

# Relações entre imagens e sons no filme “Cinema, Aspirinas e Urubus”

Rodrigo Carreiro

## Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar as articulações entre a trilha sonora e as composições visuais na construção da narratividade do longa-metragem pernambucano “Cinema, Aspirinas e Urubus”. Pretendo utilizar como fundamento da análise uma combinação de conceitos relacionados aos princípios sonoros da arte cinematográfica (CHION, 1994) e à encenação (BORDWELL, 2009), detendo-me especialmente nos diferentes usos do silêncio e na utilização orgânica dos sons oriundos de um aparelho de rádio para a construção da narrativa. O fio condutor do artigo é o conceito de valor agregado (CHION, 1994), que dá conta das interferências que a banda sonora opera na percepção da imagem e vice-versa.

### Palavras-chave

Som. Encenação. Cinema. Análise fílmica.

## 1 Introdução

A banda sonora do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) não é o tipo de trabalho cinematográfico que chama a atenção pela construção daquilo que Michel Chion denomina de “tapeçaria renascentista” (CHION, 1994) de sons. Ao contrário; trata-se de uma trilha sonora (refiro-me, aqui, a todo o conjunto de sons que compõem o universo sonoro do filme, incluindo ruídos, vozes, trechos musicais e silêncios) discreta, quase minimalista, que acompanha a encenação igualmente simples, elaborada pelo diretor do filme, o pernambucano Marcelo Gomes. Uma proposta estética marcada pela economia de recursos narrativos.

Apesar dessa simplicidade aparente, e embora não tenha a intenção estética de romper com as convenções do cinema narrativo clássico, essa trilha sonora parece se constituir como um trabalho interessante e original, que muitas vezes foge do lugar comum exatamente por não abusar dos recursos tecnológicos. Isso acontece graças à combinação criativa de alguns componentes sonoros e visuais que, juntos, são capazes de

auxiliar o espectador a mergulhar no mundo interior dos dois personagens principais, através da construção de um universo sensorial muito particular. A proposta geral deste trabalho é analisar a articulação entre alguns princípios de uso do som e elementos da encenação proposta pela equipe criativa.

O primeiro de dois componentes sonoros que interessam a este artigo é um artefato com múltiplas funções narrativas: o rádio de um automóvel. Este rádio – exemplo clássico de objeto cênico que Michel Chion (1994) classifica como acusmático, referindo-se aos “sons que podemos ouvir sem ver a origem de sua emissão” (SCHAEFFER, 1967 *apud* CHION, 1994, p. 71) – é elemento essencial para a condução da ação dramática. Ele ajuda a plateia a localizar os personagens em um determinado período histórico (o ano de 1942, em plena Segunda Guerra Mundial), providenciando ainda a música – exclusivamente diegética, pertencente ao mundo ficcional habitado pelos personagens – que vai sublinhar emocionalmente a trajetória dos dois protagonistas, cuja amizade perfaz o eixo principal da trama.

O segundo componente essencial da trilha sonora não é um objeto cênico e não pertence ao mundo diegético. É, na verdade, o resultado de uma opção estética da equipe criativa: o uso do silêncio como parte integrante fundamental da narrativa, um componente que vai interferir na percepção da imagem pelo espectador, a partir do princípio

que Michel Chion (1994, p. 16) denomina de valor agregado. Em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, os silêncios que pontuam as conversas entre os dois protagonistas podem ter significados emocionais distintos, em pontos diferentes da ação dramática. A partir da articulação com elementos da encenação, esses silêncios interferem nos significados que os espectadores conseguem extrair da decupagem visual.

A opção de dar aos silêncios uma função narrativa importante vai contra a corrente principal da narrativa fílmica tradicional, de certo modo, pois interfere no ritmo do filme, tornando-o mais lento. Do ponto de vista estético, por outro lado, é exatamente essa decisão criativa que transforma o longa-metragem em trabalho original. Neste artigo, tento relacionar essa estética sonora à composição das imagens para a modulação do ritmo do filme. Para tanto, pretendo usar como ferramentas teóricas conceitos como valor agregado e acusmatismo (CHION, 1994), bem como as teorizações de Bordwell (2009) e Aumont (2008) acerca dos princípios de encenação e representação visual.

