UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MAYARA GUIMARÃES MAGALHÃES

O SOM ESCRITO

a articulação entre o som e a imagem prevista desde o roteiro

São Paulo

2014

MAYARA GUIMARÃES MAGALHÃES

O SOM ESCRITO

a articulação entre o som e a imagem prevista desde o roteiro

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Audiovisual.

Orientação: Prof. Dr. João Baptista Godoy de Souza

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação

M167 Magalhães, Mayara Guimarães

O som escrito: a articulação entre o som e a imagem prevista desde o roteiro / Mayara Guimarães Magalhães; orientação Prof. Dr. João Baptista Godoy de Souza. São Paulo*: s.n.*, 2014.

80f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado) -- Universidade de São Paulo, 2014.

1. Cinema 2. Som 3. Roteiro I. Título. II. Souza, João Baptista Godoy de. III. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.

CDD 791.43024

Ficha catalográfica: Bibliotecária Carmem Lúcia Batista, CRB/8 - 6673

MAGALHÃES, Mayara Guimarães

O som escrito: a articulação entre o som e a imagem prevista desde o roteiro

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Audiovisual.

Aprovado em ___/___/2014

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.: _____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr.: _____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr.: _____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas me ajudaram, tanto na trajetória do curso quanto na realização deste trabalho. No entanto, há algumas que tiveram participação especial nessa jornada, por isso não tenho como deixar de fazer esse pequeno agradecimento.

Aos meus pais, Alzira e Juber, que acreditaram em mim e se sacrificaram muito para que eu estivesse aqui hoje, concluindo meu curso. Sei que é clichê, mas jamais poderei descrever minha gratidão e meu amor. A eles dedico este trabalho.

Aos meus irmãos, Juliana e Victor, aos meus primos Jenifer, Jéssica, Ricardo, Rodrigo e Stephany e às amigas Simone e Amanda, por todo amor, apoio e risadas.

Aos meus colegas de curso, com quem compartilhei momentos incríveis, tanto em *jobs* e cines como em noites gastronômicas em casa. Em especial, agradeço à Bárbara e a Carol, não só pelas parcerias em tantos trabalhos, mas pela amizade que construímos durante esses anos.

Ao João Godoy, pela atenção e generosidade na orientação desta monografia.

A Bruna, Áurea e Juliana, por cuidarem de mim e não permitirem que eu parasse de funcionar durante a realização deste trabalho.

À Renata, pelas centenas de *e-mails*, por todo o apoio e amizade.

A Fátima, Lila e Luiz, por me acolherem com tanto amor em sua casa, literal e figurativamente. Eu jamais poderei agradecer o suficiente por tudo o que fizeram por mim.

Finalmente, agradeço ao Tito, por todo o amor, por ler e reler o que escrevia, por lidar com minha ansiedade - que, amigos, não é pouca -, por me ajudar em tudo que podia e por ser o melhor companheiro que eu poderia pedir na faculdade e na vida.

RESUMO

MAGALHÃES, Mayara Guimarães. *O som escrito*: a articulação entre o som e a imagem prevista desde o roteiro. 2014. 80f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Audiovisual) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

Apesar da chegada do som no cinema ter sido muito esperada e celebrada, até hoje, em diversas produções audiovisuais, existe uma hierarquia que coloca a imagem como principal ferramenta de linguagem, enquanto o som fica em segundo plano, ao invés de ambos ocuparem posições de mesma importância. Esta monografia discute a importância da exploração de possibilidades criativas do som e sua articulação com a imagem desde a escrita do roteiro em obras audiovisuais. Isso é feito por meio de três análises de trechos de quatro filmes e uma série de televisão, discutindo as particularidades da atuação do som em cada uma delas. As obras analisadas são: *M, o vampiro de Dusseldorf*; *Breaking bad*, *Barton Fink*; *Onde os fracos não têm vez*; *A conversação*. As principais referências para este trabalho são os livros *Film, a sound art*, de Michel Chion e *El sentido del sonido*, de Jerónimo Labrada.. A partir destas análises, é possível concluir que, quando colocado em pé de igualdade com a imagem e na articulação harmoniosa com a mesma, o som pode ser um rico colaborador em narrativas audiovisuais.

Palavras-chave: *Sound design;* Desenho de som; Roteiro

ABSTRACT

MAGALHÃES, Mayara Guimarães. *Sound on paper*: sound and image interaction foreseen on the script. 2014. 80f. Completion of Course Work (Bachelor in Audiovisual). School of Communication and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2014.

In spite of sound's long waited and much celebrated beginning as a part of the movie industry, until today there's a hierarchy that puts Image as the main artistic tool, while sound is set aside, instead of both features having the same importance. This work discusses the relevance of exploring sound's creative possibilities and its articulation with Images, starting at the early stages of script writing, for audiovisual products. This goal is achieved through three analysis based on four movie excerpts and a TV series, discussing sound's properties in each one of them. The examined clips were taken from: *M, Breaking Bad, Barton Fink, No country for old men* and *The Conversation*. The main bibliographical references for this work are Film, a sound srt by Michel Chion, and *El sentido del sonido* by Jerónimo Labrada. Based on these three analysis it's easy to state that when sound is given the same significance as Image, and both are harmoniously articulated together, sound is a very powerful tool for audiovisual narratives.

Keywords: Sound designer; Screenplay

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Aparições de M sem mostrar seu rosto 16
Figura 2 - Revelação do rosto de M e tentativa falha de assassinato.....16
Figura 3 - Vendedor de balões reconhece o assovio de M.....17
Figura 4 - Primeira aparição de Salamanca.....19
Figura 5 - Walt e Jesse verificam se Salamanca é uma ameaça 20
Figura 6 - Salamanca vê Walt envenenar a comida de Tuco 20
Figura 7 - Walt e Jesse são surpreendidos pela campainha de Salamanca 21
Figura 8 - Salamanca denuncia Walt e Jesse a Tuco.....23
Figura 9 - Salamanca chega à delegacia.....24
Figura 10 - Explosão e morte de Gus e Salamanca 25
Figura 11 - Barton começa a escrever seu roteiro 29
Figura 12 - Barton é incomodado pelo ruído no quarto ao lado.....30
Figura 13 - Barton liga na recepção do hotel 31
Figura 14 - Ruído chama a atenção de Moss 40
Figura 15 - Moss liga na recepção do motel 41
Figura 16 - Moss aguarda Chiguhr no escuro.....45
Figura 17 - Moss prepara sua espingarda 46
Figura 18 - Abertura de *A conversação* 51
Figura 19 - O casal como “alvo” de gravação 51
Figura 20 - Harry passa pelo casal e vai até a van 53
Figura 21 - Captação e monitoração da conversa 54
Figura 22 - Mixagem da conversa.....62
Figura 23 - Repetições do plano de imagem do trecho inaudível da conversa 65
Figura 24 - Mixagem do trecho incompreensível da conversa.....65
Figura 25 - Harry olha para a foto do casal e desliga os aparelhos.....67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1 *M* e *SALAMANCA*: MARCADOS PELO SOM 14

1.1 *M* 15

1.2 Hector Salamanca 18

1.3 *M* x Salamanca 25

2 OS IRMÃOS COEN E A ESTÉTICA DO SILÊNCIO 27

2.1 Barton Fink 29

2.2 Onde os fracos não têm vez 36

2.3 Diferenças e semelhanças 46

3 A CONVERSAÇÃO: DIÁLOGO ENTRE SOM E IMAGEM 49

3.1 Primeira cena de análise: abertura 50

3.2 Segunda cena de análise: mixagem 60

3.3 Percepção da realidade por intermédio de Harry Caul 73

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS 77

REFERÊNCIAS 79

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR 80

INTRODUÇÃO

Uma das coisas mais bonitas e desconcertantes que podemos constatar em relação ao som: é bem difícil, senão impossível, escapar dele. É aquela velha história: você consegue fechar seus olhos para o que não quer ver, mas os ouvidos sempre serão obrigados a escutar. Em obras audiovisuais, então, isso é evidente: quantas vezes não nos pegamos cobrindo os olhos em um filme de terror, por exemplo, mas não encontrando solução pra deixar de ouvir o que se passa? E será que tamparíamos os ouvidos se pudéssemos?

Decidi que me especializaria e me formaria em som logo que entrei no Curso Superior do Audiovisual. Comecei em som direto, atividade que me interessa e que gosto de fazer, mas descobri que queria mesmo era ficar mais envolvida com os conceitos e a construção sonora de um filme. Ao longo de minha trajetória acadêmica, principalmente quando experimentava o trabalho com som em projetos extracurriculares (para os quais não havia regras limitantes), aprendi que poderíamos enxergar uma obra audiovisual como ela realmente é: nas palavras de Michel Chion (2003), “uma arte sonora”, fazendo dessa “obrigação” de ouvir uma experiência rica de escuta e de verdadeira articulação com elementos visuais. É importante que o som seja enxergado e usado com a mesma importância dada à imagem, abrindo espaço para que a interação entre as duas ferramentas resulte em construções complexas.

No entanto, são poucas as produções nas quais realmente percebemos um uso mais complexo do som e de sua relação com a imagem. Isso pode ser explicado por inúmeros fatores. Primeiramente, porque um dos principais motivos pelo qual o som foi requerido no cinema foi justamente o anseio por ouvir os objetos e as vozes das pessoas em tela, de maneira sincronizada; em outras palavras, ele veio para juntar-se à imagem. Isso, é claro, tornava a experiência do cinema mais realista, afinal, normalmente nossas interações não se constituem de gestos exagerados com uso de letreiros quando necessário, como acontecia no cinema silencioso. Entretanto, apesar de alguns diretores terem, desde o início, explorado o som como ferramenta criativa, como fez Fritz Lang em seu primeiro filme sonoro, *M*, essa busca pelo realismo foi

ganhando cada vez mais força, combinado mais tarde ao desejo de imersão alcançado com a super-sonorização [1] dos elementos em tela, principalmente no cinema hollywoodiano.

Segundo Michel Chion (2003, p. 34), o *vitaphone*, primeiro aparelho a possibilitar o som sincronizado com a imagem, "era visto como um aprimoramento, não uma revolução" (tradução minha). Portanto, quando a Warner Bros comprou os direitos sobre o vitaphone, a ideia era só suprir a necessidade que se havia criado no espectador: a de ouvir. Ouvir o vento soprar, o chacoalhar das folhas quando as árvores balançavam, a voz do ator quando ele mexia a boca, o carro quando passava, o cachorro quando latia etc. Ouvir, portanto, o som emitido por aquilo que a imagem mostrava. Para a maioria das produções, ter o som sincronizado à imagem era o que bastava; isso se manifestou principalmente nos *talkies* (filmes essencialmente verborrágicos), que rapidamente se constituíram como forma dominante de filmes sonoros, fazendo com que a exploração do uso do som em obras audiovisuais fosse um tanto limitada, até hoje, em boa parte das produções cinematográficas, em especial as dos grandes estúdios norte-americanos.

É claro que o som também se fazia necessário para enriquecer a construção narrativa, tanto que a quantidade de sugestões de som em filmes silenciosos é enorme e, muitas vezes, estão presentes desde o roteiro. Quem, afinal, não se lembra de todo o dilema de Chaplin ao filmar *Luzes da Cidade* (*City lights*, Charlie Chaplin, 1931), quando precisava fazer com que a mocinha do filme, que era cega, pensasse que o Vagabundo fosse um homem rico? A solução que Chaplin encontrou é sonora (a moça cega ouve uma porta de carro bater), mas se dá a partir de um som que é mostrado pela imagem, e não escutado.

O fato é que, mesmo hoje, o potencial do som poderia ser (bem) melhor explorado em obras audiovisuais desde os primeiros estágios de criação, aqui me refiro especialmente ao roteiro. Este geralmente está repleto de referências visuais, de atuação, montagem ou mesmo aspectos visuais de figurino. No entanto, o som é

[1] "Super-sonorização" é como denomino uma trilha sonora rica em detalhes, com o intuito de causar uma sensação de realismo e atuar como uma ferramenta de imersão no espectador.

esquecido, existe apenas em função da imagem e é descartado, apesar de ser uma poderosa ferramenta de construção narrativa.

A opção mais recorrente pelo uso reiterativo do som também encontra raízes na própria maneira como o som foi abordado, por muito tempo, em estudos e críticas dos intelectuais do cinema. Rick Altman (1985, p. 51), em seu artigo *The evolution of sound technology*, afirma que “em vez de tratar som e imagem como elementos simultâneos e coexistentes, a falácia histórica coloca-os em ordem cronológica, o que implicitamente os hierarquiza” (tradução minha). Isso vem mudando dos anos 1980 para cá. Hoje podemos encontrar um número razoável de obras que se dedicam a estudos, análises e panoramas históricos que propõem reflexões mais profundas em relação ao uso do som, principalmente no cinema. Algumas dessas obras serviram de base para este trabalho, em especial o livro *Film: a sound art,* de Michel Chion, publicado em 2003, e *El sentido del sonido*, de Jerónimo Labrada, publicado em 2009.

O objetivo desta monografia é analisar trechos de obras audiovisuais que apresentam um uso criativo do som como ferramenta narrativa e uma articulação mais profunda com a imagem desde a escrita do roteiro.

Será possível observar que algumas obras que consideramos “clássicas”, quando nos referimos à utilização do som, não serão analisadas. Os motivos para isso são simples: geniais como são, elas sempre fazem parte de estudos sobre o som no cinema, os quais, infelizmente, ainda são poucos; também porque eu gostaria de trazer exemplos novos. No entanto, achei impossível fugir de algumas obras, como *M, o vampiro de Dusseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931) e *A Conversação* (*The conversation*, Francis Ford Coppola, 1974), que considerei necessárias para esta monografia.

Este trabalho é constituído de três análises principais. A primeira delas abordou obras que contém personagens com sons característicos, contribuindo não só para a personalidade e a complexidade dessas personagens, mas também para o próprio andamento na narrativa. São elas: *M*, *o vampiro de Dusseldorf,* de Lang *e Breaking Bad*, de Vince Gilligan. Na segunda análise, me debrucei sobre cenas de dois filmes dos irmãos Coen, que têm o silêncio como base de seu conceito sonoro e, a partir disso, uma espécie de potencialização do som. As obras em questão são *Barton Fink* e, mais detalhadamente, *Onde os fracos não têm vez (No country for old men, 2007)*. Por

fim, o terceiro capítulo desta monografia foi uma análise de duas cenas do filme *A conversação*, de Coppola, evidenciando a importância da harmonia entre os planos de som e de imagem e a maneira como estes se relacionam com o trabalho de montagem. Infelizmente, não foi possível conseguir os roteiros das obras do primeiro capítulo, mas, como pudemos concluir, todas as cenas estudadas tiveram o som e sua articulação com a imagem pensados, obrigatoriamente, desde o roteiro.

Com essas análises, minha intenção é expor todas as possibilidades que o som pode trazer como recurso narrativo, enfatizando a importância de darmos chance ao som e à escuta desde a escrita do roteiro. Assim, acredito que poderemos exercitar o verdadeiro potencial do audiovisual: não só a imagem, não só o som, mas a articulação inteligente entre os dois, fazendo da experiência do espectador uma rica, justa e poderosa exploração de seus sentidos.

1 *M* e *SALAMANCA*: MARCADOS PELO SOM

É comum vermos, nos mais diversos filmes, curiosas maneiras de se dar personalidade aos personagens. Um jeito diferente de andar, de se vestir, de sorrir e, principalmente, de falar. Nem sempre há indicação no roteiro sobre essas particularidades das personagens e quando há, geralmente, são indicações visuais. É difícil encontrar, por exemplo, denominações da voz de um personagem. Normalmente, esses atributos são dados pelos próprios atores ou diretores.

