita na montagem e na edição de som, a música é um elemento fundamental que caracteriza a sonoridade do filme.

### **3.4 Música e ruídos**

Escolhida para trazer um estranhamento, para se distanciar da música orquestral comumente utilizada em filmes, a trilha musical assinada pelo Uakti

é toda composta com instrumentos artesanais, como chori, gig, tampanário, únicordio, e marimba de vidro com arco. Nas palavras do diretor:

(...) a idéia de fazer a trilha com o Uakti foi justamente trabalhar com timbres desconhecidos, com o intuito de colocar o espectador num universo sonoro tão novo quanto o mundo da cegueira. Orquestra, quartetos de cordas, pianos ou violões, por serem muito usados no cinema, nos falam de emoções de um mundo mais conhecido, e neste filme a música deveria levar o espectador para outro lugar. (Diário de Blindness, post 14)

Nem sempre fica claro o momento de entrada da trilha musical, pois ela utiliza timbres e andamentos muito similares aos dos ruídos e ambiências. Na seqüência de abertura, por exemplo, a percussão se assemelha à batida no vidro do carro, e a pulsação das cordas tem timbre similar ao das buzinas. Em entrevista, **MA** revela que sua intenção era justamente essa aproximação timbrística:

Na abertura do filme, quando o primeiro cego não pode mover o carro, os outros motoristas, irritados, tocam as buzinas. Para a música nessa parte, optei por usar um instrumento que tem alguma semelhança com o som de buzinas de carro. A sonoridade desse instrumento vai surgindo de dentro do som das buzinas e segue até a parte em que o primeiro cego é abandonado no meio da rua e seu carro roubado.

Para compreender melhor o funcionamento dessa dinâmica entre imagens, ruídos e música, segue uma descrição mais detalhada da citada seqüência inicial. O filme começa com planos fechados do semáforo e de carros passando, enquanto são apresentados os créditos iniciais. Na banda sonora, buzinas variadas, carros, motos, apito de guarda e o ruído da engrenagem do semáforo se alternam em primeiro plano, com uma intensidade bastante forte. A câmera se afasta para um grande plano aéreo de um cruzamento, e o som acompanha o movimento perdendo intensidade e definição. Por baixo do ruído distante do tráfego, um timbre a princípio similar ao de uma buzina, mas alongado, é tocado em nível baixo. A câmera se aproxima e vemos o farol abrindo e os carros começando a avançar. O timbre

aumenta de intensidade e inicia um ciclo repetindo uma mesma nota, podendo já ser identificado como música. Um dos carros começa a avançar, mas freia bruscamente. Ouvimos gemidos e vemos o motorista esfregando os olhos em agonia. As buzinas voltam a ocupar o primeiro plano sonoro. Uma batida - que poderia ser lida como uma pancada de alguém no capô de um carro - é ouvida em sincronia com um leve movimento corporal do motorista. Um grito de outro motorista ("*Come on!*") é ouvido, e vemos diversos planos de motoristas reclamando e pedestres curiosos pelo ocorrido. O timbre musical ganha uma segunda camada, se tornando mais agudo e acelerado e ajudando a aumentar a tensão. Logo após vermos e ouvirmos um dos pedestres batendo no vidro do carro para chamar a atenção do motorista, ouvimos três batidas percussivas bastante similares ao timbre da mão no vidro. Enquanto pedestres se aproximam e compreendem a situação, e até o momento em que um deles se prontifica a levar o motorista cego em casa, a vibração musical e as buzinas se alternam em primeiro plano. Dessa maneira, a tensão sonora que emana da própria diegese e o comentário musical externo que ajuda a conduzir a emoção do espectador trabalham juntos, mantendo a tensão necessária à cena.

No momento em que a porta do passageiro é fechada, encerrando o problema gerado pelo cego parado no sinal, a música silencia e o som externo do trânsito cai drasticamente. Dessa maneira é dado espaço para o diálogo entre os personagens – onde serão explicados os sintomas e sensações da cegueira branca - e cria-se um momento de maior tranquilidade na narrativa, contrastando com o caos apresentado anteriormente. Esse momento de tranquilidade se estende até que eles chegam à casa do Primeiro Cego e o pedestre – que mais tarde será identificado como o Ladrão de Automóveis - abre a porta do carro, deixando o Cego sozinho, perdido no meio da rua. A vibração aguda retorna, acompanhada do ruído de carros que passam e de buzinas, e se mantém até que o Ladrão chega novamente até o Cego para conduzi-lo até a portaria do prédio. Mais uma vez a música e os ruídos de carros cessam abruptamente, dessa vez em sincronia com a fala do Ladrão e seu movimento colocando a mão sobre o ombro do Cego, diluindo a tensão.

