

Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa 07 – Comunicação Audiovisual, do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 05 a 09 de setembro de 2005.

## ***De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons do cinema***<sup>1</sup>

*Para Carmen Lucia José e Fábio Leandro de Oliveira*

**Marcia Regina Carvalho da Silva**<sup>2</sup>

Mestre em Comunicação e Estéticas Audiovisuais, pela ECA-USP.  
Professora do curso de Comunicação Social, da Universidade São Judas Tadeu e  
Universidade Cruzeiro do Sul (UNICSUL)

**Resumo:** Este trabalho busca ressaltar a importância de um debate sobre as diferentes perspectivas do pensamento sobre o som para o cinema, e a necessidade de aguçar nossos ouvidos para escutar e produzir estes sons. Propõe-se um exercício de análise da trilha sonora do cinema, destacando os seus elementos que são: as músicas, os efeitos sonoros e as vozes, a partir das três categorias de Charles Sanders Peirce.

**Palavras-chave:** Cinema; trilha sonora; semiótica peirciana.

### ***Os sons do cinema***

O cinema nunca foi “não-sonoro”, o cinema foi mudo, isto é, literalmente privado de palavra. Por isso, o cinema não se tornou sonoro e sim se tornou falado. Desde os primeiros filmes sempre existiu a presença de intervenções sonoras, seja ao vivo com o uso de acompanhamento musical realizado por um pianista, um improvisador ou, às vezes, por uma pequena orquestra; ou na forma gravada, com a junção do fonógrafo com o cinematógrafo.

Assim, a estrutura e o sentido do filme, desde o advento do cinema “falado”, são construídos através das duas bandas da película: a sonora e a visual. Na banda sonora - que chamamos aqui de trilha sonora - podemos identificar os seguintes elementos: música, efeito sonoro (sons reconhecíveis e irreconhecíveis ou ruídos) e voz (falas e narrações). A trilha sonora, portanto, diz respeito aos códigos de composição sonora, ou em outras palavras, ao agenciamento sintagmático dos elementos auditivos entre si. As músicas, os efeitos sonoros e as vozes intervêm simultaneamente com a imagem visual, e é essa simultaneidade que os integram à linguagem cinematográfica.

No cinema narrativo-representado dominante, a percepção do som está atrelada ao pacto que existe entre o emissor e o espectador quando este entra numa sala de exibição para “ver-ouvir” uma história contada. A estrutura predominante neste pacto, de aproximadamente

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa 07 – Comunicação Audiovisual, do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 05 a 09 de setembro de 2005.

<sup>2</sup> Radialista e Mestre em Comunicação e Estéticas Audiovisuais, pela Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo (ECA-USP, 2003). Professora do Curso de Comunicação Social – habilitações em Jornalismo e Radialismo, na Universidade Cruzeiro do Sul e na Universidade São Judas Tadeu. Contato: [marciarcs@hotmail.com](mailto:marciarcs@hotmail.com)

cem minutos, é a narrativa. A trilha sonora, então, participa da articulação e da organização da narrativa cinematográfica compondo um elemento de sua montagem. E desse modo, a percepção fílmica é “áudio (verbo) visual” e permite numerosas combinações entre sons e imagens visuais.<sup>3</sup>

A linguagem sonora no cinema clássico, desde o modelo de Griffith até os seus subprodutos contemporâneos, é elaborada por meio do sincronismo da imagem visual e dos sons. O que consolidou para a dimensão sonora uma espécie de discurso da neutralidade, uma maneira de colocar a trilha sonora como uma faceta técnica complementar na confecção do controle da narrativa e de sua recepção. Assim, o fenômeno sonoro no cinema passou a ser predominantemente utilizado de forma a se tornar imperceptível ao espectador.

Este modelo de uso do som caminha junto com sua “diegetização” (tudo o que diz respeito ao mundo representado), recorrendo, segundo Claudia Golbman (1987:73), a certos princípios bem definidos, entre eles: a “*invisibilidade*”, em que o aparato técnico da música não diegética não é visível; a “*inaudibilidade*”, o uso da música subordinada às imagens para criar uma ilustração ou uma atmosfera correspondente à situação dramática; e o respeito à “*continuidade*” e à “*unidade*” da narração, com o uso da repetição do material musical (com o chamado “*leitmotiv*” ou motivo condutor – um desdobramento da criação de Wagner na música, em que temas melódicos recorrentes são associados a situações dramáticas, sentimentos ou ações de personagens) e da instrumentação com o intuito de auxiliar a construção da unidade formal e narrativa.