Aqui eu poderia citar vários filmes que reforçam essa afirmação, mas fico com *O segredo de Brokeback Mountain (Brokeback Mountain,* Ang Lee, 2005), um filme protagonizado por Heath Ledger, que interpreta o papel de Ennis Del Mar. Ennis é um vaqueiro que se apaixona por Jack Twist, com quem trabalha durante uma temporada na montanha de Brokeback. Uma das características mais marcantes da personagem de Ledger é sua maneira de falar: ele balbucia as palavras, resmunga, tornando seu texto até um pouco difícil de ser entendido. Isso, por si só, já diz muito sobre o próprio Ennis e sua condição, pois além da evidência de que se trata de um homem fechado, com dificuldades de se expressar, também são denotadas, pela falta de articulação nas falas de Ennis, as circunstâncias em que se encontra: estar apaixonado por alguém do mesmo sexo numa sociedade extremamente homofóbica, principalmente por ele mesmo acreditar que está errado por isso. Essas características se acentuam se as compararmos com o jeito de falar de Jack, que é mais solto, livre e tenta, boa parte do tempo, convencer Ennis a deixar sua vida de mentiras para viverem juntos.

Quem for atrás do roteiro do filme de Ang Lee verá que nada disso está indicado, mas é, na verdade, bem comum deixar que atores e diretores resolvam como serão os trejeitos das personagens, mesmo que sejam cruciais, como é o caso de Ennis. No entanto, há outras maneiras, que não necessariamente nas falas, de se criar individualidade nas personagens por meio do som. É dessas maneiras que irei tratar neste capítulo.

As obras que tomarei como fontes de análise serão *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008), uma série televisiva e *M, o vampiro de Dusseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931).

Infelizmente, não há roteiros disponíveis para nenhuma das duas, mas é inegável que o uso criativo do som característico das personagens, tanto na série de Gilligan quanto no filme de Lang, foram pensados desde a escrita do roteiro, como veremos a seguir.

1.1 *M*

M, *o vampiro de Dusseldorf,* primeiro filme sonoro de Fritz Lang, mostra uma cidade sendo aterrorizada por um assassino de crianças. A polícia falha em capturá-lo e conta com a ajuda até mesmo dos criminosos da cidade. Lang orquestra muito bem o uso do som no filme inteiro, mas o aspecto sonoro mais marcante é, sem dúvida, o assovio do *serial killer,* que não se trata de uma melodia qualquer, mas de *In the hall of the Mountain King*, de Edvard Grieg.

Ouvimos o assovio sempre que a personagem pretende atacar suas vítimas. A primeira vez é quando o assassino decide abordar a garotinha Elsie, no começo do filme. Depois de ouvirmos a voz de M ao conversar com Elsie e vermos apenas sua sombra contra um poste - que, inclusive, contém informações sobre os assassinatos que têm acontecido na região -, o *serial killer* é mostrado de costas, comprando um balão para Elsie e assoviando a música de Grieg.

No dia seguinte, a notícia do assassinato de Elsie é anunciada em toda a cidade. Logo no início da sequência, o assassino aparece novamente, escrevendo uma carta à imprensa. Mais uma vez, ele está assoviando a mesma melodia. Não vemos seu rosto: no plano em que aparece M são mostradas apenas a carta e suas mãos ao escrevê-la.

Finalmente, um pouco antes da terceira vez em que ouvimos a melodia assoviada por M, vemos o rosto do assassino. Isso se dá quando ele avista mais uma de suas vítimas, uma garotinha que anda pela rua olhando vitrines das lojas que ali se encontram. O assassino a observa e, sem conseguir controlar seu desejo de matá-la, começa a segui-la, claro, assoviando a já conhecida melodia. A garota olha as vitrines das lojas, dobrando uma esquina e sendo acompanhada pela câmera numa panorâmica. M não aparece, mas sabemos que ele a está seguindo porque o assovio continua e fica cada vez mais intenso, até a menina encontrar a mãe e, sem saber, ser salva por ela.

Figura 1 - Aparições de M sem mostrar seu rosto



Fonte: *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931)

O quadro é fechado no rosto de M, que decide ir para um bar. Lá, ele volta a assoviar a música. Ele o faz pausadamente, entre respirações, claramente tentando se acalmar. Depois da bebida, ele volta a assoviar, transtornado. Pede a conta e sai do bar assoviando normalmente.

Figura 2 - Revelação do rosto de M e tentativa falha de assassinato



Fonte: *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931)



Fonte: *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931)

Depois de sair do bar, M passa assoviando pelo vendedor de balões da cidade, um homem cego que, até então, não havia se dado conta de que tinha presenciado os últimos momentos de algumas das vítimas do *serial killer*. Quando ouve novamente a melodia (que o espectador já conhece como prenúncio de assassinato), ele percebe que está na presença do tão procurado assassino. É um momento interessante, pois, mesmo depois de já conhecermos o rosto de M, Lang continua a denotar sua presença apenas com a música, enquanto o vendedor, desesperado, tenta denunciá-lo.

Figura 3 - Vendedor de balões reconhece o assovio de M



Fonte: *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931)

É a partir dessa cena que podemos afirmar com absoluta certeza, mesmo sem o *script* em mãos, que o uso de um som específico para a personagem-título do filme foi uma escolha feita desde a escrita do roteiro. Não só serve para a identificação do assassino – o que confere uma grande carga de suspense à obra, mais ainda até aproximadamente os primeiros 50 minutos do longa, que é quando vemos o rosto de M

pela primeira vez –, mas, também, como elemento que o denuncia, ironicamente, para a única personagem do filme que não enxerga.

A partir da segunda vez em que ouvimos o assovio melodia de *In the hall...,* na cena da carta, mesmo sem vermos o rosto de M, já podemos identificar a personagem. A melodia funciona como um *leitmotiv* do assassino. *Leitmotiv* é o uso recorrente de um tema musical que está ligado a um personagem ou a um assunto. Aqui, *In the hall of the Mountain King* é usada não somente para identificarmos M, mas para sabermos que ele entra, ou está prestes a entrar, em ação.

Na maioria das vezes, utiliza-se o *leitmotiv* de maneira extra-diegética, ou seja, as personagens no filme não escutam a música, que está presente como forma de criar um referencial para o espectador. No entanto, em *M*, o *leitmotiv* é uma característica sonora intrínseca à personagem: além de cumprir esse papel de referência, a clássica música de Edvard Grieg é crucial para a identificação do assassino dentro da própria história, diegeticamente.

Ao longo de quase duas horas, Lang nos estimula a assistir ao filme com os ouvidos, por intermédio de inúmeros artifícios sonoros, mas principalmente por causa do *leitmotiv* de M. É inovadora a escolha de Lang pelo uso do som que não só serve como identificação da personagem, como também é crucial para a narrativa. Até hoje isso causa espanto por sua originalidade, já que esse recurso ainda é subutilizado em obras audiovisuais. Poderia se dizer que esse uso específico do som só é visto como criativo justamente por não ser tão recorrente que personagens sejam caracterizados por um som próprio. Mas essa é apenas *uma* maneira de fazê-lo. Muitas possibilidades podem se abrir, caso esse recurso passe a ser mais utilizado e desenvolvido.

1.2 Hector Salamanca

Temos, agora, o exemplo de *Breaking bad*, série de televisão de Vince Gilligan. A série contém 5 temporadas e mostra a trajetória de Walter White, desde sua entrada na produção e no tráfico de metanfetamina até sua ruína, causada por ganância e ambição.

Nossa personagem de estudo, no entanto, só é apresentada no segundo episódio da segunda temporada, chamado "*grilled*" (2009b). Nele, Walter e seu parceiro, Jesse, são levados por Tuco, traficante com quem a dupla está fazendo negócio, para uma casa no meio do deserto, tentando fugir do radar da polícia. Lá, o plano de Tuco é esperar que seus primos cheguem no final da tarde para levá-los para o México, onde poderiam produzir metanfetamina com mais facilidade, devido ao número maior de contatos que Tuco tem em seu país de origem. Entretanto, Walt e Jesse não têm nenhum interesse em sair do país, ainda mais com um traficante sem escrúpulos, louco e absolutamente violento. Por isso, passam todo o tempo que estão naquela casa pensando em maneiras de matá-lo, fazendo com que ingira um veneno chamado "ricina", mas alguém dificulta essa missão: o tio de Tuco, a quem a casa pertence, Hector Salamanca.

A sequência do interior da casa se inicia com um plano de um filme passando na TV à qual Salamanca assiste. Logo em seguida, temos um plano fechado no rosto de Hector, em que se pode observar que este utiliza tubos de respiração. Então, temos planos abertos, mostrando todo o ambiente. Vemos que o tio de Tuco está numa cadeira de rodas e, rapidamente, percebemos que ele não pode falar, se locomover e raramente reage a qualquer estímulo, fala ou interação. Há uma campainha acoplada ao braço direito de sua cadeira de rodas, mas a ela não é dada muita ênfase (só é mostrada em planos abertos ou desfocados) até depois da metade do episódio.

Figura 4 - Primeira aparição de Salamanca



Fonte: *Breaking bad: grilled* (2009b)

Talvez essa escolha por não evidenciar a presença da campainha denote o ponto de vista de Walt e Jesse, já que estes conversam pelas costas de Tuco, na frente

de Salamanca, tendo a impressão de que, como este não fala nem reage (não podendo, assim, denunciá-los), ele não se apresenta como uma ameaça à dupla. Eles planejam a morte de Tuco, mudam o canal da televisão em que passa uma notícia que pode entregá-los. Todos esses fatos acontecem na frente de Hector. A medida em que o episódio avança, temos planos mais próximos do tio de Tuco e até a campainha ganha mais destaque, mesmo que ainda não tenha emitido som algum.

Figura 5 - Walt e Jesse verificam se Salamanca é uma ameaça



Fonte: *Breaking bad: grilled* (2009b)

Como Tuco prepara *burritos* para todos jantarem, Walt e Jesse decidem que é com essa refeição que vão envenená-lo. Tuco serve o jantar e os chama à mesa. Enquanto ele traz a cadeira de rodas do tio, para que ele também possa comer, Walt coloca a ricina no prato de Tuco. Walt percebe que Hector vê o que ele faz, mas isso não o impede de ir até o fim.

Figura 6 - Salamanca vê Walt envenenar a comida de Tuco



Fonte: *Breaking bad: grilled* (2009b)

Quando Tuco está prestes a comer seu burrito, ouvimos, final e fatalmente, o som da campainha de Salamanca. É um som presente, forte e responsável pelo ápice de tensão na cena, reforçada pelas expressões de Jesse e de Walt, que demonstram

claramente que não esperavam por isso. É justificável a escolha de utilizar planos fechados na campainha nas duas vezes em que Hector a toca nessa cena, já que até esse momento do episódio não havíamos tido a chance de enxergá-la com clareza. No entanto, fica evidente, por causa desse som emitido por Salamanca, que este representa uma ameaça aos planos e às vidas de Walt e de Jesse e que não deve ser subestimado: ele está ali, vendo e ouvindo tudo, e pode, sim, por intermédio do som da campainha, agir.

O que é interessante notar nessa sequência é que a aparente impossibilidade de ação de Salamanca (o fato de não conseguir se mover e, principalmente, o de não poder falar) foi o que incentivou Jesse e Walt a tomarem as atitudes que tomaram. É evidente que, se o tio de Tuco pudesse falar, eles não teriam colocado o plano em prática da maneira como fizeram. Mais do que isso, as expressões de surpresa nos rostos dos prisioneiros de Tuco denotam que o fato de não haverem notado a campainha até aquele momento não dependeu só deles. Foi uma escolha de Salamanca não tê-la tocado até então, justamente como uma forma de avaliar os sócios de seu sobrinho: se ele tivesse utilizado sua ferramenta de ação antes, por exemplo, quando Walt troca o canal da TV, Walt e Jesse já o teriam identificado como um entrave fatal para seus planos.

Figura 7 - Walt e Jesse são surpreendidos pela campainha de Salamanca



Fonte: *Breaking bad: grilled* (2009b)

Hector consegue impedir que seu sobrinho coma o *burrito* envenenado ao final da cena, mas não é capaz, ainda, de fazê-lo entender as intenções dos reféns. No entanto, mais ao final do episódio, quando todos já voltam para a sala, o tio volta a tocar a campainha. Ele o faz incessantemente para chamar a atenção de Tuco e,

quando este percebe que há algo errado, Salamanca começa a responder suas perguntas: "*One 'ding'. That means 'yes'*" ("Um *ding*. Significa 'sim.'"), diz Tuco. Para entendermos a construção narrativa dessa cena, é importante observar que, em praticamente todas as vezes em que Hector toca a campainha, ela é mostrada, seja num plano mais aberto ou mais fechado. No entanto, quando seu sobrinho faz uma pergunta e a resposta é "não*"* (e, claro, Hector não emite som algum), a campainha não é imediatamente mostrada. É uma escolha que, no caso de algumas perguntas que Tuco faz, concede uma carga de tensão ainda maior à cena. Por exemplo, quando Tuco já entende que o tio tem algum problema com seus sócios, Walt infere que isso se deva ao fato de ele ter trocado o canal da TV enquanto Salamanca a assistia. O traficante pergunta para o tio se é essa de fato a razão de seu descontentamento e Hector, é claro, não responde nada. Há alguns segundos de silêncio, durante os quais a câmera vai de um plano relativamente fechado em Hector (no qual não se vê a campainha) para um plano também mais fechado em Tuco. Como o espectador não pode ver o sino, isso o obriga a acionar os ouvidos, torcer para que aquele '*ding*' ressoe, já que esse som significaria a salvação dos anti-heróis (mesmo que não faça nenhum sentido Hector mentir para seu sobrinho). Só depois de alguns segundos temos um plano fechado na campainha, como se confirmasse que, definitivamente, Salamanca não irá tocá-la. Se a câmera fosse direto para a sineta depois da pergunta de Tuco, não se teria obrigado o espectador a ouvir, já que ele teria diante de seus olhos a recusa de Hector em tocar a campainha.

Além disso, há uma espécie de contraste cômico entre essa resposta silenciosa de Hector e a pergunta seguinte de seu sobrinho: "*Are they punking me?*" ("Eles estão me sacaneando?"). O sino imediatamente ressoa pela sala, como se Salamanca dissesse "*Certa resposta!*" à pergunta de Tuco. Walt e Jesse são, então, desmascarados e levados para fora da casa pelo psicopata, enquanto seu tio sorri, satisfeito. A cena culmina numa briga violenta entre os três, da qual Tuco sai morto.

O som característico de Salamanca atua como uma espécie de elemento surpresa na cena do jantar e, a partir dela, é responsável por todo o desenvolvimento da sequência que, obviamente, não termina da maneira como Jesse, Walt e o espectador, claro, gostariam. Isso porque Hector Salamanca *é* o som que emite através

da campainha, pois ela se constitui como sua única ferramenta de ação. Trata-se, aliás, de uma sequência importantíssima não só dentro do próprio episódio, mas para o arco longo da série, já que Hector se revela, mais à frente, como uma personagem relevante.

Figura 8 - Salamanca denuncia Walt e Jesse a Tuco



Fonte: *Breaking bad: grilled* (2009b)

Finalmente, temos a prova de que Salamanca foi apresentado como uma personagem essencialmente sonora no episódio seguinte, *Bit by a dead bee*, no qual Jesse é preso e interrogado pelo agente de narcóticos, Hank Schrader, por ter estado envolvido com Tuco. Em determinada cena, Jesse espera na sala de interrogatório, depois de horas de conversa com a polícia, que não consegue nenhum tipo de prova contra o rapaz, o que sinaliza, portanto, que a qualquer momento ele deverá ser liberado. De repente, quando a câmera ainda está em Jesse, ouvimos aquele “ding” já tão familiar aos nossos ouvidos. Apesar de Jesse não se dar conta imediatamente, o espectador sabe que aquele som só pode significar uma coisa: a presença de Salamanca, mais uma vez se apresentando como uma ameaça ao garoto. Tal presença é confirmada segundos depois, num plano subjetivo em que Jesse está olhando pela janela de vidro da sala.