A proximidade de timbres entre música e ruídos é conseguida também devido à utilização destes instrumentos “não convencionais”, que segundo a descrição de **MA** “são instrumentos que produzem sonoridades inéditas e não são, necessariamente, afinados em relação a algum diapasão ou temperados” (Opolski: 2009, 90). Essa aproximação timbrística provoca uma sensação de que a tensão é toda gerada a partir de sons da cena, emanando da situação real e não sendo imposta por uma música onipresente. Além disso, a proximidade ajuda a criar um efeito bastante interessante: a não-hierarquização entre ruídos e música, com ambos contribuindo, como pode ser percebido pela descrição acima, organicamente para a construção da cena. A falta de hierarquia é determinada também pela forma como esses sons foram mixados, com suas intensidades se alternando em primeiro plano, sem que a música assuma em definitivo a condução sonora da cena, como seria mais usual. A não-hierarquização, como já se poderia inferir pelo discurso de Meirelles, diferencia-se do uso comum à música nos filmes da indústria americana e dos que se inspiram em sua forma de trabalhar. Nesses filmes, segundo Claudia Gorbman (1987), há uma clara hierarquia entre os tipos de som: o diálogo reina como som primordial, seguido de perto pela música. Os demais sons estariam num terceiro lugar muito distante, sendo usados timidamente, ocupando o primeiro plano por poucos instantes e apenas em momentos de grande impacto, como explosões ou tiros. É também evitada, como se pretendia, a zona de conforto gerada pela condução explícita das emoções, que normalmente traz para um filme uma música orquestral tradicional.

Como citado no capítulo 2.3, **L** considerou a música dessa primeira seqüência problemática, afirmando que ela ralentava por demais a montagem: “ela tem um pedal, uma nota que fica o tempo todo... E toda música modal (...) tudo que é repetitivo, acaba puxando pra trás.”. No entanto, essa mesma característica levantada como um problema também acabou abrindo espaço para uma maior presença dos ruídos. É freqüente que limitações impostas acabem por gerar soluções criativas interessantes, como expõe Salles (2007, 64):

“Limites internos ou externos à obra oferecem resistência à liberdade do artista. No entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como propulsoras da criação. O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos.

(...) Erros e acidentes de toda espécie provocam, portanto, uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra,

No exemplo estudado, uma música com poucas variações rítmicas e melódicas possibilitou que buzinas e motores pudessem apresentar uma maior variação dinâmica e timbrística, ajudando mais efetivamente na construção da tensão da cena. Se a música apresentasse grandes variações, como talvez desejasse **L**, provavelmente os ruídos teriam que ser mais contidos para não saturarem a audição.

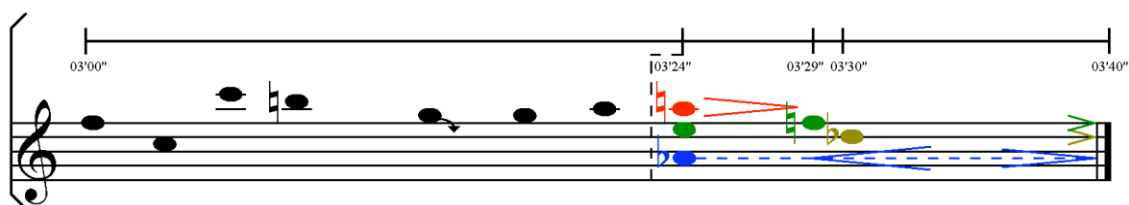
Como vimos também no capítulo 2.3, a semelhança de timbres entre ruídos e música nem sempre foi percebida como positiva pela equipe de finalização de som. Uma das cenas que incomodou **L** foi a do supermercado, onde as percussões médio-agudas, muito próximas do som das latas caindo, teriam diminuído a força dramática dos ruídos. De fato, mesmo com a citada alteração de mixagem que distanciou um pouco os timbres, as sonoridades ainda estão bem próximas. A percussão pode ser ouvida quase como uma alegoria para o movimento sonoro das latas, e o ruído do *foley* certamente perde presença e significado. O resultado sonoro final, no entanto, é bastante interessante e colabora para a emoção da cena. O movimento percussivo acelerado se associa com o movimento frenético das personagens e objetos, gerando tensão. A segunda camada de música, um zunido contínuo e cíclico que se assemelha a um enxame de abelhas, parece se aproximar da sensação de sufocamento da Mulher do Médico ao ser acossada pela horda de cegos que tenta roubar sua comida. Os gritos e latas caindo, apesar de não ocuparem posição de destaque, intensificam o caos sonoro, aumentando a aflição do espectador.

É possível que a cena pudesse ser igualmente impactante se o ruído das latas ocupasse o primeiro plano sonoro e a música seguisse por outro



caminho, mas geraria outros efeitos perceptivos. São opções feitas, que num trabalho coletivo nem sempre agradam a todos. Novamente, as “dificuldades no entrelaçamento de individualidades” (Salles: 2007,51) se apresentam. Um processo mais orgânico e com maior diálogo poderia, que sabe, ter gerado resultados ainda mais interessantes esteticamente. Não foi possível perceber, no entanto, as opções da música como prejudiciais ao desenho sonoro do filme, como levantado por alguns dos artistas envolvidos.

Outra questão de interesse na relação entre música e ruídos é a utilização, pela equipe de edição de som, de técnicas musicais na composição dos efeitos sonoros. Um exemplo, citado na dissertação de Opolski (2009:97), é a composição do *sound effects* utilizado a cada momento em que a tela fica branca. Na dissertação, pode-se encontrar uma transcrição da primeira entrada desse efeito sonoro para partitura musical:



Eis a descrição de Opolski para que a partitura possa ser compreendida:

O primeiros 24" (primeira parte da partitura, em preto) são constituídos por uma seqüência de sons do sintetizador que cresce aos poucos de intensidade e sublinham os diálogos dos personagens. (...)