Todo o trabalho do cinema clássico e de seus subprodutos visou, portanto, especializar os elementos sonoros oferecendo-lhes correspondentes na imagem visual, o que garante uma combinação redundante e simplista. Esta concepção de trilha sonora respeita a linearização da narrativa e de seu impacto dramático para a obtenção dos efeitos realistas e da mobilização emocional do espectador. Além disso, impôs o predomínio da voz sobre os outros elementos sonoros.

Irremediavelmente, este cinema dominante, rigidamente codificado, e sua retórica de base que é a “impressão de realidade” do som e da imagem é até hoje a mais bem aceita diretriz na produção dos meios audiovisuais. Dado que a representação naturalista e mecânica de Hollywood consagrou um estilo repleto de sedutoras convenções industriais que ainda são

---

<sup>3</sup> No processo de produção dos filmes, a trilha sonora parece resguardar a sua participação mais criativa à etapa de pós-produção (ou, mais precisamente com a inserção de músicas, efeitos produzidos em estúdio, dublagem, narração e etc.) realizada por meio de técnicas de pós-sincronização e de mixagem. Na etapa de gravação das imagens visuais, a trilha sonora resume-se basicamente aos “sons diretos” captados do ambiente da ação.

seguidas e reverenciadas de maneira pouco inventiva, mesmo com o seu inegável refinamento tecnológico.

Entretanto, é preciso lembrar que em termos de decupagem clássica, mesmo com o sincronismo audiovisual, é possível pensar em muitas combinações de imagens visuais e sonoras. Também não podemos deixar de destacar aqui a importância de outras propostas para a utilização da trilha sonora. Afinal de contas, mesmo antes da consolidação do cinema sonoro, certos realizadores propuseram algumas inventivas articulações entre som e imagem visual ampliando as possibilidades e propostas criativas de um filme.

Para citar alguns exemplos, sem dúvida, a mais notável proposta foi o manifesto “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro” de 1928, publicado por Eisenstein, Pudvkin e Alexandrov (WEIS e BELTON 1985: 83-85), em defesa do uso do contraponto entre som e imagem visual. Um método de não sincronia entre os elementos audiovisuais que permitiriam ampliar as possibilidades da montagem no cinema. Podemos lembrar também que em 1929 René Clair elaborou um manifesto chamado “A arte do som” (WEIS e BELTON 1985: 92-95), no qual propunha uma distinção entre um “*cinema falado*” para definir as propostas do cinema americano, e “*cinema sonoro*” para definir um cinema que utilizaria diferentes efeitos sonoros e ruídos em sua narrativa. Já em 1945, Bela Balazs se dedicou ao debate do uso diversificado de sons nos filmes. Para ele, o som no cinema possui a capacidade de recuperar para os espectadores certas “*sensações perdidas*”, tais como os sons da natureza, os barulhos da cidade e até o silêncio (WEIS e BELTON 1985: 116-125).

Como se sabe, a música enquanto arte de organizar sons foi sempre utilizada como essência metafórica do cinema, tal como na expressão “*música das luzes*” de Abel Gance. Muitas noções da música foram retomadas para qualificar fenômenos formais do cinema, e alguns conceitos imbricam os aspectos sonoro-visuais tais como “*montagem harmônica*” ou “*montagem tonal*” de Eisenstein, “*intervalo*” de Vertov, ou “*ritmo*” de Dulac, entre outros (AUMONT e MARIE 2003: 204-205).<sup>4</sup>

Também podemos citar vários trabalhos inventivos com o som ao nos remetermos a vários filmes e muitos diretores que investiram na dimensão sonora de suas produções com numerosos experimentos na forma de relacionar imagens e sons, sem se preocuparem com a utilização “realista”, e sim articulando efeitos sonoros, vozes e até ruídos para produzir outros

---

<sup>4</sup> Pode-se também lembrar que o vocabulário teórico da música tomou emprestadas muitas indicações das artes visuais e do mundo das aparências espaciais: alto, baixo, ascendente, descendente (todos se referindo à altura); horizontal, posição, intervalo e inversão (referindo-se a melodia); vertical, aberto, fechado, denso e rarefeito (referindo-se a harmonia); e, contrário e oblíquo (referindo-se ao contraponto – que é, por sua vez, um termo visual). Sobre esta digressão, ver, SCHAFFER, Murray (2001), *A afinação do mundo*, p. 176.

tipos de metáforas e significações mais originais ou singulares. São exemplos parcerias entre compositores e diretores já bastante consagradas, principalmente por suas trilhas musicais, tais como a de Prokofiev e Eisenstein, Herrman e Hitchcock, Fumio Hayasaka e Kenji Mizoguchi, Giovanni Fusco e Michelangelo Antonioni, Nino Rota e Fellini, Walter Murch e Coppola, Ângelo Badalamenti e David Lynch, entre outros. Ou ainda, diretores que investiram em instigantes trilhas sonoras tais como Jean Renoir, Orson Welles, Jacques Tati, Stanley Kubrick, Robert Bresson, Louis Malle, Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Woody Allen, Alain Resnais, entre outros.