Durante três temporadas, Hector é mostrado em diversas situações, sempre utilizando a campainha para falar ou se expressar. Ele também vai criando um ódio

visceral por Gus Fring, personagem apresentado no final da segunda temporada, por este ter assassinado todo cartel mexicano que atuava no tráfico de drogas, que era como uma família para Salamanca. Fring é dono do maior império de metanfetamina da região e, além de destruir todo o legado de Hector, faz questão de visitá-lo com frequência, no asilo onde agora mora, para contar sobre seus feitos. Depois de Gus derrotar o cartel, Hector se recusa a, sequer, encará-lo, muito menos interagir com ele através de sua campainha.

Figura 9 - Salamanca chega à delegacia



Fonte: *Breaking bad: bit by a dead bee* (2009a)

No último episódio da quarta temporada, *Face off*, Walt planeja explodir uma bomba para assassinar Gus e, para isso, precisa da ajuda de Salamanca, que vê, finalmente, uma chance de se vingar de seu inimigo. Hector chama a atenção de Fring ao ir falar com a Força Administrativa de Narcóticos dos EUA (DEA), numa cena cômica em que, inclusive, a campainha é usada para formar palavras com a ajuda de um letreiro. Ele não entrega nada à polícia: toda essa ação serve apenas para que Gus pense que está sendo denunciado e isso o obriga a visitar Salamanca em seu quarto, no asilo.

Quando Gus chega com seu comparsa, Hector mantém sua postura e não interage com seu arqui-inimigo, até que Fring se aproxima para injetar uma medicação, com o intuito de matá-lo. Nesse momento, Salamanca olha com ódio para Gus e começa a tocar sua campainha freneticamente. Ela não emite o som que conhecemos, mas um estalido seco e, segundos depois, ocorre uma explosão, que destrói o quarto e mata os três homens que nele estavam.

Figura 10 - Explosão e morte de Gus e Salamanca



Fonte: *Breaking bad: face off* (2011)

Além do auxílio que Hector dá à narrativa, por intermédio do som da campainha durante toda a série - a cena com Tuco anteriormente analisada e mesmo a conversa com a polícia, brevemente citada, são apenas alguns exemplos -, na cena da explosão é possível identificar uma metáfora sonora muito interessante. O fato de o som da campainha ser “a voz de Salamanca” - e, em última análise, ele próprio -, é evidenciado quando, no momento de sua morte prevista e calculada, ouvimos não o claro, alto e uníssono tocar do sino, mas um ruído seco, desbotado, quase engasgado. É curioso observar, também, que todo o silêncio mantido por Hector na presença de Gus é quebrado pelo estrondo causado pela bomba, quase silenciosamente acionada pelo pino da campainha, que antes fazia romper aquele som agudo, tão próprio de Salamanca, presente desde a elaboração do personagem e eficientemente trabalhado nos roteiros ao longo de três temporadas.

1.3 *M* x Salamanca

Podemos fazer algumas comparações entre o uso do som próprio de Hector Salamanca, na série de TV, e o de M, no filme homônimo de Fritz Lang. Primeiramente, ao contrário da situação de Hector, no caso de M, a música assoviada não é o único

som que aquela personagem pode emitir: ela funciona mais como um aviso, um sinal de que o assassino entrará em ação. M não depende desse som para se comunicar com os outros, muito menos se faz necessário que assovie quando está prestes a matar: é uma decisão dele de anunciar, ainda que para si mesmo, seu momento de homicídio. No entanto, ele perde o controle quanto a isso, pois fica muito claro que M está perdendo o domínio sobre si mesmo quando assovia a música, não como indicativo de matança, mas para tentar se acalmar. M termina por se expor e sua versão de "*In the hall of the mountain king*" o sabota.

Salamanca utiliza o som da campainha com objetivos claros, seja para responder uma simples pergunta seja para denunciar uma tentativa de assassinato, há sempre uma finalidade premeditada. É importante ressaltar que o fato de Hector não poder reagir imediatamente por meio da fala, tendo apenas a possibilidade de responder "sim" e "não", mesmo num momento delicado, confere a ele um espaço de tempo para pensar e calcular suas ações. Dessa maneira, dificilmente o som da campainha agiria contra ele como o assovio acaba por entregar M.

Nas duas obras analisadas, imagem e som são muito bem articulados. A diferença é que, no caso do filme de Lang, foram criadas mais situações para que a personagem fosse percebida apenas pelo seu som característico – mais do que isso, somos apresentados ao assassino por meio de sua voz e, principalmente, de seu assovio, pois passa-se quase 1h antes de vermos o rosto de M pela primeira vez. Isso não é o que acontece com Hector Salamanca, de *Breaking bad,* mas, mesmo assim, seu som próprio é muito bem empregado, tanto na estrutura narrativa quanto na construção da própria personagem.

Notadamente, o uso de um som particular, tanto para Hector quanto para M foram ideias trabalhadas desde a escrita do roteiro, o que confere individualidade de maneira criativa a essas personagens, além de abrir portas para a utilização desses sons e ruídos como ferramentas narrativas.

2 OS IRMÃOS COEN E A ESTÉTICA DO SILÊNCIO

Na maioria dos filmes americanos, mais precisamente o cinema *mainstream* representado pelas grandes franquias e filmes de ação, é muito fácil perceber que quase tudo o que aparece na tela – e até o que não aparece – tende a ser sonorizado. Se uma personagem está numa lanchonete no centro de uma cidade grande, por exemplo, ouviremos carros, buzinas, pessoas passando, ambulâncias, tilintar de talheres, máquina de café, passos, uma música de fundo (que pode ou não ser diegética) etc. Isso é justificável, principalmente para criar um caráter de hiper-realismo nas cenas, opção feita por vários editores de som para construir uma sensação de imersão no espectador. Num filme como *Transformers* (Michael Bay, 2007), povoado por seres fantásticos e cenas de ação absurdas, o preciosismo na sonorização é compreensível, já que traz um grau de realismo a situações que na prática seriam inimagináveis.

Entretanto, tal inclinação à “super-sonorização” de ações e de ambiências pode aplicar ao som uma função reiterativa das ações percebidas nas imagens, tirando dele, ou subutilizando, seu poder criativo. Nem sempre o tratamento realista é a melhor escolha sonora para uma cena de um homem tomando café numa lanchonete cheia, por exemplo. O som pode ser mais do que um ambientador de lugar: ele pode, dentre outros casos, indicar o estado emocional de uma personagem, seu ponto de vista em relação a um acontecimento, pessoa ou lugar ou mesmo seus pensamentos.

Podemos citar aqui uma cena de *Chantagem e confissão* (*Blackmail*, Alfred Hitchcock,1929), primeiro filme sonoro do diretor - que de início havia sido filmado como filme mudo - mostra Alice, a protagonista, na manhã seguinte à noite em que assassinou a facadas um pintor que tentou estuprá-la. Ela está à mesa, tomando café da manhã, quando chega uma vizinha que vem justamente comentar o já famoso crime, cujo culpado ainda não foi identificado. A câmera está na vizinha quando esta começa a falar sobre o uso de uma faca para cometer o assassinato e, rapidamente, passa para

Alice. Há um corte para um plano fechado na protagonista, agora sem objetos no fundo, que está praticamente preto. A partir daí, ouvimos somente a voz da visitante e é possível compreender o que ela fala. No entanto, em questão de segundos sua voz fica abafada e só conseguimos distinguir do discurso dela a palavra "*knife*" (faca). O uso do termo vai ficando cada vez mais recorrente com a entonação mais e mais acentuada, até ser manifestado com um grito que assusta Alice e faz com que ela volte a si, depois de um claro momento de transe.

Obviamente, a vizinha não gritou a palavra "*knife*", muito menos abafou o resto de sua fala. Essa foi a maneira como Alice, atormentada pela culpa, ouviu seu monólogo. Se Hitchcock tivesse optado por uma abordagem realista do som, nossa personagem principal certamente teria escutado e compreendido tudo o que a vizinha disse, além de pratos, passos e ruídos da rua. No entanto, a opção de identificarmos apenas "*knife*" de todo o discurso, com a câmera fechada no rosto aflito da garota, adiciona à cena a informação de que ela se sente perseguida e angustiada.

Faz-se necessário levar em consideração as limitações técnicas sonoras enfrentadas por Hitchcock e sua equipe no filme de 1929, que certamente contribuíram para esse ambiente menos sonorizado. É claro que é impossível negar a criatividade do diretor inglês, mas acredito que tais limitações nos obrigam a refletir com mais cautela e a pensar em soluções narrativas originais.

A cena descrita de *Chantagem e confissão* é apenas um exemplo desse uso não óbvio do som, no qual a sensação de hiper-realismo buscada com a super-sonorização não é essencial. Aliás, muitas vezes, essa sonorização reiterativa que aparece em tela ocorre quando, conceitualmente, o som não é incluso como ferramenta criativa dentro do objetivo narrativo do filme.

Como mencionei anteriormente, esta monografia visa analisar trechos de obras audiovisuais que claramente tiveram o som, e sua relação com a imagem, trabalhados desde o roteiro. Tive como inspiração o livro *El sentido de sonido*, de Jerónimo Labrada. Particularmente o trecho no capítulo *Sonido, el amigo silencioso*, em que o autor cita uma cena de *Barton Fink* (1991), dos irmãos Coen, funcionou como um pontapé inicial para este trabalho, principalmente para esta análise, que não só passará pela cena estudada por Labrada, como também por um trecho de outro filme dos Coen:

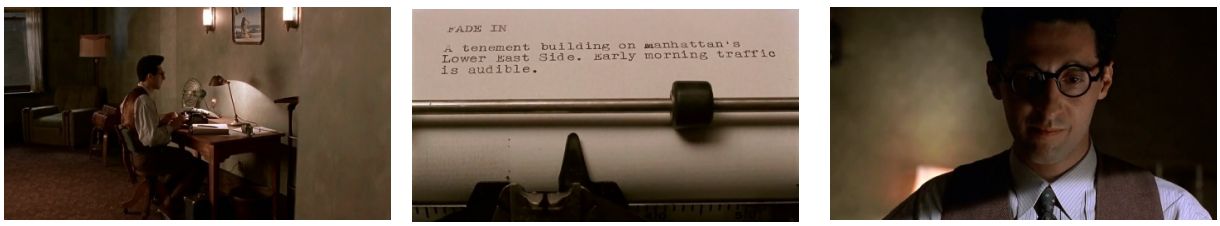
Onde os fracos não têm vez (*No country for old men,* 2007). As duas cenas têm como princípio fundamental o silêncio, com uma estética sonora que opta por um caminho diferente daquele da super-sonorização.

2.1 Barton Fink

Barton Fink é um filme sobre um dramaturgo, personagem-título da obra, que é contratado para escrever roteiros de cinema para um estúdio em Hollywood. O filme se passa nos anos 1940 e mostra Barton vivenciando um bloqueio criativo. A cena analisada por Labrada se dá no quarto de hotel onde o protagonista se hospeda e é o momento em que Barton encontra seu vizinho de quarto, Charlie, pela primeira vez. O trecho em questão tem um clima de suspense reforçado pelo uso do som (e sua articulação com a imagem), que também tem papel fundamental para o andamento da narrativa.

A cena se inicia com um *travelling-in* no corredor do hotel onde Barton está hospedado. Há pares de sapato em cada uma das portas dos quartos. Uma nota grave acompanha o movimento de câmera; podemos ouvir o ruído abafado e em baixo volume de uma máquina de escrever sendo datilografada. Só o fato de conseguirmos ouvir a máquina no corredor já aponta o caráter silencioso do lugar. Há um corte para o quarto de Barton, num plano que o mostra sentado à mesinha do quarto, escrevendo em sua máquina. O barulho das teclas sendo apertadas fica claro e, à medida que nos aproximamos de Barton e da máquina com planos mais fechados, o volume das teclas fica cada vez mais alto. Há um plano detalhe na máquina de escrever, no qual podemos ler a palavra *audible* (audível). Barton finalmente está fazendo algum progresso com seu roteiro: escreveu duas linhas. Ele para, lê o que escreveu e sorri.

Figura 11 - Barton começa a escrever seu roteiro



Fonte: *Barton Fink* (1991)

Essas ações se dão em planos de campo/contracampo dele e da máquina. Ele continua a escrever, podemos ver sua expressão de satisfação enquanto datilografa, quando algo chama sua atenção. Seu sorriso desaparece, ele para de escrever e olha para a parede à sua frente. Ouvimos, então, uma voz masculina dando uma risada que se mistura com um choro ou gemido. Não bastasse a quebra do silêncio que obviamente atrapalha Barton, o ruído é perturbador, absolutamente sinistro. Há um corte para a parede que Barton encara – ele a divide justamente com o quarto de onde esses gemidos estão vindo. Há um *travelling in* nessa parede, como se fosse uma tentativa inútil de ultrapassá-la para entender o que está acontecendo. Barton se levanta e vai até a porta. Olha para o corredor, com os pares de sapatos na frente de cada quarto. A risada fica mais clara, apesar de ainda abafada. Barton encara o corredor por um tempo, volta para o quarto e fecha a porta.

Figura 12 - Barton é incomodado pelo ruído no quarto ao lado



Fonte: *Barton Fink* (1991)

Ele vai até a mesinha ao lado de sua cama para ligar para a recepção e reclamar do barulho: ele literalmente diz que o vizinho está fazendo barulho, claramente sem saber descrever o que ouve. Chet, o recepcionista, promete resolver o problema. Barton continua sentado na cama quando ouve o telefone tocar no quarto ao lado. É possível ouvir a voz do vizinho, ainda que abafada, falando com o recepcionista: "*Hello. Huh? What? Who?!"* ("*Olá. Ahn? O quê? Quem?!"*[2]). É astuta a decisão dos diretores de fazer possível a escuta da voz do vizinho. Já foi estabelecido um clima de tensão com a risada macabra, combinada com o ar sinistro do corredor. O fato de Barton conseguir

[2] Todas as traduções de trechos dos roteiros são livres e minhas.

ouvir o dono daquela risada perguntar *“Quem?!”*, especialmente com uma entonação de surpresa, nos dá a sensação imediata de que ele corre algum perigo.

Essa sensação é reforçada quando ouvimos, em seguida, os passos do vizinho saindo do quarto em direção à porta de Barton. Sabemos que é pra lá que ele se dirige porque há uma panorâmica da esquerda para a direita, começando na parede que Barton divide com o hóspede desconhecido, seguindo, de dentro do quarto, todo o caminho que ele percorre, além do som de sua porta abrindo e fechando. O volume dos passos vai ficando cada vez mais alto e, quando a câmera chega à porta de Barton, a sombra dos pés de seu vizinho interrompe a luz que vem do corredor, o som dos passos cessa e ouvimos batidas na porta do escritor. Barton está claramente assustado, mas levanta e vai até a porta.

Figura 13 - Barton liga na recepção do hotel



Fonte: *Barton Fink* (1991)

Vários elementos dessa cena indicam que a articulação mais complexa entre som e imagem estava presentes desde a escrita do roteiro, já que eles são cruciais para o desenvolvimento das ações nesse trecho. O próprio som da risada do vizinho de Barton (Charlie) é o que faz a cena acontecer, já que obriga Barton a parar o que está fazendo, ir até o corredor e de lá para o telefone, e por aí em diante. A voz abafada de Charlie ao atender ao telefone, bem como seus passos acompanhados de dentro do quarto pela câmera também constituem uma harmonia audiovisual que requer grande planejamento, pois contribuem fortemente para a construção da sensação de suspense na cena.