É minha intenção demonstrar que a opção por criar uma trilha sonora despida de alguns dos elementos cinematográficos convencionais (música extra-diegética, uso dos diálogos para fazer a ação dramática avançar) não apenas está em consonância com o conceito artístico do longa-metragem – o Sertão nordestino reconstruído a partir de uma memória afetiva

entremeada por um ritmo mais contemplativo – como promove uma alteração no estatuto tradicional da encenação, aumentando-lhe a importância no campo da organização imagética do filme pelos membros da plateia.

## 2 Panorama contextual

Para desenvolver melhor o uso dos silêncios e do rádio como ferramentas narrativas, bem como sua articulação com as estratégias de encenação, é preciso conhecer o argumento e o contexto da trama. A história se passa no ano de 1942, no Sertão da Paraíba, no momento em que o Brasil está prestes a anunciar, de forma oficial, sua posição de apoio aos Aliados na Segunda Guerra Mundial. É nesse cenário que ocorre o encontro do sertanejo Ranulfo (João Miguel) com o comerciante alemão Johann (Peter Ketnath). Ambos são nômades. Ambos estão em deslocamento – e, mais importante, ambos estão em fuga.

O brasileiro faz o trajeto clássico dos nordestinos que os livros de História do Brasil chamam de ‘êxodo rural’, e que ocorre pelo menos desde o século XIX. Ele ruma do campo à capital, na tentativa de fugir da fome. Está desempregado e deseja tentar a sorte em uma cidade grande; talvez o Recife, quem sabe o Rio de Janeiro. O alemão também foge, mas justamente na rota oposta. Por causa do contexto histórico desfavorável, permanecer em grandes cidades pode lhe ser prejudicial.

A vida para um alemão, dentro de um país aliado, não era das mais fáceis em 1942.

Afinal, no momento em que a história se inicia, o governo brasileiro está prestes a apoiar Estados Unidos, Inglaterra, França e URSS na batalha contra as forças do chamado Eixo (Alemanha, Itália e Japão).

Para Johann, isso pode significar um grande problema, já que sua nacionalidade o transforma automaticamente em “inimigo do Brasil”, sujeito à prisão temporária até o final do conflito internacional.

Para narrar a amizade improvável entre esses dois homens, culturalmente distantes mas unidos pelas ideias de deslocamento e fuga, o diretor optou por realçar o uso dos silêncios. Não se trata de uma escolha qualquer; está imbuída de uma ética própria, de uma lógica narrativa. Afinal, são dois homens cuja comunicação é rarefeita, por conta da barreira natural da língua (mesmo que Johann fale português razoavelmente bem, e demonstre curiosidade para conhecer os costumes e a cultura locais, ele tem dificuldade em entender palavras, conceitos e contextos de determinadas frases). Como não compreendem bem a língua um do outro, boa parte da comunicação entre Johann e Ranulfo acontece através do subtexto (os olhares, as expressões corporais e, em última instância, a encenação orquestrada pelo diretor do filme).

Nesse contexto, é possível inferir que os silêncios incluídos na narrativa estão associados à encenação, embora não façam parte diretamente dela. De fato, se considerarmos os elementos clássicos abarcados pela encenação – ou *mise-en-scène*, para usar o termo francês mais conhecido – conforme descritos por Bordwell e Thompson (2006), todos os sons estão automaticamente excluídos da encenação fílmica. Bordwell e Thompson enumeram quatro componentes constituintes da encenação: os cenários, a luz, os figurinos e maquiagem, e a posição e os movimentos dos atores (e, eventualmente, da câmera).

É através do princípio denominado por Michel Chion (1994) de valor agregado que a trilha sonora de “Cinema, Aspirinas e Urubus” – em especial os silêncios, que dizem tanto – opera no sentido de dar sentidos suplementares à encenação. Graças ao uso criativo desse princípio, os silêncios oferecem uma riqueza adicional às imagens, ao explorar múltiplos significados e nuances emocionais que eles assumem em diferentes cenas. Há momentos em que o silêncio pode significar cumplicidade e entendimento mútuo; em outros, alegria solitária em contraposição à desconfiança; ou ainda tristeza, raiva, ciúmes. A cada nova cena, o silêncio injeta um novo valor agregado às imagens.