Mas afinal, o que queremos ressaltar nestes primeiros comentários sobre a questão do som no cinema é justamente a existência, por um lado, de um cinema que trata a linguagem sonora como um mero acompanhamento visual, consagrando uma padronização de procedimentos e também de mensagens, com poucas brechas para intervenções mais ousadas. Mas, de outro lado, buscamos também enfatizar a necessidade de se estar atento à presença, ao longo de toda a história do cinema, de diversos filmes que tratam o som como um elemento estético inventivo, capaz de adquirir audibilidade, com um caráter mais conceitual, singular e menos mecânico. Com isso, podemos afirmar que num estudo sobre cinema é preciso realizar um exercício de olhar e também de escuta dos filmes.

### ***Uma classificação dos sons do cinema***<sup>5</sup>

Com o intuito de apontar um caminho para se discutir as trilhas sonoras de filmes, permitimo-nos apresentar uma classificação para a linguagem sonora do cinema. Para tanto, tomaremos como referência o texto de Lúcia Santaella “Para uma classificação da linguagem visual” (1989), com o objetivo de realizar um paralelismo entre a classificação da imagem visual e as possibilidades dos elementos sonoros no cinema.

Santaella confeccionou este texto a partir da ótica das três categorias de Charles Sanders Peirce. Isto quer dizer que a autora divide a imagem visual em três categorias básicas de acordo com a relação estabelecida entre o signo e aquilo a que ele se refere. Dessa maneira, as imagens visuais são divididas em: não-representativas, figurativas e representativas. Segundo Santaella:

---

<sup>5</sup> Esta classificação foi originalmente escrita em minha monografia de conclusão de curso de graduação realizada em co-autoria com Fábio Leandro de Oliveira, sob a orientação de Carmen Lúcia José, intitulada "A imagem sonora - nas trilhas do cinema brasileiro. Um 'ouvir' analítico sobre os filmes *O quatrilho*, *Tieta* e *Baile Perfumado*", defendida na Universidade Estadual Paulista, UNESP, em 1998. Contudo, apresento aqui um exercício de análise suplementar desta pesquisa com alguns acréscimos conceituais e também com uma nova exploração de trabalhos sonoros, apontando outros filmes enquanto objetos de estudo.

As formas não-representativas, no limite, dizem respeito à redução da declaração visual a elementos puros: tons, cores, manchas, brilhos, contornos, formas, movimentos, ritmos, concentrações de energia, texturas, massas, proporções, dimensão, volume etc. A combinação de tais elementos não guarda conexão alguma com qualquer informação extraída da experiência visual externa. (...) As formas figurativas dizem respeito às imagens que basicamente funcionam como duplos, isto é, transpõe para o plano bidimensional ou criam no espaço tridimensional réplicas de objetos preexistentes e, no mais das vezes, visíveis no mundo externo.(...) nestas formas que buscam reproduzir o aspecto exterior das coisas, os elementos visuais são postos a serviço da vocação mimética, ou seja, produzir a ilusão de que a imagem figurada é igual ou semelhante ao objeto real. (...) As formas representativas, por fim, são aquelas que, mesmo quando reproduzem a aparência das coisas essa aparência é utilizada apenas como meio para representar algo que não está visivelmente acessível e que, via de regra, tem um caráter abstrato e geral. (Santaella 1989: 59)

Desde já podemos situar os três elementos: música, efeito sonoro e voz, como correspondentes dessa divisão, pelo fato destes apresentarem, geralmente, papéis distintos na montagem do filme. Assim, passamos a propor a seguinte classificação:

1. **Não-representativo:** O som não-representativo é predominado pela música. Consideramos aqui todo tipo de música, ou seja, desde o canto gregoriano – pilar da concepção musical que abolia, em sua assepsia, os instrumentos de percussão e os acordes dissonantes, percebidos como ruidosos - até a música erudita contemporânea, a música popular e as músicas das mídias. No entanto, é necessário que esta música desperte a atenção para as possibilidades de sentido e qualidades próprias de seus elementos, que são: a melodia, a harmonia, o ritmo, o timbre etc.
2. **Figurativo:** O som figurativo é predominado pelo efeito sonoro ou som ambiental. Consideraremos efeito sonoro aquele que tem predominância no registro da imagem/ação por sua necessidade de constituir signo e que se referem a um objeto “concreto”. São os sons ambientais, passos, barulhos de motores, de chuva, sinos, ou ainda efeitos produzidos eletrônica ou digitalmente.
3. **Representativo:** Predominam como representação as vozes, os diálogos entre os personagens, as locuções de um narrador etc. Estas vozes inserem-se num universo híbrido composto pela linguagem verbal e a oralidade. São formas representativas convencionadas pela língua, pelo sotaque e pela entonação.