As notas foram identificadas com cores para indicar as fontes emissoras dos sons e as progressões das seqüência de notas. O azul sempre representa o som da dabati, o verde o som do crótalo e o amarelo escuro a sujeira produzida pela fricção incorreta – de acordo com os padrões de execução para a meditação – do bastão de madeira na dabati.

O vermelho, conforme informado por mensagem eletrônica pela pesquisadora, se refere novamente ao som do sintetizador, apenas notado em vermelho para diferenciar visualmente a secção do fim da escala e início do "cluster" de notas. De fato, muitos dos efeitos sonoros, e notadamente esse que acompanha a tela branca, foram lidos como parte da música por alguns

espectadores. Opolski cita o texto escrito pelo jornalista Renato Silveira<sup>23</sup> como exemplo dessa confusão (grifos meus):

Colabora também a trilha sonora concebida pelo grupo Uakti, basicamente feita de ruídos que, a partir de certo momento, se tornam dissonantes das imagens. Conseguiu-se ainda a proeza de criar um som que representa a cegueira, um som fino e agudo, que ouvimos quando a tela se embranquece por completo.

Há, portanto, na composição do design sonoro de Ensaio Sobre a Cegueira, não apenas uma aproximação da música em relação aos ruídos, mas também a aproximação dos ruídos em relação à música. Isso pode ser percebido por essa técnica de composição dos efeitos, e igualmente através da recorrência de sons apresentados, buscando uma retomada de sua significação original, como num *leit motiv*. Exemplo é o próprio som da cegueira, repetido não apenas nos trechos brancos, mas também nas situações que remetem à cegueira. Segundo Opolski (2009:59):

Aos 54', quando o rei da ala 3 começa a cantar no microfone, o agudo da cegueira está ali transmitindo a mensagem de que ele está reagindo dessa maneira porque está cego e, que essa é uma situação que poderia não ocorrer no mundo fora do isolamento. À 1h04', no refeitório, quando o menino estrábico tromba na mesa, obstáculo que não pode ser visto naquele momento pelo espectador, o som agudo da cegueira aparece intrigando e questionando o espectador sobre a veracidade das imagens que pensamos enxergar.

As citadas alterações de dinâmica e de densidade sonora que acompanham a narrativa, pensadas na montagem, também apresentam similaridade com técnicas de composição musical.

De qualquer maneira, o desenho de som apresenta uma coerência no uso dos diversos recursos sonoros, de tal maneira que pode ser percebida como uma obra única. Não há aí uma sonorização aleatória das diversas cenas do filme, mas uma linha de pensamento que percorre toda a obra e atinge seus mínimos detalhes, sempre intimamente ligada com a estória que está sendo

---

<sup>23</sup> Blog Cinematório: <http://www.cinematario.com.br/2008/09/ensaio-sobre-cegueira.html>, acessado em 07 de março de 2009. In Opolsky2009:91

contada. Como pôde ser percebido ao longo dessa exposição, a maioria das soluções criativas de som iniciaram seu planejamento antes de sua execução: algumas estão lá desde o livro, algumas a partir do roteiro, outras entraram na pré-produção, algumas durante a filmagem, e muitas foram arquitetadas na montagem. Se não tivesse sido desta maneira, não haveria meios para a edição de som ou mixagem atingirem resultados similares.

## CONCLUSÃO

Ensaio sobre a Cegueira, como apresentado, é um filme onde o som foi pensado desde o seu princípio. O próprio romance no qual foi baseado já utiliza a indicação sonora como ferramenta essencial da narrativa. Influenciado pelo tema da cegueira, o diretor, desde as primeiras idéias de desenvolvimento do projeto, já começou a pensar na utilização do som e nas possíveis experimentações de linguagem que poderiam aproximar o público da sensação vivida pelos personagens cegados.

Devido a diversos trabalhos que **FM**, **D**, **G** e **L** vinham fazendo juntos e ao entrosamento adquirido nestes trabalhos, a equipe de som e montagem já estava definida desde o início do projeto. A relação prolongada com essa equipe, bem como a postura de escuta por parte de **FM**, fez com que o diretor pudesse compreender melhor as possibilidades criativas e as necessidades do som, atendendo mais facilmente aos pedidos da equipe de som. A disponibilidade de uma verba maior do que a usual, somada ao citado desejo de valorizar a linguagem sonora fez com que a produção se dispusesse a pagar por mais tempo a equipe, que começou a fazer pesquisas e testes com bastante antecedência. Esses testes e encontros iniciais, que envolveram o técnico de som, o editor e o mixador ainda antes das filmagens possibilitaram, por um lado, um planejamento e uma adequação das técnicas de captação à metodologia da finalização de som. Por outro, o longo e intenso trabalho de edição e mixagem ao longo dos *screenings* deu mais tempo para a elaboração do conceito sonoro e para a sua execução, o que reflete na qualidade técnica e estética do som do filme.