Vamos, então, consultar o trecho do roteiro escrito pelos Coen que contém essa cena – exatamente o excerto utilizado por Labrada em seu livro. A única diferença é

que aqui utilizaremos a versão em inglês, e não a tradução em castelhano usada pelo autor cubano[3]. Os grifos de todos os excertos são meus.

Excerto 1

TRACKING SHOT

We are in the sixth-floor hallway of the Earle, late at night.
A pair of shoes sits before each door. Faintly, from one of the rooms, we can hear the clack. clack. clack. of a typewriter.

It grows louder as we track forward.

EXTREME CLOSE SHOT – TYPEWRITER

Close on the typing so that we see only each letter as it is typed, without context.

One by one the letters clack on: a-u-d-i-b-l-e. After a short beat, a period strikes.

BARTON

Elbows on his desk, he looks down at what he has just written.
He rolls the paper up a few lines, looks some more.

THE PAGE

It says:

FADE IN:

A TENEMENT BUILDING

On Manhattan's Lower East Side. Early morning traffic is audible.

BARTON

After a beat he rolls the sheet back into place.

[3] Roteiro disponível em: <http://www.dailyscript.com/scripts/barton_Fink.html>. Acesso em: 10 mar. 2014.

EXTREME CLOSE SHOT

The letter-strike area. It is lined up to the last period, which is struck over by a comma. The words "as is" are typed in and we cut back to –

BARTON

– as he continues typing. He stops after several more characters and looks.

Silence.

Breaking the silence, muffled laughter from an adjacent room.
A man's laughter. It is weary, solitary, mirthless.

Barton looks up at the wall directly in front of him.

HIS POV

The picture of the girl on the beach.

BARTON

Staring, as the end-of-the-tether laughing continues. Barton looks back down at his typewriter as if to resume work, but the sound is too insistent to ignore.

WIDE SHOT

The room, Barton sitting at his desk, staring at the wall.

The laughter.

Barton pushes his chair back, goes to the door, opens it and looks out.

HIS POV

The empty hallway, a pair of shoes before each door. At the end of the hall a dim red bulb burns over the door to the staircase, punctuating the sick yellow glow of the line of wall sconces.

The laughter, though still faint, is more resonant in the empty hall.

Perhaps its quality has changed, or perhaps simply because it is so insistent, the laughter now might be taken for weeping.

Barton pauses, trying to interpret the sound. He slowly withdraws into his room.

HIS ROOM

Barton looks down at his typewriter for a beat. The laughter/weeping continues.

He walks over to his bed, sits down and picks up the house phone.

BARTON
Hello... Chet? This is Barton Fink in room 605. Yes, there's uh, there's someone in the room next door to mine, 604, and he's uh... He's uh... making a lot of... noise.

After a beat:

BARTON
...Thank you.

He cradles the phone. The laughter continues for a moment or two, then abruptly stops with the muffled sound of the telephone ringing next door.

Barton looks at the wall.

The muffled sound of a man talking.

The sound of the earpiece being pronged.

Muffled footsteps next door.

The sound of the neighbor's door opening and shutting.

Footsteps approaching the hall.

A hard, present knock at Barton's door.

Barton hesitates for a beat, then rises to go get the door.

Como podemos observar, temos previstos no roteiro não só a risada, a voz de Charlie ao telefone e seus passos, como diversas referências ao som que, por vezes, incluem até sua intensidade, como o “clack clack” da máquina de escrever que aumenta de volume conforme nos aproximamos do quarto de Barton. O trecho final, que vai desde a voz abafada de Charlie falando ao telefone até as batidas na porta, é totalmente descrito com elementos sonoros, o que já estabelece que os planos que os diretores escolherem deverão funcionar respeitando os limites “impostos” pela banda sonora. No entanto, diferentemente do que costuma acontecer quando essa relação é inversa, a imagem não é usada para “realçar” o som, se é que isso é possível; mas, com ele, ela constrói uma cena rica em informações e sensações: podemos exemplificar isso com a simples combinação da voz de Charlie atendendo ao telefone no quarto ao lado com a expressão de nervosismo no rosto de Barton ou mesmo os passos do vizinho que ganham um trajeto com o movimento de câmera lateral.

Em sua análise, Labrada (2009, p. 62) define a construção do suspense e da tensão nessa cena como uma “sábia dosagem de elementos visuais e sonoros” (tradução minha). A escolha da palavra *dosagem* é certeira, já que mesmo na leitura do roteiro é possível notar uma articulação audiovisual muito equilibrada. Em pouco mais de duas páginas de roteiro, temos quase vinte menções a elementos sonoros, que vão desde sua presença até descrições qualitativas e de intensidade. Essas menções foram grifadas por mim e, aqui as traduzo livremente para ilustrar essa harmonia audiovisual à qual Labrada se refere e que eu gostaria de reforçar:

- “Fracamente, de um dos quartos, podemos ouvir o “clack clack clack” de uma máquina de escrever.”
- “Ele *[o estalido]* aumenta de volume conforme avançamos.”
- “Silêncio.”

- “Quebrando o silêncio, uma risada abafada de um quarto adjacente. A risada de um homem. É fatigada, solitária, sem alegria.”
- “[...] a risada sem forças continua.”
- “[...] o som é muito insistente para ser ignorado.”
- “A risada.”
- “A risada, apesar de ainda fraca, ressoa melhor no corredor vazio.”
- “Talvez seu aspecto tenha mudado, ou talvez por ser tão insistente, a risada agora pode ser entendida como um choro.”
- “O riso/choro continua.”
- “A risada continua por um momento, então para abruptamente com o som abafado do telefone tocando no quarto ao lado.”
- “O som abafado de um homem falando.”
- “O som do telefone sendo colocado no gancho.”
- “Passos abafados no quarto ao lado”.
- “O som da porta do vizinho sendo aberta e fechada.”
- “Passos se aproximando do corredor.”
- “Uma batida forte e presente na porta de Barton.”

Essa “lista” de citações sonoras presentes no pequeno trecho aqui trabalhado é só mais uma maneira de demonstrar a harmonia na relação entre som e imagem da cena de *Barton Fink* em questão. É curioso observar que pouquíssimos são os sons que ouvimos na cena que não estão presentes no roteiro. Isso já destaca o trabalho mais minimalista dos irmãos Coen e do editor de som Skip Lievsay em relação ao conceito sonoro do filme, diferentemente da opção mais recorrente da super-sonorização que discuti no início deste capítulo.

2.2 Onde os fracos não têm vez

Dezesseis anos depois da estreia de *Barton Fink*, os irmãos Coen, mais uma vez em parceria com o *sound designer* Skip Lievsay, lançaram O*nde os fracos não têm* vez (2007), do qual eles também assinam o roteiro. O filme apresenta uma estética sonora

que tem como principal fundamento o silêncio e, por meio dele, uma espécie de potencialização do som.

Onde os fracos não têm vez se passa na década de 1980, no oeste do Texas, e conta a história de Llewelyn Moss que, durante uma caçada de antilocapras no deserto, encontra-se no local onde ocorreu uma malsucedida negociação de drogas. Lá, ele encontra uma maleta com dois milhões de dólares e resolve ficar com ela. Isso o torna alvo de Anton Chigurh, um assassino de aluguel extremamente violento - cuja arma é uma pistola de ar comprimido -, que é contratado para recuperar o dinheiro. A partir daí, inicia-se uma grande perseguição, acompanhada pelo xerife Ed Tom Bell, que não cansa de se surpreender com o aumento da violência na região.

A opção de Lievsay e dos Coen por uma estética sonora minimalista vai de encontro ao que é recorrente em filmes em que cenas de perseguição são tão comuns. Eles costumam ser barulhentos, já que o som é empregado com o principal intuito de promover uma ultra-imersão do espectador, por meio da super-sonorização da imagem. No caso do filme de 2007, quase não existe música, e quando há, são apenas presenças pontuais, como uma nota grave. É usada uma quantidade mínima de sons para se estabelecer ambiências, resultando, assim, num filme predominantemente silencioso. Nessas condições, em *Onde os fracos...*, o editor de som tem de ser extremamente preciso, utilizando cada som com um objetivo claro, já que, no silêncio, todo e qualquer ruído ganha destaque. Com essa escolha estética, o som pode atuar de diversas maneiras para auxiliar na narrativa.

Em minha análise sobre uso do silêncio e da potencialização do som em *Onde os fracos...,* tomarei como exemplo uma cena que, curiosamente, é muito parecida com o trecho usado por Labrada. Ela ocorre aproximadamente na metade do filme, no momento em que Chigurh, em sua perseguição, chega no motel onde Llewelyn Moss está se escondendo. Isso acontece quando Moss está tentando entender os meios que o assassino tem para estar sempre à sua espreita; ele descobre que é por meio de um rastreador escondido na maleta de dinheiro.

A cena começa com Moss deitado na cama do hotel, com um *travelling-in* filmando-o de cima. Quando a câmera já está fechada no rosto do protagonista, ele diz "*There just ain't no way*" ("*Não é possível*"). Ao dizer isso, ele se senta na cama. O

quarto está muito escuro. Moss acende o abajur e pega a maleta de dinheiro, tocando-a, deslizando a mão por ela, tentando encontrar algo. Ele abre a maleta e começa a passar a mão pelos maços de dinheiro. Num desses maços, ele percebe algo diferente. Moss retira-o da maleta para examiná-lo e descobre que as notas por dentro dele têm um recorte no meio, no qual se encaixa perfeitamente um pequeno rastreador. Ele retira o objeto de dentro das notas e o observa. Uma luz vermelha pisca frequentemente do aparelho.

Nesse momento, um barulho um tanto abafado vem de fora do quarto. Moss, que até então olhava fixamente para o rastreador, agora observa a porta. Ele coloca cuidadosamente o objeto sobre o criado mudo ao lado de sua cama e, tentando sempre manter os olhos na porta, tira o telefone do gancho. É possível ouvir o telefone dando linha. Nesse ponto, o emprego do som é particularmente engenhoso: Moss gira o disco uma vez e escutamos o telefone chamando não apenas através do aparelho que ele usa, mas também tocando na recepção, num volume muito baixo e com timbre abafado. No terceiro toque, Moss desliga o telefone, colocando-o no gancho com cautela, claramente tentando não fazer barulho.

Decidi dividir a análise da cena em duas partes, já que se trata de um trecho longo. No momento da cena até aqui descrito, assim como acontece em *Barton Fink*, é um som externo que interrompe a ação de dentro do quarto, levando Moss a ligar na recepção e procurar entender o que está acontecendo do lado de fora. A seguir, como no modelo de estudo apresentado por Labrada, temos o trecho do roteiro contendo a cena em questão para sabermos em que nível a articulação complexa entre som e imagem estava prevista no roteiro[4].

Excerto 2

INT. HOTEL ROOM - LATER

The room is dark. The music is gone.

We are looking straight down on Moss lying, clothed, on the

[4] Roteiro disponível em: <http://www.raindance.org/site/picture/upload/image/scripts/No_Country_(Shooting).pdf>. Acesso em: 23 mar. 2014.

bed. We are booming straight down toward him.

After a beat he shakes his head. He opens his eyes, grimacing.

MOSS
There just ain't no way.

He sits up and turns on the bedside lamp.

The shot gun and document case are on the floor by the bed.

Moss swings the document case onto the bed and unclasps it and upends the money onto the bed. He feels the bottom of the case, squeezing it with one hand inside and one hand out, looking for a false bottom. He eyeballs the case, turning it over and around.

He starts riffling money packets.

He finds one that binds. It has hundreds on the outside but ones inside with the centers cut out. In the hollow is a sending unit the size of a Zippo lighter.

He holds the sender, staring at it.

A long beat.

From somewhere, a dull chug. The sound is hard to read-a compressor going on, a door thud, maybe something else.

The sound has brought Moss's look up. He sits listening. No further sound.

Moss reaches to uncradle the rotary phone by the bed. He dials 0.

We hear ringing filtered through the handset. Also, faintly, offset, we hear the ring direct from downstairs.

After five rings Moss cradles the phone.

Nesse trecho, a primeira referência sonora, depois da ausência de música, acontece enquanto Moss analisa o rastreador que acaba de encontrar: “*a dull chug*”

(que poderíamos traduzir como “um estampido abafado” ou “desbotado”). A descrição desse som continua: “*The sound is hard to read – a compressor going on, a door thud, maybe something else*” (“É difícil distinguir o som – um compressor, o baque de uma porta, talvez alguma outra coisa”). Esse som pouco preciso já é suficiente para fazer a estória andar, já que qualquer ruído fora do comum numa situação de silêncio, e de perseguição, é suficiente para levantar suspeitas. O roteiro confirma isso com a frase “*The sound has brought Moss to look up*” (“O som chama a atenção de Moss”) e vai além, descrevendo até o silêncio: “*He sits listening. No further sound*” (“Ele continua escutando. Nenhum outro som”). É importante observar que é a combinação desse ruído muito abafado com a reação imediata de Moss que coloca o espectador em estado de alerta, solidário ao protagonista

Figura 14 - Ruído chama a atenção de Moss.



Fonte: *Onde os fracos não têm vez* (2007)

O que ouvimos no filme é um som de fato confuso, mas podemos notar que existe uma movimentação incomum no hotel. Nesse ponto, é importante informar que, na cena anterior, Moss pede ao recepcionista que o avise caso alguém apareça procurando por ele. Como isso não acontece e Moss está claramente desconfiado, ele liga para recepção, e ouvimos o telefone chamando não só no aparelho que ele usa, mas também tocando no andar de baixo.

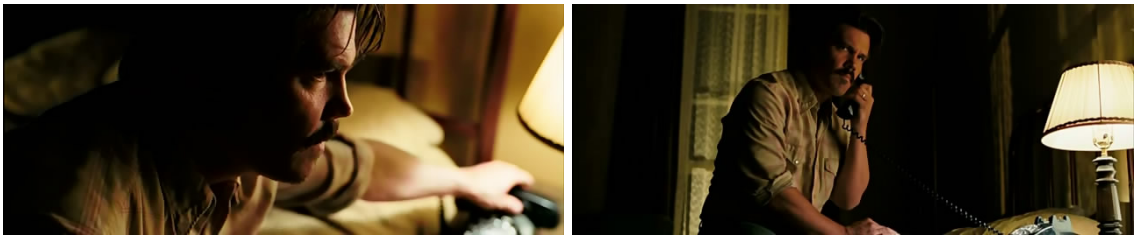
É preciso levantar dois pontos importantes em relação à escolha de se fazer ouvir o telefone tocando na recepção. Primeiramente, sobre como isso dialoga com o conceito sonoro do filme em geral. Nesse trecho do roteiro, não se faz menção ao caráter não ruidoso da cena. No entanto, o próprio texto exige que a ação se passe num ambiente silencioso, pois a audição de alguns sons mencionados no roteiro não seria possível em outras circunstâncias, como é o caso dos ruídos do telefone.

Portanto, podemos nos questionar se os diretores já tinham em mente a própria estética sonora do filme desde a escrita do roteiro, já que, mesmo sendo no meio da noite, uma cena tão silenciosa se tornaria discrepante caso se tratasse de um filme de perseguição excessivamente ruidoso.

Outra questão interessante sobre o telefone que toca na entrada do motel é o intenso grau de tensão que ele confere à cena, não só por enfatizar a ausência do recepcionista no local, situação que sugere o provável assassinato de Moss, mas por fazer isso obrigando o espectador a criar uma imagem a partir desse som. Se escutássemos apenas a chamada no telefone de Moss, somente entenderíamos a informação: o recepcionista não está lá, por isso entendemos que algo aconteceu: ele deve estar morto. No entanto, ao inserir também a chamada no andar de baixo, os roteiristas transportam o espectador ao local, levando-o a ver a recepção vazia e o que mais sua mente puder inferir a partir disso.