Cada um desses três elementos pode ser subdividido, demonstrando a flexibilidade e a riqueza de possibilidades de comunicação que o som proporciona para a narrativa.

Sobre a música, é preciso lembrar que a teoria musical contemporânea vem utilizando junto aos sons musicais (as notas) os ruídos e o silêncio em sua estrutura musical. No entanto, não podemos deixar de estranhar a referência desta presença do silêncio na matéria sonora. Para esclarecermos um pouco este assunto, citaremos José Miguel Wisnik:

O som é o produto de uma seqüência imperceptível de impulsos e repousos, de impulsos e quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração. Em outros termos, podemos dizer que a onda sonora é formada por um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua esse sinal. Sem esse lapso, o som não pode durar, nem começar. Não há som sem pausa. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som. (Wisnik 1989: 18)

Assim, podemos dizer que o silêncio também é capaz de sublinhar com força e tensão dramática um momento no filme. E, às vezes, torna-se até mais contundente do que uma intervenção de uma música. No entanto, é a música que se destaca por sua potencialidade para constituir signo e por seu modo de percepção peculiar.

Segundo J. J. de Moraes (1983) existem três modos dominantes de se ouvir música: “*o físico, o emocional e o intelectual*”. O autor destaca como primeira uma maneira de ouvir com o corpo. Ou seja, “*é sentir a vibração da sonoridade. É misturar o pulsar do som com as batidas do coração, é um quase não pensar*”. Ouvir com o corpo é a materialidade da música entrando em contato direto com a materialidade do corpo. Como um budista entrando em transe com os sons dos gongos e sinos. Ou um jovem que nesse estágio de escuta sente o impulso do ato de dançar em uma discoteca.

No segundo modo, o autor aponta um “*ouvir emotivamente*”. Uma maneira de ouvir que sai da sensação bruta e entra no campo dos sentimentos, da emotividade. Aqui entram os adjetivos: música triste ou alegre, entre outros. Pode-se dizer que é uma tentativa de ouvir o mundo interior através da música. É este modo de escuta que acabou sendo muito utilizado na sonoplastia tanto de cinema como de televisão para criar o chamado “clima ambiental”.

No terceiro modo, ocorre um “*ouvir intelectualmente*” em que a estrutura musical é colocada em destaque. A música é pensada como linguagem, organização de certos pressupostos como a escolha de sons e a maneira de articulá-los. “*Ouvir música intelectualmente é perceber que música é constituída de estrutura e forma*”. Como sabemos, a terceiridade aproxima um primeiro e um segundo, numa síntese intelectual, ao pensamento em signos através do qual representamos e interpretamos o mundo. Assim, quando nos referimos ao terceiro nível do código musical sabemos que este se constrói a partir de traços do “corpo” ou do sentimento bruto (primeiro), e da emotividade (segundo).

Afirmando que o segundo engloba o primeiro e que o terceiro incorpora as duas primeiras, o autor destaca que a maneira de ouvir com o corpo prevalece sobre as outras e assim por diante. Isto parece estar de acordo com o que diz Lúcia Santaella (1989: 46) ao afirmar que a matriz virtual ou musical da percepção possui uma vocação para o primeiro nível do signo, estabelecido por Peirce. Ou seja, uma “Primeiridade” que na relação entre

signo-objeto-interpretante se faz sentir enquanto qualidades de sentido. E a matriz visual teria uma vocação para a “Secundidade” e a palavra escrita para a “Terceiridade”.

É a partir desses três modos de ouvir que vamos considerar a participação da música nos filmes. No primeiro nível, o físico, podemos destacar as propriedades materiais básicas para a percepção do som que são: a altura, a duração, timbre e intensidade<sup>6</sup>. Estes componentes do som se caracterizam e se mostram como qualidades sensoriais, portanto, são matéria prima da linguagem sonora.

Ao propormos uma correspondência com a experiência visual, podemos lembrar que Santaella atribui ao primeiro nível do campo da imagem visual, as formas não-representativas, a qualidade reduzida a si mesma, ou seja, a tatilidade que corresponde aos efeitos de formas, qualidades de linha e superfície, combinação de massas e volumes, citando como exemplos as telas de Kandinsky.