Como apresentado, a montagem de **D**, que já utiliza o som como ferramenta fundamental, foi indispensável para que este pudesse se firmar como parte estrutural na narrativa fílmica. Para comprovarmos essa utilização

estrutural do som, seguiremos a proposta de Randy Thom<sup>24</sup>, que sugere que se retirem as informações sonoras de determinadas cenas e se verifique se estas permanecem com o mesmo sentido anterior. Se o sentido da cena for alterado, então o som é parte estrutural da narrativa. Para os trechos cegos, onde a tela fica branca ou preta e a narrativa é conduzida pelo som – exemplos são a cena do porão e o encontro do casal japonês – está claro que o som é parte estrutural. Sem ele, não há narrativa. Isso é especialmente verdade na cena do porão, na qual por quase um minuto não vemos nada além da tela preta, e apenas através dos ruídos percebemos o que se passa. Além disso há, como explorado anteriormente, um efeito de aproximação à percepção da personagem da Mulher do Médico, que serve bem aos propósitos de condução da narrativa dentro da estrutura clássica utilizada. Em oposição a esse papel, na maior parte dos trechos brancos que restaram no corte final, as inserções são demasiado breves e geralmente acompanhadas apenas do efeito sonoro da cegueira. Nesse caso o som, apesar de provocar uma sensação corporal com seu tom agudo, não altera a compreensão da narrativa, e não é, portanto, estrutural em sua construção. Não se configura também uma aproximação efetiva à visão subjetiva dos cegos, e se mantém um olhar externo a esses personagens, o que novamente, como discutido, vai ao encontro da opção pela identificação do público com apenas uma personagem, a vidente, Mulher do Médico.

Mas e com relação ao restante do filme, quando não há a privação da visão? Peguemos como exemplo alguns aspectos previamente analisados e observemo-los pelo ponto de vista de Thom. A própria estrutura geral do desenho de som, citada no capítulo 3.2 – Ruído e Silêncio – auxilia enormemente o estabelecimento dos 3 atos do filme. A apresentação da situação social da cidade em que ninguém se escuta e as relações pessoais estão deterioradas tem grande colaboração do ambiente industrial ruidoso, com poucos sons naturais e humanos. Podemos pegar como exemplo a seqüência de abertura: sem a banda sonora com suas variações dinâmicas e sua

---

<sup>24</sup> No artigo *Designing A Movie For Sound*, de 1999. Pesquisado em [http://filmsound.org/articles/designing\\_for\\_sound.htm](http://filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm)

densidade sonora composta por múltiplos sons urbanos - como carros, motos, ambulância, avião, apito, etc. - a saturação de informações, o caos e a tensão da cena não teriam a intensidade dramática necessária.

As seqüências que se passam no manicômio têm, em geral, o som como importante fonte de caracterização do espaço, de estabelecimento de rotina, de caracterização das relações de poder e de geração de tensão. Versamos sobre o papel do *altifalante*, que através das suas palavras duras e seu timbre de voz seco e mecanizado deixa clara a situação de encarceramento na qual se encontram os cegos. Sua posição de Ruído Sagrado, além disso, elucida a relação desigual dos encarcerados com o poder externo. Discutimos também as bengalas dos cegos da Terceira *Camerata*, que expandem através do som sua presença agressiva nas cenas em que não são mostrados. E falamos sobre a apropriação do *altifalante* por esses mesmos personagens, representativa de sua tomada de poder e das mudanças que ocorrem após esse fato. Além disso, os incessantes ruídos de fundo, gritos, gemidos, conversas e batidas, que aumentam conforme a lotação do manicômio vai atingindo seu máximo, são um importante gerador de tensão, mantendo a sensação de caos e insalubridade do local constantes, mesmo quando as cenas mostradas não evidenciam isso. Em momentos chave, como logo após o primeiro tiro na chegada dos infectados ou durante a cena do encontro do casal japonês, há um silenciamento desses ruídos. No primeiro caso o silenciamento gera uma forte expectativa pelo que está por vir; no segundo uma sensação de alívio e calma, um respiro para a narrativa, que logo retomará o caos ruidoso.

Sem os citados elementos sonoros, a submissão inevitável ao poder do estado não ficaria tão clara, o poder e violência dos malvados não se estabeleceria tão intensamente, e a tensão e sensação de insalubridade não seria tão constante, perdendo sua intensidade. O som, portanto, exerce função essencial nesses casos.

A cena da chegada dos infectados, usada anteriormente como exemplo da rica dinâmica de som do filme, é bastante esclarecedora do papel do som na narrativa. Retirando a banda sonora da cena, teríamos primeiramente uma

dificuldade em compreender o que está se passando. Sem a voz do guarda dizendo para o cego permanecer na fila e sem os sons de tiro, que são dados em *off*, não poderíamos compreender a razão de tanto desespero e confusão. Sem a dinâmica sonora acentuada, a condução do espectador pelas emoções de expectativa, medo e terror também ficaria prejudicada, e talvez mesmo a morte dos cegos não seria tão clara. É possível que para alguns dos espectadores o plano final - onde a pá é atirada ao pátio num grande plano geral estourado, no qual mal se percebe que objeto é esse sendo atirado – sem a informação sonora (“A pá que vocês pediram está no pátio”<sup>25</sup>) também perderia o sentido. Especialmente se não estivesse clara a morte de alguns dos cegos.