Antes de seguir em frente, faz-se necessário conhecer o princípio que Chion denomina de valor agregado:

Por valor agregado me refiro ao valor expressivo e informativo através do qual um som enriquece uma determinada imagem para criar uma impressão definitiva da experiência, fazendo crer que esta informação ou impressão descende naturalmente daquilo que se vê, estando essa informação contida na própria imagem. Valor agregado é aquilo que dá a impressão (quase sempre incorreta) de que o som é desnecessário, pois se resume a duplicar um significado que na verdade é o próprio som que causa, por si mesmo ou por discrepâncias entre ele e as imagens. (CHION, 1994, p. 16).

Para Chion, portanto, o valor agregado consiste em uma informação a mais, separada da imagem, mas decodificada pelo espectador ao mesmo tempo em que esta é percebida. A informação gerada pelo valor agregado não está contida na imagem em si, mas a forma natural de decodificação desta imagem acrescida da informação suplementar é tão espontânea que o espectador tem a ilusão de que ambos, a imagem e sua informação sonora suplementar, são uma coisa só. É o caso dos silêncios, e em alguns casos também dos sons emitidos pelo aparelho de rádio, em diversos momentos de *Cinema, Aspirinas e Urubus*.

### 3 O som e o ritmo

Para Walter Murch (2004), profissional especializado em montar tanto imagens quanto sons para filmes, a percepção da velocidade em que transcorre a ação dramática de um filme está ligada tanto ao ritmo visual quanto ao ritmo sonoro da construção da narrativa – dois efeitos, não necessariamente coincidentes, que

criarão juntos aquilo que denominaremos como o ritmo final da ação dramática. O som, para Murch, contribui decisivamente para direcionar a percepção do espectador quanto ao ritmo em que a história se desenvolve.

Por consequência, segundo Walter Murch, o ritmo de um filme não obedece exclusivamente a questões operadas pela montagem visual, em que três fatores são determinantes: a) a duração dos planos; b) a proximidade da câmera em relação aos atores; e c) os movimentos de câmera. O conjunto de sons que compõe a trilha sonora do filme também interfere na percepção global da cena, operada na mente do espectador.

Assim, um filme com planos longos e filmados com a câmera à longa distância pode, ao contrário do que reza o senso comum, ter um ritmo veloz, desde que para isso a trilha sonora acelere o andamento da ação dramática, notadamente através de diálogos rápidos. Neste caso, o ritmo final de determinada sequência pode sofrer tanta interferência da trilha sonora quanto do encadeamento puramente visual dos planos.

Este raciocínio é referendado por Jacques Aumont (2006), um dos pesquisadores contemporâneos que estuda as relações entre a banda visual e a sonora dos filmes. Aumont assinala que a importância do som (em especial diálogos, narração em off, vozes acusmáticas e música) tem grande influência na condução do ritmo do filme. O estudioso francês afirma que o cinema de Hollywood realizado nos anos 1930 e 1940 é pródigo em exemplos de filmes cujo ritmo que o espectador percebe como veloz, embora o

tamanho médio dos planos seja bastante longo, às vezes com cenas inteiras filmadas em plano único e com câmera fixa. Ele nomeia como exemplo paradigmático deste tipo de filme, que chama de “logorreico”, o longa-metragem *Jejum de Amor* (Howard Hawks, 1940).