Além disso, o ato de ligar para a recepção é uma espécie de pedido de ajuda de Moss**.** Esse apelo é representado pelas chamadas no telefone, que toca uma, duas, três vezes. Podemos entender o som abafado do telefone tocando no andar de baixo como um eco desse pedido de ajuda de Moss: fraco, desbotado, desesperado.

Figura 15 - Moss liga na recepção do motel



Fonte: *Onde os fracos não têm vez* (2007)

Mais uma vez, devemos lembrar que não se chegaria a esse nível de tensão caso o filme e a cena não fossem tão silenciosos. Continuemos com a descrição da cena.

Depois de desligar o telefone, Moss se levanta e, vagarosamente, vai até a porta e encosta o ouvido nela. Agacha-se e tenta ouvir pela fresta da porta. Ouvimos apenas

uma nota contínua, misturada com uma espécie de sopro espalhado pelo corredor, mas nada distinguível ou preocupante. Moss pega sua espingarda de dentro de uma bolsa e se senta novamente na cama, de frente para a porta e com a arma apontada para ela. Alguns segundos se passam e ele desliga o abajur. Voltamos ao escuro quase absoluto, mas é possível distinguir a silhueta de Moss e suas ações. Ele espera, com a arma ainda apontada para a porta, que ele encara quase hipnoticamente.

É possível ouvir alguns ruídos do lado de fora, bem abafados, que logo identificamos como passos, à medida que se aproximam e ficam mais claros. Moss só tira o olho da porta quando ouve, num volume extremamente baixo, *"beeps"* que vêm de fora, o que, numa cena já com alta carga de suspense, deixa-a ainda mais tensa: o perigo se aproxima, literalmente. Ele logo olha para o rastreador, os *"beeps"* ficam mais frequentes à medida que os passos se aproximam. Ele olha para baixo em direção à porta: é possível distinguir as sombras de dois pés na luz que passa por ela. Então Moss prepara sua espingarda, puxando a trava com extrema cautela, bem devagar. O som que essa movimentação emite é alto e claro. A pessoa no vão da porta – Chigurh, obviamente – sai para a direita. Voltamos para a expressão de Moss, que não tira os olhos da fresta iluminada. De volta à porta, depois de alguns segundos, a luz do corredor é apagada. Há um corte para um plano do rosto de Moss, que olha preocupado e atento durante alguns segundos. De volta à porta, a câmera faz um movimento que vai da fresta (agora sem luz) até a maçaneta da porta. Depois de alguns segundos nela, ouvimos um forte estampido, num volume tão alto que chega a tirar um pouco nossa atenção do plano. No entanto, é possível perceber o miolo da fechadura lançado em direção a Moss.

Na sequência, temos mais evidências que apontam para uma estética sonora pensada desde o roteiro.

Excerto 3

> He goes to the door, reaches for the knob, but hesitates.
>
> He gets down on his hands and knees and listens at the crack under the door.

An open airy sound like a seashell put to your ear.

Moss rises and turns to the bed. He piles money back into the document case but freezes suddenly-for no reason we can see.

A long beat on his motionless back. We gradually become aware of a faint high-frequency beeping, barely audible. Its source is indeterminate.

Moss clasps the document case, picks up his shotgun and eases himself to a sitting position on the bed, facing the door.

He looks at the line of light under it.

The beeps approach, though still not loud. A long wait.

At length a soft shadow appears in the line of light below the door. It lingers there. The beeping-stops.

A beat. Now the soft shadow becomes more focused. It resolves into two columns of dark: feet planted before the door.

Moss raises his shotgun toward the door.

A long beat.

Moss adjusts his grip on the shotgun and his finger tightens on the trigger.

The shadow moves, unhurriedly, rightward. The band of light beneath the door is once again unshadowed.

Quiet. Moss stares.

The band of light under the door.

Moss stares.

Silently, the light goes out.

Something for Moss to think about. He stares.

The hallway behind the door is now dark. The door is

defined only from his side, by streetlight-spill through the window.

Moss stares. He shifts, starts to rise, doesn't. A beat.

A report -- not a gunshot, but a stamping sound, followed by a pneumatic hiss.

It brings a dull impact and Moss recoils, hit.

Com exceção de pequenas ações - como Moss colocando o dinheiro de volta na mala, algo que não permanece no corte final -, a cena é bem fiel ao roteiro. Aqui, o clima de suspense se intensifica, mais uma vez devido ao uso bem articulado de silêncio, som e imagem – ou pela falta desta, já que a sequência fica ainda mais escura depois que Moss apaga o abajur.

O uso do som do rastreador concede à cena uma informação importantíssima: a confirmação de que é realmente Chigurh quem está no motel. Quando Moss está sentado na cama, atento, esperando por quem quer que seja, podemos ouvir passos se aproximando. Até aí, as suspeitas que ele tem de estar próximo ao assassino são altas, mas não certas. É quando ouvimos o *"beep"* do rastreador que temos certeza de que aquele que está no motel, cujos passos ouvimos com mais e mais clareza, é o homem que persegue Moss. Nessa parte, os autores descrevem até mesmo a intensidade do som: "*We gradually become aware of a faint high-frequency beeping, barely audible.Its source is indeterminate*" ("Nós gradualmente nos damos conta de um *"beep"* apagado de alta frequência, quase inaudível. Sua fonte é indeterminada"). Isso é confirmado pela maior frequência de "*beeps"* à medida que os passos se aproximam e, finalmente, quando distinguimos os pés do assassino no vão da porta.

Como podemos observar, o roteiro é repleto de indicações sonoras, muitas das quais contribuem para o clima de tensão da cena. Além do rastreador e do telefone que toca na recepção, é importante atentarmo-nos às referências ao silêncio, ou pelo menos à falta de qualquer ruído que possa nos dar alguma informação que amenize o suspense, como no trecho em que se lê: "*He gets down on his hands and knees and listens at the crack under the door. An open airy sound like a seashell put to your ear*" ("Ele se ajoelha e ouve pelo vão da porta. Um som de um sopro aberto, como uma

concha posta no ouvido"). Aqui o som descrito no roteiro não traz nenhuma informação relevante sobre o intruso do motel, apenas informa que Moss terá de esperar ele chegar mais perto para de fato agir, o que o obriga a continuar em estado de alerta. Outras menções no roteiro como "*Quiet. Moss stares*" ("Silêncio. Moss encara [a porta])" ou "*Silently, the light goes out*" ("Silenciosamente, a luz apaga") também reafirmam o ar de suspense dessa sequência, bem como a ambientação silenciosa do filme em geral.

Figura 16 - Moss aguarda Chiguhr no escuro



Fonte: *Onde os fracos não têm vez* (2007)

O silêncio também pode ser entendido como antagonista de Moss, já que confere a todo e qualquer som o poder de entregar o protagonista a seu caçador, tanto que ele age o tempo todo com cautela para não fazer barulho para não chamar a atenção de Chigurh. Isso fica evidente quando Moss arma sua espingarda, no momento em que podemos ver a sombra dos pés do assassino no vão da porta: ao puxar o percussor da arma, ela emite um som claro, alto e presente. Logo em seguida, Chigurh deixa a porta e apaga a luz.

Apesar de acreditar no fato de o lugar estar silencioso a ponto de um simples ruído da espingarda agir contra Moss, entendo que esse momento também possa ser visto como uma representação do estado emocional do protagonista. Talvez Chigurh não tenha escutado o som da arma de Moss, pois ele demora ainda alguns segundos

antes de sair da porta, mas a personagem, sabendo do perigo que Chigurh representa, percebe cada som que emite quase como um inimigo que pode entregá-lo a qualquer momento. Isso aproxima o espectador a Moss, já que o convida a ouvir a cena por meio da percepção sonora da personagem: toda a tensão que preenche o quarto do motel, através do extremo silêncio, invade também a sala de exibição.

Figura 17 - Moss prepara sua espingarda



Fonte: *Onde os fracos não têm vez* (2007)

É importante ressaltar que a falta de luz também é essencial para a potencialização do som na cena analisada. Quando Chigurh apaga a luz do corredor e Moss se vê no breu absoluto, sabemos que a qualquer momento o assassino entrará em ação. O espectador espera escutando, já que foi privado de qualquer informação visual mais relevante. Cada segundo de espera contribui para um aumento de tensão e, finalmente, o espectador, que espera levar um susto, é mesmo assim surpreendido pelo som da arma de ar comprimido de Chigurh.

2.3 Diferenças e semelhanças

São muitos os elementos que essa cena de *Onde os fracos não têm vez* têm em comum com a de *Barton Fink* analisada por Labrada. As duas se passam num quarto de hotel, têm ações interrompidas por um ruído externo e incluem o telefone, que pode ser ouvido pelas personagens que estão em posições vulneráveis, situação que adiciona grande carga de tensão à cena.

Devemos levantar, porém, algumas diferenças entre os dois trechos. Em *Barton Fink*, a tensão presente desde o início do filme é mais caracterizada pela angústia do

escritor, que sofre uma pressão imensa em relação ao roteiro que tem de entregar. Por isso, a cena em questão é a primeira em que se estabelece uma atmosfera de perigo iminente, principalmente por não sabermos quem é o dono da risada sinistra, nem o que devemos esperar dele. Em *Onde os fracos...*, o espectador já conhece o indivíduo que ameaça a vida de Moss e está familiarizado com a sensação de risco constante, já que, àquela altura da história, a relação "gato e rato" de Chigurh e Moss já está estabelecida. O trecho analisado configura o ápice do clima de suspense trabalhado desde o início do filme.

De toda forma, o ambiente silencioso nas duas cenas e o fato de não sermos agraciados com a visão do que os antagonistas fazem são dois fatores cruciais, tanto para o andamento da narrativa quanto para a construção do clima de suspense. Barton necessita de silêncio para se concentrar no trabalho; quando este é interrompido pelo som da risada de Charlie, toda a ação da cena se desenvolve. Além disso, a risada/gemido funciona como apresentação da personagem, constituindo uma representação que resume fielmente a personalidade do vizinho de Barton: a risada que se mistura com um choro ou gemido pertence ao homem que, inicialmente, se apresenta doce e amistoso, mas depois se revela um assassino perigoso e com sérios distúrbios mentais.

É todo esse silêncio que permite, afinal, que os personagens ouçam todos esses ruídos externos, mesmo os mais tímidos. No caso de *Onde os fracos...*, isso é levado ao extremo: o telefone tocando na recepção, o *"beep"* baixinho do rastreador e até o clima do corredor podem ser ouvidos. Nos dois filmes, tornar possível a escuta dos sons externos reforçam o clima de tensão, pois dão às personagens consciência do perigo iminente, mas sem muitas possibilidades de agirem, já que não podem ver seus antagonistas. A diferença é que, como já mencionamos, em *Onde os fracos...* o silêncio absoluto também atua contra Moss. Em *Barton Fink* isso não acontece, pelo menos não no sentido de "ajudar" Charlie a encontrar Barton, já que ele já sabe que a reclamação veio do quarto ao lado e vai visitá-lo sem fazer nenhuma questão de ser discreto.

Temos, então, duas sequências de suspense que se baseiam no silêncio e não na super-sonorização, tendo o som como principal condutor narrativo, além de diversos outros elementos em comum. No entanto, o que é mais importante destacar em relação

às duas cenas é o fato de elas terem articulação complexa entre som e imagem, trabalhadas desde o roteiro. Na realidade, é muito difícil configurar uma relação audiovisual mais profunda, principalmente empregando o som como elemento criativo, apenas no momento da edição de som. É necessário um planejamento desde a escrita do roteiro para que o equilíbrio entre elementos visuais e sonoros seja alcançado.

3 A CONVERSAÇÃO: DIÁLOGO ENTRE SOM E IMAGEM

> *O som tem um grande poder, mas ele é condicional. Ele situa a imagem num contexto físico e emocional, nos ajudando a decidir como interpretar a imagem e como ela se integra com todo o resto.*
>
> Walter Murch

As palavras do montador, sound designer e editor de som Walter Murch enfatizam um ponto crucial desta monografia: o som não trabalha isoladamente (HILTON, 1998). É importante que seu potencial seja explorado, mas isso é feito ao observarmos como ele se articula com a imagem, considerando qual o valor que a ela é agregado com o som, e vice-versa. Na realidade, o problema está justamente no fato de a imagem, muitas vezes, ser tratada como algo que se resolve por si só, sendo o som apenas aquele que realça o que vemos na tela. Na maioria das vezes, o som ecoa a imagem, reiterando seu conteúdo, em vez de dialogar com ela.

Até agora, neste trabalho, foram analisados trechos de filmes – desde características de personagens até cenas completas – que claramente (e, em alguns casos, comprovadamente) tiveram o som e sua articulação com a imagem definidos desde a escrita do roteiro. Neste capítulo, pretendo me debruçar sobre uma obra em que o som exerce um papel fundamental na narrativa, não só na relação de retroalimentação qualitativa com a imagem, mas no próprio tema do filme, já que a estrutura dramatúrgica do roteiro se baseia fundamentalmente na maneira como diversos planos de som são reproduzidos e interpretados. Trata-se de *A Conversação*, (Francis Ford Coppola, 1974), com desenho de som de Walter Murch.

A Conversação é um *thriller* centrado em Harry Caul, um renomado detetive particular, especialista em gravação de áudio, que dirige sua empresa em São Francisco. Harry é introvertido, dificilmente fala sobre assuntos pessoais e não possui relações de confiança com ninguém. Ele é contratado para gravar uma conversa entre

um casal, e tem como objetivo entregar material de qualidade para seu contratante, que acredita estar sendo traído por sua mulher. No entanto, Harry suspeita que existe algo além dessa infidelidade conjugal, algum perigo que a gravação feita por ele pode estar ajudando a alimentar. Assim, ele se deixa entrar numa profunda crise de consciência, além de começar a perder o controle sobre algo pelo qual preza muito: sua privacidade.

Acredito que uma maneira interessante de construir esta análise é justamente nos debruçando sobre dois momentos-chave da conversa. Enfatizo que ao longo de todo o filme pequenos trechos da gravação realizada por Harry, na sequência inicial, são repetidos, pois Harry se vê atormentado pela gravação e a história é contada a partir do ponto de vista do detetive. Retomaremos isso mais à frente.

3.1 Primeira cena de análise: abertura

A Conversação se inicia com um plano aberto da vista de cima de uma praça movimentada. Ouvimos uma música que aumenta de volume à medida que a câmera, lentamente, se aproxima da praça. Também é possível escutar alguns ruídos: vozes com qualidade eletrônica e suja, claramente sofrendo algum tipo de interferência, o que torna impossível entender o que é dito. A câmera começa a seguir um mímico que imita as pessoas que por ali passam, inclusive nosso protagonista, Harry Caul. A música *Red, Red Robin* começa a tocar. Seguimos o mímico e Harry, que acaba se desviando do artista. Acompanhamos o protagonista caminhar sozinho quando, finalmente, é feito um corte para um telhado, onde há uma placa luminosa, na qual se lê; *City of Paris*. Há um homem no telhado, mas é impossível identificar o que ele está fazendo, apesar de a voz eletrônica que ouvimos durante o corte nos dar uma dica.

Há mais um corte e vemos um técnico de som com um aparelho que parece um *sniper* e, em seguida, vemos seu alvo: um jovem casal que anda pelo parque. Ele segue o casal com o microfone-rifle, mas percebemos que a gravação não está das melhores. É interessante termos o ponto de vista do técnico, ilustrado com o visor que usa para apontar o microfone de maneira certeira a seu objeto de captação, tentando obter uma gravação de áudio de qualidade para Harry e, consequentemente, para o espectador.