No terceiro ato do filme, sem a referência ruidosa e saturada do som das duas primeiras partes, o silêncio composto de sons mais delicados perderia também seu sentido. Eliminando essa variação dinâmica, é possível que o sentido de aproximação dos personagens, e da valorização das relações pessoais também não tivesse o mesmo peso. É importante, numa narrativa cinematográfica clássica, que o espectador possa perceber, consciente ou inconscientemente, a curva dramática da história contada. Que possa compreender de imediato a situação inicial, que possa notar sua intensificação e aumento de complexidade e que depois perceba a resolução (num final mais ou menos fechado) e o encerramento do filme. Numa narrativa audiovisual, é importante que todos os elementos, visuais e sonoros, colaborem para o desenho dessa curva. Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, o som cumpre muito bem esse papel, e sem sua colaboração o desenho narrativo não seria tão definido. E esse desempenho só se tornou possível nesse caso porque o som, desde o início do projeto, foi pensado como ferramenta essencial da narrativa.

Cada obra fornece aprendizados, revisões e descobertas únicos para os artistas envolvidos em seu processo. O projeto artístico é algo que se percebe na continuidade, onde recorrências e alterações são significativas. “A criação única de um homem se fortifica em seus aspectos sucessivos e múltiplos que

---

<sup>25</sup> Tradução minha. No original, “The shovel you requested is in the yard”.fazer a

são as obras. Umas completam as outras, corrigem-nas ou repetem-nas, e também contradizem-nas.” (Salles: 2007,39). Sobre a transformação que é perceptível através da observação de diversas obras de um mesmo artista, um aspecto recorrente é que “em obras iniciais do artista, o recurso pode aparecer de modo menos radicalizado do que mais adiante no tempo” (Salles: 2008, 90). Essa radicalização, numa arte industrial como o cinema, e especialmente em filmes que se propõem mais comerciais, como o estudado, estará mais sujeita a limitações externas, como apresentado.

Podemos perceber, no entanto, ao assistirmos em retrospecto os diversos filmes dirigidos por **FM**, se não uma radicalização, uma evolução no uso criativo do som. **G**, como citado anteriormente, comenta essa evolução do diretor, afirmando que ele foi aprendendo a gostar de som. Pinçando alguns exemplos em sua filmografia, podemos notar que *Domésticas*, seu primeiro longa-metragem individual, era uma extensão da peça de teatro. Tinha em sua trilha sonora praticamente apenas diálogos e música, e dentre estas muitas canções, que muitas vezes traziam no texto, e nem tanto nos elementos musicais puros, sua contribuição para a narrativa. Não foi criado no filme espaço para que se pudesse desenvolver um pensamento sonoro mais variado, e o resultado é bastante limitado.

*Cidade de Deus* - já montado por Daniel Resende, com som direto de Guilherme Ayrosa e edição de som de Alessandro Laroca - apresenta uma dinâmica mais variada e um uso criativo de ruídos de efeito. Em sua entrevista à pesquisadora, **FM** comenta sobre seu planejamento para os tiros no filme:

Em cdd , por exemplo, antes de rodar sabia que não queria tiros muito altos, reverberados e a maior parte do filme é assim. (...) Esse negócio de som de tiro fazer pof pof e não powww powww, foi pensado antes de filmar. Era assim que eu escutava tiros na favela. Também acho mais cruel um barulhinho bobo... (...) numa determinada seqüência fui no caminho inverso então ela realmente parece forte. Na seqüência em que metralham a casa do Mané Galinha. Ali vira filme americano.



O Jardineiro Fiel apresenta um amadurecimento na utilização do som como instrumento narrativo. Há ali, próximo ao trabalho de Cegueira, uma utilização consciente dos efeitos trazidos pelas mudanças de dinâmica sonora. As várias densidades e intensidades dos ambientes são exploradas, opondo os ruídos vivos e intensos das favelas – vozerios presentes, animais de criação, batidas - aos ambientes mais silenciosos da casa – pássaros e grilos - e dos escritórios – geralmente composto de *room tones*. Novamente como em Cegueira, o filme começa com sons sobre os créditos iniciais, através dos quais ouvimos um carro se aproximar e estacionar, pessoas descendo, e parte do diálogo de Justin e Tessa antes de visualizarmos a cena dela se despedindo e se encaminhando para o avião. Esse procedimento, como dito anteriormente, faz o público se atentar mais à trilha sonora. Logo na seqüência há diversos cortes que exploram mudanças abruptas na dinâmica do som, como do silencioso plano onde Justin vê Tessa se afastar para os tiros e capotamento do carro, e dos ruidosos soldados recolhendo os corpos para o plano aéreo dos pelicanos, que é acompanhado de uma música serena de andamento lento. Esses contrastes, que se apresentam ao longo de todo o filme, aproximam-se dos contrastes sociais e da história e auxiliam primorosamente a condução narrativa.

Durante conversas com os diversos membros da equipe de som, pode ser notada uma consciência de evolução de procedimentos, seja ao se preparar para o trabalho no filme, seja partindo de reflexões geradas por ele. **L** e **A** comentam sobre a troca com os canadenses que participaram da finalização:

A – O que eu aprendi de coisa! A gente troca informação, né? eles viram coisas que a gente fazia e eles não, a gente viu coisa que eles faziam e a gente não...

L- Eles trouxeram até gente de lá pra copiar nossas coisas...

A- Sempre tem aquela coisa dos brasileirinhos, né?