*Cinema, Aspirinas e Urubus* oferece, com relação à interferência da banda sonora no ritmo do filme, um exemplo diferente. A montagem visual do longa-metragem de Marcelo Gomes segue um estilo de representação bastante comum, embora ele utilize planos mais longos do que os cineastas que trabalham para a indústria cinematográfica norte-americana contemporânea, cujos filmes têm média de duração de planos girando em torno de quatro segundos atualmente, segundo Gomes de Mattos (2006). Embora registre diálogos no clássico sistema plano/contraplano, que permitem maior controle sobre o ritmo da montagem visual, Marcelo Gomes usa frequentemente planos de longa duração. Esses planos unem os dois protagonistas dentro da mesma imagem, sinalizando visualmente os laços afetivos que se solidificam entre eles; e ao mesmo tempo conservam certo afastamento, pois os dois personagens quase nunca são mostrados no mesmo eixo horizontal, estando com frequência separados através da técnica da profundidade de campo.

Johann e Ranulfo com frequência habitam a mesma tomada. A técnica utilizada para enquadrá-

los, porém, enfatiza certa distância entre eles, mantendo cada personagem em uma camada diferente. Em geral, quando um deles está em primeiro plano, o outro fica atrás, em segundo plano, quase sempre fora de foco. No decorrer do filme, esse estilo de composição visual será repetido muitas vezes (**figuras 1, 2, 3 e 4**).

O uso dessa técnica de composição não nos parece gratuita, já que ela contribui para elaborar visualmente as condições de união temporária dos protagonistas: são ambos homens em deslocamento (portanto, compartilham algo), mas cada um foge de um problema específico (e isso mantém certa

distância entre eles). Trata-se de um encontro fortuito operado por forças antagônicas. Uma união construída através de divergência. No início do filme, eles dividem objetivos comuns; assim, parecem mais próximos. Embora os laços de amizade entre eles se solidifiquem a cada episódio vivenciado nas diferentes cidades do interior paraibano que a dupla visita, os objetivos específicos que cada um persegue serão responsáveis, em última instância, por afastá-los fisicamente, ao final do filme.

A construção da trilha sonora vai mais longe, no uso de recursos criativos, a fim de criar uma representação sonora adequada para sinalizar a

**Figura 1:** Plano de uma cena realizada no início do filme; Ranulfo está em primeiro plano, com Johann ao fundo, focalizados com nitidez; a composição enfatiza certa distância emocional entre eles.



**Figura 2:** Mais à frente na narrativa, a disposição dos atores enfatiza a distância emocional progressiva entre os dois protagonistas, com o personagem em segundo plano quase fora de foco.



**Figura 3:** As posições dos personagens se invertem, mas a falta de foco no ator que está em segundo plano é mantida, em uma composição volumétrica muito semelhante à figura 2.



**Figura 4:** A estratégia de situar os atores em planos diferentes da imagem se mantém, mas a encenação enfatiza a distância emocional entre os dois: cada um se dedica a uma atividade diferente.



aproximação emocional e também o afastamento físico progressivo que esses dois homens vivem. O uso dos silêncios é adotado como procedimento narrativo para cumprir esta função. Bordwell (2009) assinala que os silêncios têm o poder natural de desdramatizar uma cena, acentuando os tempos mortos dentro da montagem visual e forçando o espectador a redobrar a atenção dirigida às imagens.

Para Bordwell, esse tipo de encenação desdramatizada, com ações ocorrendo em camadas diferentes da imagem e a câmera relativamente distante dos personagens, força o espectador a esquadrihar a imagem para buscar

novas informações relevantes sobre a progressão narrativa. Nesse sentido, podemos dizer que os silêncios têm sua importância ampliada como valor agregado, pois auxiliam o espectador a encontrar um significado emocional para aquilo que ele vê.

Portanto, como nos ensinam Aumont (2006) e Murch (2004), o uso dos silêncios na trilha sonora de um filme costuma reduzir o ritmo da ação dramática, além de forçar o espectador a dirigir mais atenção à encenação, de forma a melhor interpretar as imagens que dela resultam. Esse estilo de montagem sonora e visual pode provocar certa rejeição no espectador acostumado a

filmes mais comerciais, em que as informações narrativas lhes chegam sem que seja necessário qualquer esforço interpretativo.