Figura 18 - Abertura de *A conversação*



Fonte: *A conversação* (1974)

O ponto de vista se desloca para o nível da praça, e temos uma câmera em plano médio, que se movimenta de um lado para o outro, acompanhando os transeuntes e, por vezes, passando por Harry e pelo casal que acabamos de conhecer pelo "alvo" do técnico que vimos anteriormente. A câmera finalmente passa a segui-los e começamos a ouvir a conversa, cujos trechos serão repetidos ao longo de todo o filme.

Figura 19 - O casal como "alvo" de gravação



Fonte: *A conversação* (1974)

Nada muito suspeito é apresentado ao espectador nesse primeiro momento, principalmente porque o diálogo acontece paralelamente à ação de Harry e dos outros técnicos envolvidos na gravação da conversa. Ouvimos trechos que, isoladamente, não dizem muito, além de, algumas vezes, as interferências do local não permitirem que o espectador compreenda totalmente o que é falado. Começamos ouvindo o casal cantarolar a música que a banda acaba de tocar e, em seguida, frases que compreendemos parcialmente. Escutamos a conversa a partir da captação de Harry e

de sua equipe. A própria câmera passa a ideia de um trabalho de espionagem, pois está sempre se movimentando para seguir o casal e os perdendo de vista devido à grande quantidade de pessoas que passam pela frente.

Depois desse momento de interferência, o casal sai de quadro, e agora vemos Harry, que está sempre à espreita de seu alvo de captação. Há um corte para um senhor dormindo num banco da praça. O casal então começa o seguinte diálogo, em tradução livre minha[2]. Por motivos de organização, chamaremos os dois de Ann e Mark, como está indicado no roteiro, apesar de seus nomes não serem revelados no filme.

> ***Ann:*** *Olha, que horrível.*
> ***Mark****: Ele não está machucando ninguém.*
> ***Ann****: Nós também não. Oh, Deus. Toda vez que eu vejo um desses caras velhos, eu sempre penso a mesma coisa.*
> ***Mark****: O que você pensa?*
> ***Ann****: Eu sempre penso que ele um dia foi o bebê de alguém […]. Um dia ele foi o bebê de alguém e ele teve uma mãe e um pai que o amaram, e agora aqui está ele, desmaiado no banco de um parque, e onde estão sua mãe e seu pai e seus tios agora? Enfim, sempre penso isso.*

Enquanto ouvimos esse diálogo, a câmera segue Harry, que vai do local onde o casal se encontra até sua van, onde seu funcionário, Stanley, monitora a conversa. Esse trecho do diálogo é reproduzido como único plano de som: ele não se mistura às conversas da equipe de captação. Além disso, a imagem de Harry indo até a van não tem som sincronizado: não ouvimos seus passos, o som do trânsito, pessoas conversando ao seu redor e nem mesmo as batidas que ele dá na porta do veículo. Por isso, o espectador naturalmente presta atenção no que é dito, apesar de o diálogo apresentar um conteúdo corriqueiro, aparentemente sem relevância. O trecho de fato não carrega nenhum conteúdo semântico que contribui para as suspeitas de Harry (as quais nos serão reveladas em outro momento), mas ele vai ganhando novos significados e diferentes possibilidades de leitura ao longo do filme. Veremos isso mais à frente.

Figura 20 - Harry passa pelo casal e vai até a van



Fonte: *A conversação* (1974)

Voltemos à descrição da cena. Quando Harry chega à van, pede para Stanley checar o rendimento de cada um dos técnicos em suas devidas posições. Acho interessante mencionar esse trecho, pois aqui a imagem obedece ao som. Quando Harry pergunta: "*How is he doing up there?*" ("*Como ele tá indo lá em cima?*"), o áudio da conversa fica um tanto abafado. Stanley responde: "*About 40 per cent*" ("*Uns 40 por cento*"). Há, então, um corte para a posição à qual Harry se refere: o letreiro onde se lê *City of Paris*. Ele não especifica o local, mas a imagem resolve isso por nós a partir de seu comando. Ainda quando o plano está no letreiro, Harry pergunta: "*What about second position?*" ("*E a segunda posição?*"). Novamente, como se escutasse a voz do protagonista, a câmera faz um rápido movimento para a esquerda, mostrando a posição do segundo técnico. Então ouvimos vozes com interferência, evidenciando a péssima qualidade de captação feita daquele lugar, fato confirmado por Stanley ao responder: "*Not so good.*" ("*Não muito bem.*"). Em seguida, voltamos ao plano de imagem do técnico na van. Esse é um pequeno exemplo do "poder condicional" do som ao qual Walter Murch (HILTON, 1998) se refere: o som (a pergunta de Harry) é o que incentiva o movimento da câmera, e só quando ela termina esse movimento é que escutamos a captação do segundo técnico, como se som e imagem esperassem um pelo outro para "agir".

Voltamos ao casal com um plano de imagem do parque, mas há claramente interferência no áudio e não conseguimos distinguir o que é dito. Na van, Stanley, que monitora a conversa, se distrai ao tirar fotos de duas moças que utilizam o vidro espelhado da van para se maquiarem. Durante esse momento, não ouvimos o que o casal está dizendo. Quando Harry chama a atenção de seu funcionário ("*Pay attention to your recording*"), e este responde que a gravação está ficando boa, voltamos a ouvir e ver a cena da conversa. Ann percebe que os dois estão sendo seguidos – trata-se de Paul, um dos técnicos de gravação. A montagem alterna entre o casal e a van, com as conversas do casal e de Stanley e Harry também misturadas: quando a câmera ainda está na praça, ouvimos a voz de Stanley dizendo para seu chefe que Paul foi avistado, e Harry pede os fones. Há, então, um corte para dentro da van e voltamos para o áudio do casal. Mais uma vez, é uma escolha de articulação nada óbvia, já que os planos de imagem e som não coincidem: não vemos o rosto de Ann enquanto ela pronuncia as palavras que ouvimos, pois a câmera está na van. Essa opção funciona já que, a essa altura, conhecemos bem as vozes das personagens e a chance de as confundirmos é mínima.

Figura 21 - Captação e monitoração da conversa



Fonte: *A conversação* (1974)

Finalmente, o casal se aproxima da banda que toca na praça e Mark chega muito perto de Ann para dizer-lhe algo, mas a música alta e a interferência fazem com que seja impossível compreendermos o que é dito. Voltamos para a imagem da van, onde Paul agora se junta a seus colegas; os três falam sobre a qualidade da gravação, dentre outras coisas. Não há mais nenhum trecho da conversa entre o casal nessa

cena. Vemos os dois se despedirem e tomarem caminhos diferentes; os técnicos vão embora; Harry parte enquanto ouvimos seu tema musical.

Já nessa cena podemos perceber que a trilha sonora é construída por meio do que a própria história do filme nos apresenta: um técnico de gravação de áudio e sua equipe realizando um trabalho de captação. Podemos distinguir dois planos de som que aparecem em diferentes "camadas" de realidade: o que ouvimos diretamente (as conversas entre os técnicos) e o que passa pelo "filtro" da captação realizada por eles (o diálogo entre o casal). Mais à frente, uma nova camada – a mais importante – se apresentará, porém é misturada às outras duas e é mais difícil de diferenciar: a percepção de Harry.

É importante ressaltar que o universo diegético construído no roteiro torna plausível a combinação de elementos sonoros e imagéticos que, numa visão mais generalizada, não fariam sentido juntos, como a textura estranha do som eletrônico da interferência sincronizado ao casal conversando.

Temos, agora, um trecho da versão final do roteiro do filme, escrito em 1972. O **Excerto 4** não cobre a cena inteira, mas já é suficiente para darmos seguimento à análise[5].

Excerto 4

THE VIEW returns to Ann just as she's asking Mark for something to throw into the top hat.

ANN
You got a quarter?

Mark tosses a coin into the top hat as the two continue on their walk, OUR VIEW moving with them, leaving Harry with the band.

[5] Roteiro disponível em: <http://cinearchive.org/post/50854811783/read-learn-absorb-francis-ford-coppolas>. Acesso em: 17 abr. 2014.

ANN
...What do you think? I don't know what to get him for Christmas, he's already got everything.

MARK
He doesn't need anything... anymore.

ANN
I haven't decided.

Some people block OUR VIEW temporarily; her voice cuts out. Now we SEE them again, but we HEAR only static and then TOTAL SILENCE, as though something has gone wrong with the sound track. Then it is corrected:

ANN
...what about me?

MARK
You'll see.

ANN
You're no fun. You're supposed to tease me, give me hints, you know.

Ann slows by a green bench, where an old derelict is asleep, bundled up in an overcoat, wearing big black shoes with no socks under them.

ANN
Look, that's terrible.

MARK
He's not hurting anyone.

They continue their walk, moving further away from us. But oddly enough, their voices remain clear and in the foreground. We notice they pass Harry, who is now sitting on one of the benches. After they pass, he rises and quickly crosses the street and moves down the steps of the park toward a small panel van truck with a large sign: "PIONEER GLASS AND MIRROR COMPANY" printed above the two mirrors mounted on the side. As Harry moves toward the van, we HEAR the following:

ANN (o.s.)
Every time I see one of them I always think the same thing.

MARK (o.s.)
What do you think?

ANN (o.s.)
I think he was somebody's baby.
Don't laugh, really I do.

OUR VIEW moves up the face of the building, up to the roof, where it comes to rest on a neon Eiffel Tower lit in the daylight with the large letters: "CITY OF PARIS." There, we can clearly see a man bundled in a warm quilted coat holding a five-foot extended shotgun microphone with a gunsight on it. He wears headphones.

ANN (o.s.)
I think he was somebody's baby
boy and they loved him...
and here he is now, half-dead on
a park bench.

10 THIS MAN'S VIEW 10

From this height, the people in Union Square are tiny and unrecognizable.

ANN (o.s.)
...and where is his mother or
his father or his uncles?

11 VIEW THROUGH THE GUN SIGHT 11

A very clear CLOSE-UP of Ann, with the cross-hairs right on her mouth.

ANN
Anyway, that's what I always
think.

She looks at Mark.

A cena não se dá exatamente como escrita no roteiro, ao contrário do que ocorre nos exemplos dos irmãos Coen, mas aqui já podemos observar alguns aspectos interessantes de articulações entre som e imagem que aparecem no corte final, mesmo que não precisamente da mesma forma.

Na terceira rubrica do roteiro, temos, em tradução livre e grifos meus:

> "Algumas pessoas bloqueiam NOSSA VISÃO temporariamente; a voz dela é cortada. Agora

> nós os VEMOS de novo, mas só OUVIMOS interferência e SILÊNCIO TOTAL, como se algo tivesse dado errado com a banda sonora [...].”.

É interessante observar a descrição e a maneira como ela dispõe elementos visuais e sonoros. Ficamos sem nenhuma informação visual do casal. Então podemos vê-los novamente, mas com o som ainda ausente. Aqui Coppola, que também assina o roteiro, faz menção até mesmo à estrutura do filme no que concerne o som: a trilha ou banda sonora, buscando causar no espectador a rápida impressão de que há algo errado com o som do filme, e não necessariamente com a gravação de Harry. Isso evidencia a escolha, feita no roteiro, de que tudo que ouvimos do casal passa pelo “filtro” da captação do protagonista: o que ele não ouvir, nós não ouviremos.

No filme, o casal cantarola uma canção quando nossa visão é bloqueada, mas nesse momento não temos a impressão da falha no áudio, como indicado no roteiro. No entanto, sabemos que perdemos um pedaço da conversa porque, quando voltamos ao casal, Ann faz uma pergunta a Mark que claramente demonstra que eles estão no meio de um assunto (“*... e eu?*”) – o trecho anterior foi omitido pela montagem. Eles continuam a conversa e logo se percebe uma falha do som, ruídos estranhos, modulações que não nos permitem entender o que eles dizem. Não temos impressão de que o áudio do filme está com problema porque esse som estranho da interferência já nos foi apresentado antes, mas se mantém a regra de ouvirmos a conversa através da captação de Harry.

Vamos a outro trecho, que começa na quinta rubrica do **Excerto 4**. Em tradução livre, temos:

> “Eles continuam a caminhar, se afastando cada vez mais de nós. Mas, estranhamente, suas vozes continuam claras e em primeiro plano. Nós notamos que eles passam por Harry, que agora está sentado em um dos bancos. Depois que eles passam, ele se levanta e atravessa a

rua rapidamente, descendo o parque em direção a uma van com um grande anúncio: "PIONEER COMPANHIA DE VIDROS E ESPELHOS" impresso acima dos dois espelhos ajustados ao lado. Enquanto Harry se move em direção à van, nós OUVIMOS o seguinte:

ANN (v.o.)
Toda vez que vejo um deles eu penso a mesma coisa.

MARK (v.o.)
O que você pensa?

ANN (v.o.)
Eu penso que ele um dia foi o bebê de alguém. Não ria, é sério."

Quando lemos, no roteiro, que o casal se afasta "cada vez mais de nós", entendemos que ele se distancia da câmera, que tem esse aspecto clandestino. Percebemos isso quando nos damos conta de que a lente usada é uma teleobjetiva: se fosse uma lente mais aberta, a câmera teria que estar fisicamente mais próxima do casal e menos pessoas passariam na frente. Afora isso, como depois descobrimos que Harry e sua equipe também conseguem tirar algumas fotos do casal, podemos supor que essa não só é uma opção estética, mas que acompanhamos visualmente a ação de Ann e Mark por intermédio das câmeras fotográficas usadas pela equipe.

Antes de passarmos para a segunda sequência em que a conversa é reproduzida, devemos salientar que, mesmo com tantas diferenças entre a última versão do roteiro e o corte final, apenas o fato de alguns exemplos de articulações terem sido planejados com tamanha antecedência abre caminho para que inúmeras outras, na mesma linha, sejam realizadas, mesmo que não idênticas ao que consta no roteiro. É o caso de uma das falas mais importantes do filme: a frase que Mark diz para

Ann quando os dois estão perto da banda, mais ao final da cena, e que, a princípio, não podemos compreender.

3.2 Segunda cena de análise: mixagem

O segundo momento em que ouvimos a conversa se dá depois de Harry ir até o prédio em que fica o escritório de seu cliente, onde ele se recusa a entregar o material para o assistente do contratante, em vez de entregá-lo ao próprio contratante, como havia sido combinado. O assistente alerta Harry, dizendo que aquelas fitas são perigosas. Na saída, Harry cruza com Mark no corredor daquele andar e, em seguida, pega o elevador com Ann. Tudo isso colabora para a ideia de que essa gravação contém informações que podem causar algum tipo de dano.

Na cena em questão, Harry está no galpão onde fica seu estúdio, trabalhando lado a lado com Stanley. O protagonista faz uma espécie de mixagem nas gravações, limpando os ruídos e tentando resgatar aqueles trechos que pareciam perdidos com as interferências. Ouvimos majoritariamente pedaços da conversa que sequer foram mostradas no início do filme, mesmo com as interferências, intercalados com a conversa entre Harry e Stanley. O mesmo acontece com os planos de imagem, que se alternam entre a dupla no galpão e o casal no parque. Depois de uma discussão que demonstra o claro estado de agitação de Harry, Stanley o deixa sozinho, trabalhando com o material gravado. É nesse momento que ele limpa e torna compreensível um trecho crucial da conversa, cujo conteúdo influenciará todas as ações de Harry dali em diante.