**L** complementa, dizendo que modificaram sua maneira de trabalhar a mixagem, se apropriando de métodos aprendidos durante o filme:

(...) é como a gente trabalha hoje. O Armando fica numa máquina, faz pré de diálogo e ambiente, e me manda. Eu faço

pré de *foley* e efeitos em Curitiba e mando pra cá. Depois na final fazemos juntos, cada um na sua máquina, linkados.

Mas o processo ainda continua, e **L** ainda comenta sobre modificações na metodologia que ainda gostaria de fazer:

Acho que a gente ainda precisa planejar um pouco mais. Acho que a gente tá encontrando o filme avançado demais. O que a gente tem falado, é de antes de começar a mix, o Armando ir pra Curitiba conhecer o material todo. Como a gente tá dividindo as prês isso não tem acontecido. E aí tem que voltar, remixar... Quanto mais a gente souber do filme antes, melhor.

**G** também afirma que o trabalho em Ensaio sobre a Cegueira trouxe uma melhora nas suas técnicas de captação, pois devido às condições financeiras oferecidas pelo projeto – e ao seu engajamento, certamente – pode fazer alguns investimentos em equipamentos. Adquiriu um gravador multicanal e microfones que proporcionaram um aumento da qualidade técnica e de possibilidades metodológicas importantes. Essas novas possibilidades técnicas, como também o aprendizado sobre edição de som e mixagem, certamente transformaram sua prática de captação, alterando seus trabalhos seguintes.

De maneira aproximada, o estudo do processo de criação do filme colaborou para meu esclarecimento de procedimentos que favorecem a utilização estrutural do som em obras audiovisuais. Entre estes procedimentos estão a presença essencial do som desde o roteiro, o planejamento e pensamento sonoro anterior às gravações, a estruturação do desenho de som na montagem, além das questões concernentes ao trabalho coletivo. Esse esclarecimento certamente irá acrescentar ferramentas ao meu trabalho como profissional do som e também como docente de som em universidades. Desejosamente, poderá contribuir também com demais estudiosos da linguagem cinematográfica e com cineastas interessados em explorar as diversas possibilidades narrativas do som. Não encerra, no entanto, a questão principal que originou o trabalho: como um prematuro planejamento de som favorece o seu uso essencial na narrativa audiovisual? Para isso, serão necessários maiores estudos, englobando uma maior gama de filmes e relacionando seus processos criativos com seus resultados fílmicos.

## REFERÊNCIAS

### 1. Bibliográficas

ADES, Eduardo, BRAGANÇA, Gustavo, CARDOSO, Juliana e BOUILLET, Rodrigo (org). 2008. *O Som no Cinema*. Catálogo de mostra e curso realizados na Caixa Cultural. Tela Brasilis, Rio de Janeiro.

ALTMAN, Rick. 1992. *Sound theory, sound practice*. AFI Film readers series. New York/London: Routledge.

BRESSON, Robert. 2005. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras.

CHION, Michel. 1994. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press

\_\_\_\_\_. 1997. *Música, mídia e tecnologia*. Instituto Piaget, Portugal.

EISENSTEIN, Sergei. 1990 *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor

GORBMAN, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press; and London: BFI Publishing

MENDES, Eduardo Simões dos Santos. 2004. *Pensando a relação imagem-som*. In: *Críticade Cinema v5* . Porto Alegre: Teorema

\_\_\_\_\_. 1992. *Trilha sonora nos curta-metragens de ficção realizados em São Paulo entre 1982 e 1992*. Tese (mestrado) ECA/USP. São Paulo, ECA/USP.

\_\_\_\_\_. 2000. *Walter Murch: A revolução no pensamento sonoro cinematográfico*. Tese (doutorado) ECA/USP. São Paulo, ECA/USP,

MONZANI, Josette. 2005. *Gênese de Deus e o Diabo na terra do sol*. São Paulo: Annablume/Fapesp; Salvador: Centro de Estudos Bahianos da UFBA e Fundação Gregório de Mattos.

MANZANO, Luiz Adelmo. 2005. *Da edição de som ao sound design - evolução tecnológica e a produção brasileira*. Tese (doutorado) ECA/USP. São Paulo, ECA/USP

\_\_\_\_\_. 1999. *A relação som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*. Tese (mestrado) ECA/USP. São Paulo, ECA/USP .

MURCH, Walter. 1995. *In the blink of na eye; a perspective on film editors*. Univ. California Press

PEREIRA, Elisa Moura Marconi Bicudo. 2005. *Da natureza do som: Uma busca multidisciplinar e multifocal pela alma do estímulo sonoro*. Tese mestrado, São Paulo, ECA/USP.

SALLES, Cecília Almeida. 2004. *Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume.

\_\_\_\_\_. 2006. *Redes da Criação: Processo de criação artística*. Vinhedo: Editora Horizonte

\_\_\_\_\_. 2008. *Crítica Genética – Fundamentos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC.

SARAMAGO, José. 2008. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das letras.

SCHAEFFER, Pierre. 1988. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial

SCHAFER, R. Murray. 2001. *A AFINAÇÃO DO MUNDO. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP.

WEIS, Elizabeth e John Belton. 1985. *Film sound: theory and practice*. New York, Columbia University Press.

## **2. Internet**

MEIRELLES, Fernando. *Diário de Blindness*.