Para o receptor do som, este nível de percepção corresponde a um modo de ouvir com o corpo, no qual partes deste, ou este por completo, vibram. É a materialidade da música que entra em contato com o corpo. Podemos perceber claramente esta dominância na trilha sonora composta por Philip Glass para a trilogia *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) e *Naqoyqatsi* (2002), realizada pelo diretor Godfrey Reggio. Estes exemplos - ainda que não sejam filmes narrativos - constituem signos de uma experiência espaço-temporal amplificada e esclarecem como compositor e diretor conseguem envolver o espectador com a plasticidade da fusão de som e imagem, restando ao máximo a necessidade de atribuição de sentido, e deixando o espectador absorvido pela sensação, pelo quase “não-pensar”.

O segundo nível que encontramos na música é aquele que está conectado a um acontecimento que se mostra na imagem. Prevalece aqui a melodia do som e seu caráter situacional, ou seja, a forma como é geralmente trabalhada como fundo musical que contextualiza a diegese, ou a que dirige o estado psicológico do espectador para a situação dramática através da emoção, ou ainda, que faz parte desta diegese. Trata-se de um modo de ouvir como adjetivo (triste, alegre, etc.). A sucessão particular de sons – sua tessitura, dinâmica, instrumentação – dá um certo caráter à melodia e, por sua vez, obtém uma certa resposta emocional dos “ouvintes”. Inserida nesta categoria, a música foge um pouco da capacidade de referenciar a sua materialidade, trazendo consigo a significação emocional de si própria e uma intencionalidade de interagir com a diegese. Este nível se apresenta em

---

<sup>6</sup> O maior ou menor número de vibrações por segundo determina a altura de um som. A duração é o campo de prolongação de um som. O timbre determina a possibilidade de identificação e discriminação auditiva das várias fontes sonoras. E, por sua vez, a intensidade é o grau de energia de um som.

praticamente todos os filmes, sobretudo em filmes melodramáticos, devido ao fato de ser eficiente no encadeamento de planos e seqüências e na constituição da “atmosfera” de ação.

O terceiro nível, que possui um caráter mais simbólico e intelectual, constitui-se da ocorrência do leitmotiv (motivo condutor) na trilha sonora, e articula a construção de imagens sonoras com a narrativa. Trata-se, em resumo, da repetição de um tema musical ou de algum elemento melódico que é associado a alguma personagem, situação ou idéia. Esta vinculação faz com que o espectador tenha instrumentos de acompanhamento da trama além daqueles que o texto explícito fornece. Este princípio exige uma participação intelectual, ou um interpretante mais rígido, pois nos remete a um significado mais específico servindo à unidade da narrativa, ou à estrutura dramática. Existem inúmeros exemplos deste nível, realizados com maior ou menor rigor, com maior ou menor propriedade. Um exemplo é o leitmotiv musical criado para *Tubarão* (1975) de Steven Spielberg, em que a música funciona no filme de tal forma que a presença física do animal-personagem na cena é dispensável.

Quanto ao uso dos efeitos sonoros, consideramos aqueles que possuem vocação para se constituírem como signos figurativos devido à conexão que se estabelece com o objeto. E também dividimos a indexicalidade destes efeitos sonoros em três níveis de variação.

Num primeiro nível, temos o efeito sonoro representando o seu objeto apenas em parte, já que interessa mais a plasticidade da sua presença do que o próprio referente. É a aproximação do signo/efeito com qualidades musicais. Há um corte livre do som de sua origem natural, ou seja, separa-se o som da fonte que o produz.<sup>7</sup>

Em *Os Pássaros* (1963) de Alfred Hitchcock, por exemplo, foram utilizados sons de violinos para reproduzir o som emitido pelas aves, carregando consigo qualidades sonoras que sublimavam as cenas. E a correspondência possível com a imagem visual é através das telas de Cezzane, nas quais a figura seria apenas um pretexto para que se desenvolva a plasticidade da matéria, sem que se queira dar a impressão de realidade. Sobre Cezzane, Santaella afirma:

A figura não visa a reproduzir ilusoriamente uma realidade externa, mas é um universo à parte com qualidades próprias. Nesse caso, então, o objeto do signo não vale pela sua realidade natural ou existência no espaço externo. O signo apenas o sugere ou alude, criando para ele, dentro do signo, uma nova qualidade concreta, puramente plástica. (Santaella 1989:63)

Também é preciso acrescentar nesta primeira categoria do efeito sonoro o uso do “ruído”. Ruído é a mistura de sons aleatórios e indistintos, sem harmonia; sons produzidos por

---

<sup>7</sup> Trata-se do “som esquizofônico” tal qual como nomeou Murray Schafer (1992), em *O ouvido pensante*, p. 171-177.



vibrações irregulares, de maneira confusa. Entretanto, o ruído é um som o qual fomos treinados a ignorar.