A cena se inicia com um plano de dois carretéis de fita girando. Elas param e voltam a girar lentamente: começamos a ouvir a conversa. Quem manuseia o equipamento de edição e de reprodução é Harry. Ouvimos, durante um plano médio do técnico sentado, o seguinte trecho:

***Ann**: ... e eu?*
***Mark**: Você vai ver.*
***Ann**: Ai, que sem graça.*

O espectador já conhece essas falas, que são apresentadas na primeira cena do filme. Harry acelera a reprodução, e as fitas giram novamente. Ouvimos então Ann cantarolando *Red, Red Robin*. Mais uma vez, Harry acelera as fitas. O seguinte trecho é reproduzido:

***Mark**: Quem começou essa conversa, afinal?*
***Ann**: Você.*
***Mark**. Eu, não.*
***Ann**: Começou, sim, você só não se lembra.*

Esse é o primeiro trecho que ouvimos na sala de edição que não foi apresentado no momento da gravação. Talvez por isso mesmo tenha sido feita a escolha de inserir, pela primeira vez nessa cena, a imagem do casal durante essa passagem, como se chamasse a atenção do espectador para aquele segmento inédito. Harry para a reprodução e avança a fita. Ele aperta o *play* novamente. Somos levados de volta ao parque com mais uma parte da conversa:

***Ann**: Finja que acabei de te contar uma piada.*

Nisso, Mark ri exageradamente, e o espectador mais atento vai se lembrar dessa risada no começo do filme: há um corte da conversa entre os técnicos na van para o momento em que Mark ri. Inicialmente, não ouvimos, porém, Ann pedindo para ele fingir: até agora, havíamos entendido esse momento como uma risada honesta, bem como as pessoas ao redor do casal, que não puderam escutar as palavras de Ann. Além disso, o próprio pedido dela é um fato que levanta suspeitas sobre a natureza daquela situação, já que faz parecer que eles sabem que estão sendo vigiados.

Figura 22 - Mixagem da conversa



Fonte: *A conversação* (1974)

Há um corte do parque para a fita sendo parada e reproduzida novamente, e depois vamos para o plano médio de Harry, que escuta atento ao trecho:

***Mark**: Te incomoda?*

***Ann**: O quê?*

***Mark**: Andar em círculos.*

Harry parece estranhar essa pergunta. O momento em que Ann começa a falar do homem deitado no banco da praça começa e vamos para o parque:

***Ann**: Olha, que horrível.*

***Mark**: Ele não está machucando ninguém.*

***Ann**: Nós também não. Oh, Deus.*

Voltamos para o galpão, num plano mais aberto que agora, que revela a presença de Stanley, trabalhando ao lado de Harry. Continuamos ouvindo a conversa, ainda no plano dos dois técnicos:

***Ann**: Sempre que vejo um desses caras velhos eu penso a mesma coisa.*

***Mark**: O que você pensa?*

Stanley interage com a conversa, dizendo "*É o que você pensa?".* Isso parece incomodar Harry. Ele interrompe a reprodução na frase seguinte de Ann ("*Sempre penso que ele um dia foi...").* É curioso o fato de Harry não reproduzir por completo os trechos que já ouvimos anteriormente. Além da primeira cena, esse trecho pode ser

ouvido num outro momento, antes da sequência que estamos analisando, quando Harry edita o diálogo em seu estúdio, numa cena rápida, da qual pouquíssimos trechos são "liberados" ao espectador. Fica a impressão de que ele nos poupa de ouvir pedaços repetidos da conversa. Assim que para a fita, ele olha atentamente para uma foto do casal pendurada na parede. Então, Stanley o convida para tomarem uma cerveja no bar, mas Harry recusa, dizendo que precisa terminar o trabalho. Ele volta a reproduzir a conversa e voltamos ao plano de imagem da praça:

***Ann**: Acha que vamos conseguir fazer isso?*
***Mark**: Estou cansado de beber, de qualquer forma.*
Stanley invade a conversa, mas continuamos no parque.
***Stanley**: Que conversa idiota!*
***Harry**: Stan, por favor, estou tentando trabalhar.*
***Mark**: Estou cansado de quase tudo.*
***Ann**: Cansado de mim?*
***Mark**: Cansado de você... Mas não hoje.*
***Stanley**: Por Cristo, de que diabos eles estão falando?*

A câmera volta para o galpão, e Harry chama a atenção de Stanley, claramente irritado com suas perguntas. Eles acabam tendo uma discussão e fica muito claro para o espectador que Harry está agitado e nervoso porque Stanley não para de se referir ao conteúdo da conversa, a qual o protagonista suspeita trazer algum perigo. Ao final da discussão, Stanley, sem entender as reações exageradas do patrão, acaba indo embora.

Os trechos da conversa do casal são intercalados com a discussão entre os dois, já que Harry tenta continuar o trabalho enquanto Stanley o interrompe. Nos dois momentos, como em quase todos os outros nessa cena, somos levados ao parque. O primeiro:

***Mark**: Mais pro final da semana. Talvez domingo.*
***Ann**: Domingo, com certeza.*

E o segundo:

***Mark**: Hotel Jack Tar. Às 3 da tarde. Quarto 773.*

Depois da saída de Stanley, Harry continua trabalhando e ouvimos o seguinte trecho:

***Ann**: Acho que ele está gravando meu telefone.*

Não há imagens do parque dessa vez. Ele interrompe, reproduz a fita e voltamos ao parque:

***Ann**: Eu te amo.*

***Mark**: Estamos passando muito tempo aqui.*

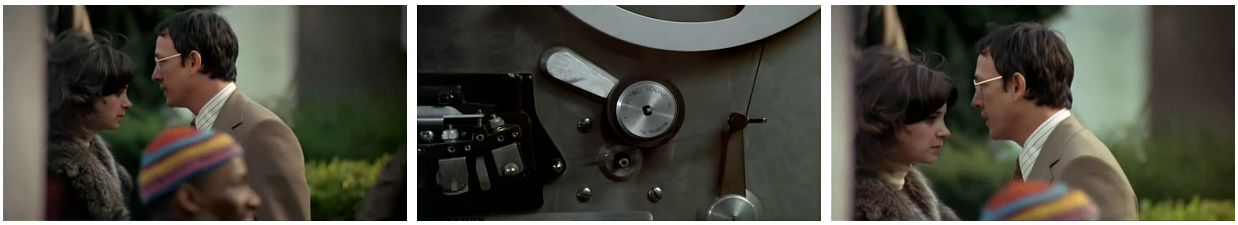
***Ann**: Não, vamos ficar só mais um pouco.*

Eles se aproximam da banda, e Mark diz algo muito próximo de Ann. No entanto, as interferências não nos permitem entender o que é dito, assim como acontece no momento da gravação. Essa frase de Mark é o único trecho que é repetido com o mesmo plano de imagem usado na primeira cena. Voltamos para o estúdio e vemos Harry voltar a fita no mesmo trecho. Há um corte para a imagem do parque, no mesmo enquadramento, mas dessa vez a câmera se aproxima do casal. Ouvimos outra vez a frase, mas ainda é impossível distinguir as palavras. Na imagem, voltamos ao estúdio, Harry rebobina a fita mais uma vez. Nele os planos também vão ficando mais próximos. Agora, no parque, a câmera está tão próxima do casal quanto da última vez. A frase ainda não está clara, exceto pela palavra “chance”. Passamos para um plano de imagem em que Harry, no galpão, interrompe a reprodução. Ele para, pensa, olha para seu equipamento, manipula-o, conecta um dispositivo eletrônico através de alguns cabos e rebobina a fita novamente. Ouvimos a banda tocando, mas é um som desbotado, sem detalhes e agudo. Exatamente no momento em que Mark diz a frase, há um corte para um plano ainda mais próximo do casal. Não é possível compreender o que ele diz. Voltamos ao estúdio, vemos Harry rebobinar a fita e apertar o *play*. Ouvimos os instrumentos da banda, que estão ainda mais agudos e fracos. Harry aumenta a frequência, agora altíssima, tornando indistinguível o som dos tambores da

música. Há um movimento de câmera se aproximando do rosto de Harry. Vemos que ele escuta atentamente a gravação. Mais uma vez, voltamos para a imagem na praça, no mesmo plano próximo do casal, e ouvimos:

***Mark**: Ele nos mataria se tivesse a chance.*

Figura 23 - Repetições do plano de imagem do trecho inaudível da conversa



Fonte: *A conversação* (1974)

Harry para a gravação. Silêncio total. De volta ao estúdio, temos um plano bem próximo do protagonista, que tem em seu rosto uma expressão de preocupação. Ele olha para a foto do casal na parede e para os equipamentos. Os carretéis da fita agora não se movem. Como se precisasse de uma confirmação do que ouviu, ele volta a fita mais uma vez. Temos o mesmo plano de imagem do casal no parque e ouvimos a frase dita por Mark. Agora no estúdio, num plano muito fechado no rosto de Harry, ele para a fita e faz sinal de “sim” com a cabeça, como se assentisse para si mesmo o que ouviu. Lentamente, ele diminui até o fim o volume de cada um dos *faders* na mesa à sua frente e desliga o mixer.

Figura 24 - Mixagem do trecho incompreensível da conversa



Fonte: *A conversação* (1974)

Não há informação alguma que chegue a nós sem ter passado por Harry. Isso é potencializado nessa cena, em que Harry vai escolhendo os trechos que quer ouvir. Azar do espectador se ele quiser escutar mais uma vez o que Ann fala sobre os moradores de rua: Harry não acha importante reproduzir esse trecho novamente. Nesse sentido, nosso protagonista atua, aqui, como uma espécie de narrador-montador, selecionando os pedaços da conversa que ele quer escutar, na ordem que preferir: a informação que o espectador recebe é medida e limitada, sendo entregue, literalmente, pelas mãos do protagonista.

No entanto, não se trata apenas do que se ouve, mas como se ouve. A cena é um belo exemplo de trabalho de mixagem: ao alterar frequências, filtros e ganhos, Harry melhora a qualidade do áudio da informação que quer ouvir: não os tambores da banda, mas a voz de Mark. Mais uma vez, é um trabalho de seleção, e não podemos deixar de mencionar a montagem do filme, supervisionada pelo *sound designer* Walter Murch. A montagem “enxerga” o som não como um adendo da imagem, mas como um elemento de igual ou de maior importância, que traz um conteúdo que não depende de elementos visuais para existir, mas que com eles é transformado.

Podemos exemplificar a afirmação acima com a escolha de inserir as imagens do casal quase todas as vezes em que Harry aperta o botão *play* da gravação, fato que tem várias explicações. Primeiramente, pode significar que são as lembranças visuais que Harry tem do momento da gravação ou, até mesmo, as que ele constrói a partir do que ouve. Considerando a foto pendurada na parede, para a qual Harry olha com frequência, é possível inferir que ela estimula a lembrança ou a elaboração dessas imagens. Isso é condizente com a ideia de vermos tudo do ponto de vista do técnico: até a informação visual que temos do casal nessa cena vem do que ele imagina ou lembra. Aliás, nessa cena, o fato de ouvirmos a conversa entre Stanley e Harry, durante um dos planos do casal na praça, reforça essa ideia, já que deixa claro ao espectador que o momento em que estamos no filme é aquele do estúdio onde Harry trabalha mixando, não o da conversa no parque. Assim, o áudio é uma reprodução, as imagens são memórias reconstituídas na mente de Harry, e não *flashbacks*.

Figura 25 - Harry olha para a foto do casal e desliga os aparelhos



Fonte: *A conversação* (1974)

Chegamos ao final da cena, quando Harry tenta entender a frase de Mark quando o casal está perto da banda. Ouvimos Ann dizer “Eu te amo” enquanto ainda estamos no estúdio. A conversa continua e vamos ao parque, onde Mark diz as palavras que, para nós, são incompreensíveis. Harry volta para essa frase mais cinco vezes e, em todas elas, temos praticamente o mesmo enquadramento do casal. O espectador já viu aquela imagem do casal olhando a banda e a de Mark se aproximando de Ann sete vezes – e a verá ainda mais ao longo do filme. No entanto, durante as cinco primeiras repetições ele não conseguiu entender o que foi dito; é apenas isso que de fato interessa: o conteúdo do diálogo do casal. Com a repetição do plano de imagem combinado ao áudio incompreensível desse trecho, Coppola e Murch parecem nos dizer que, nesse caso, não importa a informação que essa imagem traz, nem quantas vezes a assistirmos: se não pudermos entender o que Mark fala, ela não será de muita ajuda. Além disso, cada vez que a frase repleta de interferências e o plano de imagem do casal são reproduzidos adiciona-se uma dose de tensão à cena, o que deixa o espectador mais e mais curioso e sempre atento ao momento que Mark vai falar, na expectativa de entender suas palavras a cada reprodução.

A repetição é um elemento fundamental na construção narrativa do filme e do desenvolvimento da crescente aflição de Harry. Alguns trechos reproduzidos nessa cena serão repetidos diversas vezes até o final do filme, ajudando a compor toda a angústia do protagonista: quanto mais ele ouve aquelas informações, mais acredita nelas. Temos de reforçar que a informação que de fato é relevante vem do som, da conversa do casal, e a imagem pode servir tanto para realçar o conteúdo sonoro como para modifica-lo e dar a ele outras interpretações.

O fato é que a cena em questão seria perfeitamente compreensível sem os *inserts* do casal no parque. No entanto, ao inserir essas imagens, tanto nessa sequência quanto ao longo do filme, enfatiza-se a ideia da repetição, mesmo quando há pessoas bloqueando nossa visão ou a câmera está perto ou longe demais. Isso auxilia na representação da obsessão vivida por Harry e até mesmo no esforço de convencer o espectador de que as preocupações do protagonista têm fundamento.

Vamos agora à leitura do roteiro que contém um trecho da cena analisada. Começamos logo após a saída de Stanley depois da discussão entre ele e Harry. Este volta ao trabalho, aperta o *play,* e acompanhamos a conversa com um plano de imagem do parque.

Excerto 5

68 EXT. UNION SQUARE - DAY 68

Ann is very moved. Mark has put his arm around her caressing her, touching her neck. She pushes his hand away gently. They are both very, very frightened.

ANN
(seriously)
Take a bite out of your sandwich and pretend I just told you a joke.

Mark moves his hand.

Go on.

He breaks out into laughter.

MARK
Where'd you hear that?

ANN
(laughing)
My secret.

She laughs, but it's false and underlined with pain. As they continue walking, we notice the Mime in the background imitating them. They do not notice.

MARK
How do you feel?

ANN
Oh, you know.

MARK
It's a nice day today; yesterday it was cold and foggy.

ANN
Do you...(CUTS OUT)

CUT TO:

69 INT. HARRY'S WAREHOUSE OFFICE - DAY 69

Harry stops the units, reverses them. Brings up the third pot, goes forward once again.

MARK (o.s.)
...cold and foggy.

ANN (o.s.)
Do you think we can do it?

MARK
(much static)
Later in the week. Sunday maybe.

70 CLOSE VIEW ON HARRY 70

Manipulating a filter. Gradually there is less static.

ANN (o.s.)
Sunday definitely...

MARK (o.s)
...3 o'clock. Room B-7.
Continental Lodge.

CUT TO:

71 EXT. UNION SQUARE - DAY 71

CLOSE VIEW ON ANN

The look of fear comes to her face. She watches the man with the shopping bag, as he walks coolly past them.

ANN
Look. See him? The one with the hearing aid...like...

MARK
No. Where?

ANN
He was following us. He kept following us close.

MARK
It's nothing; don't worry about it.

CUT TO:

72 INT. HARRY'S WAREHOUSE OFFICE - DAY 72

CLOSE VIEW ON HARRY

ANN (o.s.)
"When the red, red robin,
Goes bob, bob, bobbin' along, along..."
(pause)
God, it will be so good to be
finished with this.

73 HARRY'S HAND 73

Bringing up another pot; echoed, doubled for a moment, then clearly.

ANN (o.s.)
I love you...

74 FULL VIEW OF THE WAREHOUSE 74

We begin to hear on the track the bongo drums.

MARK (o.s.)
We're spending too much time
here.

ANN (o.s.)
Stay a little longer.

The drums become louder and louder until we can barely hear them.