<http://blogdeblindness.blogspot.com/> (Acessado em 16 de setembro de 2008)

*The internet movie database*. <http://www.imdb.com/> (Acessado em 04 de fevereiro de 2009).

THOM, Randy. 1999. *Designing a movie for sound*. [http://www.filmsound.org/articles/designing\\_for\\_sound.htm](http://www.filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm) (Acessado em 30 de julho de 2010).

## GLOSSÁRIO

5.1: sistema mais comum de reprodução estereofônica. Possui seis canais independentes. Três atrás da tela : no centro (C), à esquerda e à direita (CL e CR); dois, nas paredes laterais: surround esquerdo (SL) e surround direito (SR) e um próximo ao solo: subwoofer (vide diagrama).

O padrão atual dita que os diálogos e sons onscreen sejam reproduzidos na caixa central. Os canais centro direita e centro esquerda são usadas para sons offscreen ou música não diegética. As caixas de surround são usadas para ambientações mais discretas, preenchimento musical, ou para movimentos de efeitos mais “pirotécnicos”. O subwoofer é usado para reprodução somente de sons graves e sub-graves.



Ambiente: Sons provenientes do espaço onde a diegese se situa. Podem se constituir a partir de referências diretas ao que se vê na tela, como trânsito numa cena de rua, ou a partir de um espaço *offscreen* inventado, como os vizinhos que não vemos, passarinhos ou uma chuva não mostrada.

Avid: Programa de edição de imagens e sons digital, bastante usado em produtoras de cinema. Foi o programa usado por Daniel Resende para montar o filme estudado.

BG: Sigla para o inglês *background*, ou fundo. Termo usado pela equipe da 1927Audio para denominar os ambientes sonoros, contínuos e sem eventos que se destaquem.

BG FX: Sigla usada pela equipe da 1927Audio para denominar os *background effects*, ou efeitos do ambiente. Sons específicos que se destacam da massa sonora do fundo. Exemplos de BG FX são carros, sirenes, objetos que caem ou portas batendo. Dúvida: são sempre sons *offscreen*?

Brilho: A característica mais aguda de um som, que lhe confere sensação de proximidade.

Crowd ADR: Em Inglês, a sigla ADR significa Gravação de diálogo Adicional, nossa dublagem. *Crowd ADR* seria a dublagem de grupo, ou gravações extras para sonorizar personagens ao fundo, geralmente figurantes.

Dinâmica de som: Variação de intensidade e/ou densidade sonora ao longo do tempo.

Edição de som: Momento da pós-produção do filme no qual os sons provindos do som direto são trabalhados de maneira a ficarem contínuos e livres de defeitos técnicos, e onde são acrescentadas diversas camadas de som, como ambientes, ruídos de sala e efeitos sonoros.

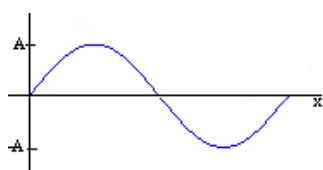
Efeito: Pode ter o mesmo significado de *hard-effects*, ou seja, ruídos não produzidos diretamente pela movimentação humana, mas por fontes mecânicas, como veículos em geral, tiros, animais. Pode também denominar sons especiais produzidos através da soma de vários outros, geralmente processados. Exemplo seria o som da cegueira.

Equalização: Manipulação das frequências graves, médias e agudas que constituem um som e alteram suas características timbrísticas.

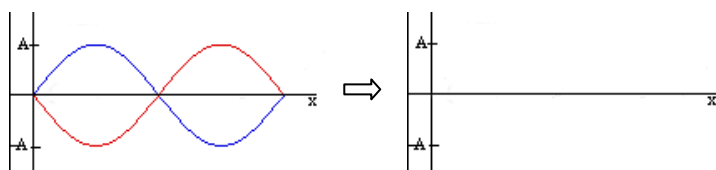
Foley: O mesmo que ruído de sala. Sons resultantes da movimentação dos personagens, como passos e manuseio de objetos, gravados em pós-produção como em uma dublagem.

Hard-effects: Termo usado pela equipe da 1927Audio para denominar efeitos sonoros que são possíveis de serem vistos pelo espectador, relativos a uma fonte sonora *onscreen*. Exemplos seriam carros, aviões ou tiros que podemos ver na tela.

Inversão de fase: Uma onda sonora, na compressão e descompressão do meio físico pela qual se propaga, oscila entre fase positiva (A) e negativa (-A):



Se duas ondas sonoras de mesma freqüência e fases invertidas são tocadas juntas, ocorre o cancelamento de fase, onde a resultante é nula, ou o silêncio.



Quando o mesmo som é gravado por mais de um microfone (um direcional e um lapela, ou dois lapelas, por exemplo), devido às diferentes distâncias entre as cápsulas e a fonte sonora, sempre ocorre o cancelamento de algumas freqüências. Isto gera uma espécie de oscilação no som, que pode ser corrigida na mixagem caso necessário.

Este efeito de oscilação, no entanto, pode ser simulado na pós-produção e usado propositalmente em alguns casos. Foi utilizado, segundo Opolski, na composição dos sons agudos que representavam a cegueira.