Sabemos que na teoria da comunicação, dentro do processo de comunicação compreendido por “emissor - canal/ código - receptor”, um ruído designa qualquer distúrbio ou perturbação que ocasiona perda de informação na transmissão da mensagem. No entanto, estes sons que nem sempre são reconhecíveis nem desejáveis também podem despertar uma expressividade “sonoplástica” interessante, construindo certas subjetivações de narrador e personagens, além de sugerir novas sensações aos espectadores e ampliar as possibilidades de efeitos cômicos.

Nesse sentido, o uso dos ruídos na trilha sonora se transforma numa total criação “não realista” do som, isto é, em não-coincidência com a imagem visual. Como em *O milhão* (1931) de René Clair, na seqüência em que vários homens disputam o paletó que contém um bilhete premiado e há uma inserção de sons de apitos de uma imaginária partida de rugby, produzindo um efeito cômico. Ou ainda, em *Milagre em Milão* (1950) de Vittorio De Sica, em que as palavras de dois capitalistas que discutem o valor de uma posse de terra transformam-se pouco a pouco em latidos. Ou também em *As férias de M. Hulot* (1953) de Jacques Tati, em que há uma substituição do som de uma porta da sala de jantar por uma corda solta de violoncelo acentuando todas as *gags* realizadas pelos garçons a cada abertura e fechamento dessa.

Também no cinema brasileiro há outros curiosos destaques tal como já foi apontado por Noël Burch (1992: 124-125) em suas considerações sobre as possibilidades criativas de se tratar à dimensão sonora no cinema. Burch comenta a sensibilidade e a beleza na organização plástica dos ruídos que nascem da imagem em *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, em especial, a “música” dos créditos que se trata de um longo ranger de rodas de carros-de-bois. Ou ainda, podemos lembrar do exemplo particular de *A herança* (1971) de Ozualdo Candeias, filme em que não há quase falas e nenhum diálogo, com algumas esporádicas legendas que elucidam as ações ou remetem à obra Hamlet de Shakespeare. Entretanto, esta bizarra adaptação substitui o texto de Shakespeare por ruídos de sons de animais, principalmente de pássaros (como também insere modinhas de viola), transportando a estória para a paisagem rural brasileira.

Desse modo, quando um ruído é incorporado intencionalmente ganha *status* de efeito sonoro, deixa de ser pura desordenação interferente ou sem sentido e passa a participar da composição da cenografia acústica.

Já o segundo nível dos efeitos sonoros trata-se do uso de uma conexão direta em que podemos identificar a fonte que produz o som no ambiente visual. É o som diegético o qual referencia o espaço físico com a maior fidelidade possível. Este efeito sonoro afirma a imagem visual como verossímil e representa o seu objeto da maneira mais completa e realista. São os sons do corpo tal como os passos dos personagens; os sons naturais tais como os sons da água ou dos animais; ou os sons da sociedade tais como as paisagens sonoras da cidade, os sons mecânicos das máquinas e de equipamentos industriais, etc. É o efeito sonoro mais usado por causa da sua capacidade de descrição do espaço da cena, e também pela sua flexibilidade em relação ao campo de visão da câmera, pois pode ser percebido em todo o ambiente da ação ou pode se apresentar por conveniência fora do campo de visão. Aqui há uma correlação com a imagem visual tecnicamente produzida (como a fotografia), que alcança o nível máximo de reprodução da imagem tal como os nossos olhos vêem, assim como esse efeito figurativo reproduz fielmente o seu objeto.

Num terceiro nível, que é sempre conhecido no interior de sua convenção e pelo reconhecimento, temos o efeito sonoro como leitmotiv. O leitmotiv, como já foi explicado neste estudo, sugere a previsibilidade através da pré-audibilidade de um determinado elemento. Nesse sentido, o efeito sonoro dentro da narrativa pode ser usado para criar uma convenção, determinando para um som um significado específico. Para identificar uma ação de um personagem, o efeito sonoro pode trazer consigo a marca de quem está agindo na narrativa naquele momento, ou ainda, atualizar, na memória, uma idéia representada anteriormente no filme. É exemplo deste efeito de identificação e de reconhecimento através do leitmotiv, o tema de Peer Gynt (suíte 1, Op. 46, última parte) de Edvard Grieg assobiado pelo assassino em *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931) de Fritz Lang. O ato de assobiar esta música é um efeito sonoro que se torna parte do enredo, dado que ao ouvir este som um cego descobre quem é o assassino.