MARK (o.s.)
He'd...he'd... (loud drums) ...chance

75 VIEW ON THE BENCH 75

The three symmetrical recorders all stop. They reverse.

76 CLOSE VIEW ON HARRY 76

This was the section he lost.

77 HARRY'S HAND 77

Brings up a second pot. Then pushes the start button.

78 VIEW ON THE TAPE RECORDERS 78

Moving forward.

MARK (o.s.)
He'd...he'd...(the bongo drums dis-
tort the few words)...chance.

79 CLOSE ON HARRY 79

Rewinding the tape once again.

8Ø HARRY'S HANDS 8Ø

He reaches for a little box; something unimpressive, and obviously homemade. A filter of some sort. He connects it to the recorder with the distorted track with alligator clips.

He pushes the forward button, for that one recorder alone.

CUT TO:

81 EXT. UNION SQUARE - DAY 81

Ann and Mark walking by the bongo players. They are speaking, although we hear no words. The sound has

81 CONTINUED: 81

a strange, compressed quality. Each tap of the drums more like an electronic sound. Mark is talking and then one phrase comes through.

MARK (o.s.)
(distorted)
...kill us.

CUT TO:

82 INT. THE WAREHOUSE 82

CLOSE ON HARRY

He hears the word. Stops the recorder. He takes a look at the bench without doing anything. Then quickly he moves.

83 HARRY'S HANDS 83

Disconnect the home-made filter. He pushes it to one side of the bench, and reconnects the recorder as it was.

84 FULL VIEW ON THE WAREHOUSE 84

The tapes are backed up to the point where he had stopped.

ANN (o.s.)
Stay a little longer.

The bongo drums are still loud, obscuring the dialogue now.

MARK (o.s.)
...he'd...(cuts out)...chance.

ANN (o.s.)
(coming out of the Bongo noise)
You know he records the telephones.

85 CLOSE VIEW ON HARRY 85

Listening to the track.

MARK (o.s)
We'd better get back, it's almost two.

CUT TO:

86 VIEW ON THE BENCH 86

The three symmetrical recorders all turning.

ANN (o.s.)
Please don't go back there, please not until...

MARK (o.s.)
Alright, I won't.

CUT TO:

87 EXT. UNION SQUARE - DAY 87

Ann and Mark walk silently for a moment; not looking at each other, their hands at their sides, not touching. In the distant background, we notice the "Mirror Co." van parked across the street.

MARK
You go...I'll stay here awhile.

ANN
Goodbye...wait, you have something on your eye.

She leans toward him, about to brush something away from his eye.

ANN
(whispered)
You really don't, but I want to kiss you.

She uses this chance to kiss him quickly; then turns, and rushes away.

88 INT. HARRY'S WAREHOUSE OFFICE - DAY 88

FULL VIEW

Harry gets up from his chair, and pushes a button, throwing the entire apparatus into REWIND.

89 CLOSE VIEW ON THE AMPEX 89

Spinning, rewinding itself.

CUT TO:

90 CLOSE VIEW ON HARRY 90

Watching the tape. Then he glances up.

91 HARRY'S VIEW 91

The photograph of Mark and Ann.

As várias transições entre os planos de imagem de Harry no galpão e os do casal na praça estão presentes no roteiro. Além disso, assim como nos roteiros dos

irmãos Coen, há diversas menções ao som e suas características: quando Ann ri depois de pedir para Mark fingir que ouviu uma piada, temos: "*She laughs, but it's false and underlined with pain."* ("*Ela ri, mas é falso e sutilmente sofrido.*"). No momento em que Harry chega no trecho da frase incompreensível de Mark, também há algumas indicações: "*We begin to hear on the track the bongo drums.*" ("*Começamos a ouvir os tambores na faixa.*") e "*The bongo drums are still loud, obscuring the dialogue now.*" ("*Os tambores ainda estão altos, cobrindo agora o diálogo.*"). Também há referências ao ato de escutar: "*He hears the word.*" ("*Ele ouve a palavra.*") e *"[Close view on Harry] Listening to the track.*" ("[*Visão próxima de Harry] Escutando a faixa*."). Há muitas outras referências a elementos sonoros, mas estas foram mencionadas para demonstrar que a complexa articulação entre som e imagem estava prevista desde o roteiro.

Apesar da alternância entre os planos visuais de Harry trabalhando e do casal no parque, no momento crucial da conversa (a frase de Mark), a repetição do plano de imagem do casal não está indicada no roteiro. Na realidade, nesse trecho o plano não é mencionado uma vez sequer. Isso é justificável, já que há uma grande diferença em como a frase é dita e ouvida no roteiro e no próprio filme. No primeiro, Harry não distingue a frase por completo: apenas o trecho "*kill us"* (*"nos matar"*) é escutado uma vez pelo técnico. Mais à frente na leitura, o único momento em que essas duas palavras são repetidas se dá quando Harry está tendo uma crise psicológica; ele mesmo enuncia as palavras. De resto, há referências à frase sem essa informação assustadora, apenas "*He'd... chance*" ("*Ele... chance"*). Em outras palavras, no roteiro, a repetição da palavra "kill" não acontece porque, desse modo, podemos até imaginar que isso não passa de uma alucinação de Harry ou que ele pode estar só exagerando. No corte final do filme, a repetição daquela frase ("Ele nos mataria se tivesse a chance"), em alto e bom som, várias e várias vezes traz certa credibilidade e até justificativa às preocupações de Harry.

3.3 Percepção da realidade por intermédio de Harry Caul

Não é segredo que ouvimos e vemos só o que Harry vê e, principalmente, ouve, mas a percepção do protagonista não interfere só no que escutamos, mas *como*

escutamos: a “camada” sonora que passa pela percepção de Harry. Isso não fica tão evidente ao espectador ao longo do filme, mas é crucial para seu desfecho. Harry tenta a todo custo descobrir o que seu cliente fará com o casal depois de conhecer o conteúdo da conversa. Ele chega a se hospedar no hotel mencionado por Mark no diálogo na data marcada por ele e Ann. A perturbação de Harry a essa altura é tão grande que é difícil distinguir o que ele de fato está vendo e ouvindo do que ele está imaginando; isso graças à escolha de misturar elementos realistas com representações distorcidas da imagem e do som. Um exemplo disso é quando Harry, perturbado pelo som abafado da discussão no quarto ao lado, vai até a varanda e vê, através de uma porta de vidro translúcido, uma mão ensanguentada, ao mesmo tempo em que ouve um grito, ensurdecedor e que o apavora, de uma voz feminina. Mas esse grito não é realista, é agudo demais, quase metálico e repetido diversas vezes, ganhando uma qualidade que se mistura à trilha musical e, ao mesmo tempo, é parecido com aquela característica eletrônica das interferências que o espectador já conhece. Esses ruídos, combinados à montagem muito rápida e não linear de planos de imagem de Harry perturbado em seu quarto, deixa mais evidente ao espectador que a realidade através dos olhos e dos ouvidos do protagonista pode ser percebida de maneira distorcida.

O fato é que Harry sai do hotel certo de que algum mal foi feito ao casal no quarto ao lado do que ele estava hospedado. e então, temos a revelação: realmente houve um assassinato no quarto do hotel, mas foi o casal que matou o cliente de Harry, não o contrário. Como isso é explicado para nós, espectadores, que vimos o casal aflito e Mark prevendo “*He’d kill us if he got the chance*”? Somos levados de volta ao parque, no mesmo plano de imagem, e percebemos que a entonação da famigerada frase de Mark muda, bem como todo o sentido da intenção do casal. Ao em vez de enfatizar a palavra “*kill*” (“*matar*”), é a palavra “*us*” (*nos*) que ganha destaque, o que demonstra o plano de assassinato do casal e até uma tentativa de Mark de justificar o ato. A simples impressão de uma diferente inflexão da mesma frase é o que move quase todas as ações de Harry, além de compor o momento de clímax do filme. A aflição do casal existe, em certa proporção, mas parte dela é uma projeção da angústia do protagonista. Como tudo que chega do casal até nós passa por Harry, que é um sujeito sensível

principalmente à escuta, somos também “enganados” por essa percepção alterada da realidade e da frase de Mark.

Ressalto que, apesar de não ser idêntico ao corte final, o roteiro, com tantas referências a elementos sonoros e com uma elaboração tão complexa entre som e imagem, confere ao montador e editor de som um mar de possibilidades de combinações a serem exploradas durante a pós-produção.

Há um terceiro momento em que escutamos a conversa de maneira cronológica. Harry a reproduz quando está em seu galpão, com uma mulher que encontrou numa feira de exibição de equipamentos de vigilância. Nesse ponto do filme, ele já se apresenta absolutamente atormentado pela conversa e pelas consequências que sua gravação pode trazer. Além disso, na cena anterior, é revelado ao espectador que Harry realizou no passado uma gravação cujo conteúdo resultou na morte de três pessoas, uma boa explicação para tamanha angústia vivida pela personagem.

Não vou me estender muito sobre essa cena, mas gostaria apenas de enfatizar, aqui, o trecho em que Ann fala sobre o morador de rua deitado no banco. No galpão, a amante de Harry o leva para a cama (literalmente) enquanto a conversa é reproduzida. O áudio reverbera, como se estivesse distante, num sonho. No momento em que Ann diz: “*Eu sempre penso que ele foi o bebê de alguém*”, Harry está deitado na cama, recebendo cuidados da moça, quase como uma criança. Ann continua com o trecho que já conhecemos tão bem, e a câmera permanece no técnico, deitado e extremamente abatido: “*Um dia ele foi o bebê de alguém e ele teve uma mãe e um pai que o amaram, e agora aqui está ele, desmaiado no banco de um parque, e onde estão sua mãe e seu pai e seus tios agora? Enfim, sempre penso isso.*”. A associação da voz de Ann e a imagem de Harry deitado, quase indefeso, leva o espectador a imaginar por que ele é tão sozinho, não tem família ou amigos e atiça em nós uma certa curiosidade sobre seu passado. A conversa já não é mais, e nunca foi, sobre o casal ou o que pode acontecer com Mark e Ann. A questão aqui é como Harry a interpreta, como se relaciona com essa gravação e seu trabalho de maneira geral e como isso o afeta.

***

Com esta análise, tentei demonstrar quão alto pode ser o nível de complexidade da articulação entre som e imagem se planejada com antecedência. No momento da edição e da mixagem de som é possível criar novas relações entre elementos visuais e sonoros, atmosferas sonoras e ruídos que contribuem para o estabelecimento de determinado clima desejado pelo diretor. No entanto, é necessário que, desde as etapas iniciais, o caminho esteja aberto para que de fato o som possa exercer um papel fundamental dentro da narrativa, tendo seu potencial criativo elevado, possibilitando diferentes camadas de atuação do som e podendo até ultrapassar o que está previsto no roteiro, como é no caso de *A conversação*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando comecei a escrever esta monografia, sabia que teria alguns desafios, sendo o principal deles o de convencer o leitor da importância de trabalharmos o som como ferramenta criativa necessariamente desde a escrita do roteiro. Desse modo, escrevi essas três análises que apresentam obras que têm o som empregado de maneiras distintas, mas que alcançam o mesmo resultado: a potencialização da expressão audiovisual graças a articulação engenhosa entre os elementos sonoros e imagéticos.

O que me pegou de surpresa foi que algumas das partes mais trabalhosas das análises foram as descrições das cenas: deixar claro o que se ouve e como se ouve, o que se vê e como se vê, além de detalhes de montagem, atuação e daí em diante. No entanto, percebi que foi justamente devido à relação tão intrincada entre som e imagem presente nessas obras que tive esse desafio, que no final das contas me ajudou a compreender melhor as intenções impressas nas diversas opções de planos de imagem e, principalmente, é claro, de som.

A campainha de Salamanca que constrói tensão e serve como gatilho de sua morte e a de seu inimigo em *Breaking bad*; o assovio de M, que anuncia sua caçada e o denuncia como assassino do bairro; o silêncio que age contra os personagens de *Barton Fink* e de *Onde os fracos não têm vez* e a frase que atormenta a consciência de Harry Caul: tudo isso são exemplos de elementos sonoros presentes no roteiro e articulados de maneira complexa com a imagem, que tem com o som uma relação de interlocução, sem que este atue apenas como simples reforço de elementos visuais.

Meu objetivo com este trabalho foi justamente evidenciar que podemos tirar o som da sombra da imagem, como acontece nas obras analisadas. Mas, como é possível observar a partir dos textos, é essencial que as duas ferramentas recebam o mesmo cuidado. Em outras palavras, se é de vital importância que elementos visuais sejam descritos e empregados no roteiro, a mesma regra deve valer para os elementos sonoros, para que som e imagem coexistam e atuem de maneira

equilibrada, abrindo possibilidades criativas e conferindo uma experiência mais rica e dinâmica ao espectador.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick. The evolution of sound technology. *In*: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Org.). **Film sound:** theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985. p. 44-53.

A CONVERSAÇÃO. Direção de Francis Ford Coppola. The Directors Company: Dist. Paramount Pictures, 1974. (113 min), son., color; 35 mm.

CHANTAGEM e confissão. Direção de Alfred Hitchcock. British International Pictures: Dist. Wardur Films, 1929. (85 min), son., P&B; 35 mm.

BREAKING Bad: Grilled (Temporada 2, Episódio 2). Direção de Charles Haid. American Movie Classics (AMC): Dist. Sony Pictures Television, 15 mar. 2009b. (46 min), son., color; 35mm.

BREAKING Bad: Face Off (Temporada 4, Episódio 13). Direção de Vince Gilligan. American Movie Classics (AMC): Dist. Sony Pictures Television, 9 out. 2011. (51 min), son., color; 35mm.

BREAKING Bad: Bit by a dead bee (Temporada 2, Episódio 3). Direção de Terry McDonough. American Movie Classics (AMC): Dist. Sony Pictures Television, 22 mar. 2009a. (47 min), son., color; 35mm.

BARTON Fink. Direção de Ethan Coen e Joel Coen. Circle Films e Working Title Films: Dist. Twentieth Centrury Fox Film Corporation, 1991. (116 min), son., color; 35 mm.

CHION, Michel. Birth of Talkies or of Sound Film? (1927-1935). In: CHION, Michel. **Film, a sound art**. New York: Columbia University Press, 2003. p. 32-56.

HILTON, Kevin. **Walter Murch:** the sound film man, Studio Sound, 1998. Disponível em:<http://www.filmsound.org/studiosound/i_waltermurch.html>. Acesso em: 13 maio 2014.

LABRADA, Jerónimo. El amigo silencioso. In: LABRADA, Jerónimo. **El sentido del sonido:** la expresion sonora en el médio audiovisual. Barcelona: Alba Editorial, 2009. p. 23-112.

M, o vampiro de Dusseldorf. Direção de Fritz Lang. Nero-Film A.G: Dist. Vereinigte Star-Film GmbH, 1931. (99 min), son., P&B; 35mm.

O SEGREDO de Brokeback Mountain. Direção de Ang Lee. Alberta Film Entertainment: Dist. Focus Features, 2005. (134 min), son., color; 35 mm.

ONDE os fracos não têm vez. Direção de Ethan Coen e Joel Coen. Paramount Vantage: Dist. Miramax Films, 2007. (122 min), son., color; 35 mm.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ALTMAN, Rick. Introduction: sound's dark corners. In: ALTMAN, Rick (Org.). **Sound theory**: sound practice. New York: Routledge, 1992. p. 171-177.

CHION, Michel. **Film, a sound art**. New York: Columbia University Press, 2003.

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

FLÔRES, Virgínia. **O cinema, uma arte sonora**. São Paulo: Annablume, 2013.

LABRADA, Jerónimo. **El sentido del sonido:** la expresion sonora en el médio audiovisual. Barcelona: Alba Editorial, 2009.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Orgs.). **Film sound:** theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.