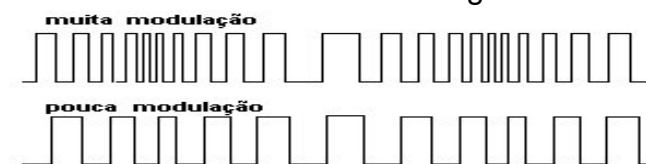
**Loop Group:** Grupo de atores contratados para fazer dublagem de figurantes que aparecem ao fundo das cenas.

**Low:** Em inglês, baixo, ou grave. Categoria sonora, constituída de sons graves, pensada pela equipe da 1927Audio para compor o BG em determinadas seqüências.

**Mixagem:** Momento onde as diversas camadas ou pistas de som escolhidas durante a edição de som são unidas num único som. São estabelecidas relações de intensidade e também são feitos processamentos, como equalização e reverberação, entre outros, de maneira que a sonoridade do filme atinja o resultado desejado.

**Montagem off-line:** Montagem provisória. Nessa montagem, o montador pode utilizar diversas camadas de som, que serão posteriormente substituídas e remontadas na edição de som.

**Modulação:** Variação da freqüência fundamental de uma onda sonora, tornando o som resultante mais grave ou mais agudo.



**Offscreen:** Fora de tela, fora de quadro.

**Onscreen:** Dentro do quadro, pertencente à imagem.

**Pista de som:** Cada uma das camadas de som em um programa de edição.



Pré-mixagem: primeiro momento da mixagem de um filme, no qual cada categoria de som (diálogos, ambientes, ruídos de sala, efeitos e música) é mixada em separado, o que permite um cuidado maior no ajuste de cada som e de sua relação com os demais. Após essa primeira fase, é feita a mixagem final, que pensa e executa a relação entre todos os sons.

Protools: Programa digital de gravação e edição de sons e música bastante usado em pós-produção de som para cinema. Foi o programa utilizado para a edição de som, bem como para a finalização da música e a mixagem do filme estudado.

Reverbe: Resultado da reflexão das ondas sonoras numa superfície. O som refletido retorna e é percebido com atraso em relação ao som original, gerando um “prolongamento” do som. O eco é uma reverberação acentuada.

Room tone: som de “silêncio”, geralmente composto por ruídos de ar condicionado ou de lâmpadas frias, usado para compor ambientação sonora em cenas internas.

Ruído de sala: Ruídos produzidos pela movimentação dos personagens. O mesmo que *foley*.

Som direto: Gravação do som no momento das filmagens.

Sound design: Desenho de som de um filme, criação de um som ou a execução do conceito sonoro de um filme. O termo *sound designer* pode ser usado com dois sentidos: Na concepção de Walter Murch - montador e editor de som de *Apocalypse Now* - o *sound designer* é o diretor de som, que pensa o conceito sonoro do filme desde a sua roteirização e acompanha as diversas etapas do processo de execução, desde o som direto até a mixagem. Um *sound designer* pode ser também o profissional responsável por criar efeitos sonoros para cenas específicas, gravando e processando sons de diversas fontes. Eduardo Virmond, citado por Laroca como *sound designer*, se encaixa no segundo caso.

Sound Effects: Segundo Opolski, são os efeitos não literais, não-indiciais e que não devem ser submetidos a escutas causais, pois não são representativos. Exemplo seria o som da cegueira criado para o filme.

Spotting: Decupagem, pontuação, anotação de pontos a serem trabalhados. Pode ser o resultado de uma conversa com o diretor, onde este faz apontamentos sobre o som que deseja para cada uma das seqüências. Também usado no texto no sentido de uma lista de coberturas pensada na pós-produção já baseada na montagem do filme.

Stem: resultado das pré-mixagens de som por sub-grupos. Gera arquivos sonoros, em mono ou estéreo, que podem ser utilizados na mixagem final ou durante o processo de edição, para que as diversas equipes saibam os resultados parciais do som das demais. Após os *test screenings* de Cegueira, *stems* do diálogo, dos wallas dos BGs, dos efeitos e do foley eram enviados para serem utilizados na montagem.

Subwoofer: Monitores de som dedicados a reproduzir apenas frequências graves e sub-graves. Vide 5.1.

Surround: Termo em inglês que literalmente significa cercar, circundar. Nome dado aos monitores de som que ficam nas paredes da sala de cinema. Têm como objetivo reproduzir sons que façam o espectador “entrar” no filme, sentindo-se cercado pela realidade representada. Vide 5.1.

Tec scout: visita técnica à locação.

Test screening: Projeção teste, normalmente organizada pela distribuidora do filme, antes do lançamento comercial. Após a projeção o público responde a um questionário que tem como objetivo estudar a reação do público ao filme, procurando saber se as idéias apresentadas estão claras, quais os trechos mais ou menos interessantes, quais os personagens com os quais o público se identifica, etc. Baseado nos resultados dessa recepção, mudanças podem ser feitas buscando solucionar os problemas ou potencializar os pontos altos do filme. Este tipo de teste é bastante comum em produções norte-americanas, mas ainda rara no Brasil.

Voz off: Voz de um personagem que não pode ser visto no quadro, mas que está presente no espaço representado no filme, fazendo parte de sua diegese.

Voz over: Voz, normalmente uma narração, que não pertence à diegese, ou ao espaço de representação do filme.

Walla: Termo em inglês para vozerio. Massa indefinida de vozes de fundo.