Finalmente, quanto à voz podemos afirmar que ela corresponde ao terceiro nível, o da representação. A voz é a manifestação sonora do corpo do ator, mesmo que ele não esteja representado visualmente. Como material fônico, a voz caracteriza-se, antes de tudo, por um timbre, que permite identificá-la. Ela também pode ser modulada pela entonação, pela tônica e pelo ritmo das frases.

Sabemos que sempre existiu no cinema um domínio da voz na maior parte da produção cinematográfica mundial, desde o surgimento do cinema “falado”. E embora a voz

seja um fenômeno híbrido entre a linguagem verbal escrita e a oralidade, suas associações de idéias também permitem a consideração de três possibilidades.

Num primeiro nível temos as qualidades da voz que se sobressaem através da musicalidade com a qual esta é expressa. Uma faceta do uso da voz que é praticamente desconectada da língua e se apresenta na forma verbal oral com ênfase em sua “plasticidade sonora”. Esta voz pode até ser utilizada de forma diegética, mas é eficaz no modo não diegético, caso contrário ela se constitui num índice descritivo da pessoa que se apresenta através da indexicalidade da imagem. Trata-se dos sons da voz em que a fala ou o sussurro carregam palavras que cantam, e a língua quase funciona como música. O som ganha vida e o sentido define, o ouvinte quase não compreende o seu significado. É exemplo a “música” cantarolada por Caetano Veloso durante os créditos do filme *São Bernardo* (1973) de Leon Hirszman, em que a harmonia é puramente vocal.

No segundo nível da voz estão os diálogos entre os personagens, os monólogos que, através da sua entonação, sotaque ou modo de falar contribuem para a caracterização dos personagens. Os diálogos normalmente são apresentados com fala sincrônica, ou seja, vemos quem fala através de um som lábio-sincrônico. E nestas falas diretas encontramos o domínio do diegético. Cria-se com isso, um verdadeiro figurino sonoro para caracterizar as personagens, tal como o uso de sotaque para evidenciar um regionalismo ou da própria língua para determinar a localização geográfica, ou ainda, a presença de estrangeiros em certas narrativas.

No terceiro nível, temos a “voz off” e “over” ou “não-diegética”, que, através de um sistema de convenções, do pacto entre o narrador e o espectador, conectam a voz com a narrativa e estabelecem a relação do signo com seu objeto através de seu interpretante.

No Brasil, como na França, usa-se em geral a expressão “voz off” para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos. Nos EUA, há uma distinção entre “voz off”, usada para a voz de uma personagem de ficção que fala sem ser vista, mas está presente no espaço da cena; e, “voz over”, usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde se emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos filmes documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filmes que a imagem corresponde a um flashback, ou que apresenta tempos diferentes. Enfim, trata-se de uma forma de usar a voz descorporizada, com um “narrador” que está presente em um tempo/ espaço que não é o da narrativa, ou que não está presente no campo de visão. E o seu caráter de terceiro reside na informação que é passada para o espectador sem que os personagens ou os espectadores

tenham acesso visual de quem produz esta informação. Este recurso do trabalho da voz para a narração é bastante utilizado no cinema americano, e de forma magistral em *Crepúsculo dos Deuses* (1950) de Billy Wilder.

### **Considerações Finais**

Muito do que se diz hoje em dia, no Brasil, sobre os filmes nos quais a música ganha um certo destaque, gira em torno do ponto de vista do compositor ou intérprete musical e suas virtudes e idéias, ou sobre a importância que o diretor do filme atribui à personalidade do artista que compôs as músicas para o seu filme. Ou ainda, destaca-se a recorrência de uma crítica cotidiana que ignora ou não compreende a materialidade sonora do cinema. Isto acontece, provavelmente, porque existe uma grande dificuldade em se encontrar um instrumental que nos habilite a analisar a trilha sonora do cinema. Além do mais, é impossível falar sobre filmes sem inseri-los no espectro da cultura das mídias, pois a própria construção do sentido dinâmico na sua estrutura provê a possibilidade de leitura através do entrelaçamento de códigos e da interconexão de várias mídias, principalmente, o cinema, a televisão, o rádio e a produção fonográfica.

Com o intuito de contribuir, em certa medida, para um debate sobre a trilha sonora do cinema, colocamos aqui esta classificação que poderá estimular novos exercícios de análise fílmica que incluam a música, os efeitos sonoros e a seleção de vozes como elementos formais que são elaborados em relação à estrutura narrativa ou aos movimentos experimentados pela câmera na composição da linguagem audiovisual. Nesse sentido, esta classificação do som no interior de um estilo particular de um filme demonstra o fato de que o cinema sonoro significa imagem e som como elementos integrantes de mesmo valor, e não, como muitos preferem, imagens visuais acrescidas de um acessório sonoro.

Nesse caminho, o que nos interessa com este artigo é evidenciar uma clara oposição à máxima da “boa trilha sonora é aquela que não se percebe”, trazendo à tona a proposta de se aguçar os ouvidos para escutar e produzir os sons do cinema. Ou seja, queremos enfatizar a importância de se brincar com os sons no cinema: montar e desmontar sonoridades, descobrir, criar, organizar, mixar, juntar, separar critérios sonoros para produzir imagens sonoras com significado e movimento.

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. e EISLER, H. (1976). *El cine y la musica*. Caracas: Editorial Fundamentos.
- AUMONT, Jacques (org). (1995). *A estética do filme* (trad. Marina Appenzeller). Campinas: Papirus.  
 \_\_\_\_\_.(2003) *Dicionário teórico e crítico de cinema* (trad. Eloísa Araújo Ribeiro).  
 Campinas: Papirus.
- ALTMAN, Rick. (1995). "Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som" (trad. Marie Ange Bordas). In: *Imagens*, n.5, Campinas: Editora da Unicamp, pp. 41-47.
- BORDWELL, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- BURCH, Noël. (1992). "Sobre a utilização estrutural do som". In: *Práxis do Cinema* (trad. Marcelle Pithon e Regina Machado). São Paulo: Perspectiva, pp.115-128.
- CANCLINI, N.G. (1999) *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão). São Paulo: Edusp.
- CAVALCANTI, A. (1953). "O som". In: *Filme e Realidade*. São Paulo: Livraria Martins Editora, pp. 137-164.
- CHION, M. (1994). *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.  
 \_\_\_\_\_. (1995). *La musique au cinéma*. Paris: Fayard.
- EISENSTEIN, S. (1990). *A forma do filme* (trad. Teresa Ottoni). Rio de Janeiro: Zahar.  
 \_\_\_\_\_. (1990). *O sentido do filme* (trad. Teresa Ottoni). Rio de Janeiro: Zahar.
- GORBMAN, Claudia. (1987). *Unheard Melodies, narrative film music*. London-Bloomington: BFI, University Press.
- JAMESON, Fredric. (1997). *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio* (trad. Maria Elisa Cevasco). São Paulo: Ática.
- MARTIN, Marcel. (1990). "Os fenômenos sonoros". In: *A linguagem cinematográfica* (trad. Paulo Neves). São Paulo: Brasiliense, pp. 108-131.
- MEDAGLIA, Júlio. (1988). "Trilha sonora: a música como (p) arte da narrativa". In: *Música Impopular*. São Paulo: Global.
- MORAES, J.J. (1983). *O que é música*. São Paulo: Brasiliense.
- PEIRCE, C. S. (1977). *Semiótica* (trad. José Teixeira Coelho Neto). São Paulo: Perspectiva.
- SANTAELLA, Lúcia. (1989). "Por uma classificação da linguagem visual". In: *Face 2* (1). São Paulo: Educ, pp.43-67.  
 \_\_\_\_\_. (1995). *A teoria geral dos signos, Semiose e autogeração*. São Paulo: Ática.  
 \_\_\_\_\_. (1996). *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento.
- SCHAFER, R. Murray. (1991). *O ouvido pensante* (trad. Marisa Fonterrada e al.). São Paulo: Editora da Unesp.  
 \_\_\_\_\_. (2001). *A afinação do mundo* (trad. Marisa Fonterrada e al.). São Paulo: Editora da Unesp.

- SILVA, Marcia R. Carvalho. (2004). "Pequeno panorama do cinema brasileiro contemporâneo". In: *Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Porto Alegre.
- \_\_\_\_\_ e OLIVEIRA, Fábio L. (1998). "A imagem sonora - nas trilhas do cinema brasileiro. Um "ouvir" analítico sobre os filmes O quatrilho, Tieta e Baile Perfumado". (Trabalho de Conclusão de Curso), FAAC/UNESP, Bauru.
- TOMÁS, Lia (org). (1998). *De sons e de signos – música, mídia e contemporaneidade*. São Paulo: Educ.
- TRAGTENBERG, Lívio. (1999). *Música de cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva.
- WEIS, Elisabeth e BELTON, John (orgs). (1985). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press.
- WISNIK, J.M. (1989). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VALENTE, Heloísa. (2003). *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp.
- XAVIER, Ismail (org). (1983). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal.
- \_\_\_\_\_. (1984). *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.