#### 4 Cinema dos silêncios

A concepção da trilha sonora do filme, através da combinação das quatro camadas fundamentais de componentes do som fílmico (voz, ruídos, música e silêncio), surgiu a partir do projeto estético desenhado pelo diretor, Marcelo Gomes, desde que as primeiras versões do roteiro começaram a ser escritas, ainda em 1998. Gomes não estava interessado em criar um longa-metragem de tom documental, embora tenha decidido utilizar técnicas de documentário, como o uso de habitantes da própria região de filmagem (o Sertão da Paraíba) em pequenas pontas como figurantes:

A gente queria uma verdade que pudesse sair por todos os poros do filme. E a gente foi incorporando esses elementos para trazer essa verdade. O filme é um filme de ficção, mas ele tem dentro de si uma verdade, independente de ser ator ou não-ator, de a gente ter filmado como documentário ou não, dentro dele tem uma verdade muito grande. O roteiro dele é construído a partir de pequenos olhares, silêncios, sutilezas... (GOMES, 2005).

Como se poder ver, a partir da própria declaração do cineasta, a questão dos silêncios como componente crucial da trilha sonora foi pensada desde a gênese do projeto. Gomes adotou, como postulado básico, a decisão de contar a história utilizando apenas elementos diegéticos pertinentes ao tempo e ao espaço habitado pelos

personagens. Ao mesmo tempo, queria fazer isso sem abraçar a objetividade, a secura de um documentário tradicional. A questão dos afetos era importante para o projeto, como ele destacou na mesma entrevista:

O cinema da sutileza, da singeleza, o cinema dos silêncios. Eu queria dar o ritmo do sertão para o interior do filme – o sertão da minha memória afetiva é um sertão de silêncios espaciais, de um ritmo vagaroso porque o sol parece que vai furar os olhos (GOMES, 2005).

É importante observar que Marcelo Gomes não se refere aqui ao que Jean-Claude Carrière (1994) denomina de “silêncio absoluto”, referindo-se à ausência irrestrita de ruídos naturais, de vozes e de música, um silêncio que “não existe na natureza” (CARRIÈRE, 1994, p. 34). Ao teorizar sobre a importância dos silêncios em uma narrativa audiovisual, Michel Chion (1994) também faz questão de buscar uma definição concreta do que chama de “silêncio”, para evitar qualquer dúvida:

A impressão de silêncio em uma cena de filme não vem simplesmente da ausência de ruídos. Ela só pode ser produzida como resultado de contexto e preparação. O exemplo mais simples consistiria em preceder o silêncio de uma cena repleta de barulho. Portanto, o silêncio nunca consiste de um vazio neutro. Ele é o negativo do som que ouvimos antes; é o produto de um contraste (CHION, 1994, p. 57).

O uso dos silêncios, como podemos perceber, tem estreita relação com a ideia de memória afetiva, perseguida pelo diretor do filme. Essa ideia foi responsável pela decisão de eliminar o

uso de música extra-diegética do longa-metragem, tanto a música orquestrada quanto a utilização de canções populares. Por outro lado, a ausência total de música no filme poderia reforçar demais a impressão documental e diminuir, por consequência, a afetividade pretendida pelo diretor. É nesse ponto que a utilização do aparelho de rádio com fins narrativos ganha importância fundamental.

O rádio, artefato importante para ajudar o espectador na localização da ação dramática no tempo e no espaço, ganhou também a função de providenciar música diegética para sublinhar o tom emocional de cada cena. Afinal, por ser um elemento cênico que está frequentemente em quadro (**figuras 5 e 6**, em segundo plano) – em vários momentos, inclusive, os personagens se referem ao aparelho, uma novidade tecnológica incomum para a época –, o rádio podia ser usado como origem da música ambiente, sem que o filme perdesse a impressão documental. Desde, claro, que essa música fosse composta exclusivamente por canções do período em que a história se passa. Esta possibilidade dava ao diretor a liberdade de escolher, de acordo com a narrativa, as músicas que deveriam tocar em cada momento.

O rádio, instalado no automóvel de Johann, representa a conexão dos personagens com o mundo. O aparelho de rádio é um clássico artefato acusmático (CHION, 1994), possuindo diversas funções estéticas e narrativas. O rádio é parte fundamental da paisagem sonora do filme.

Em certos momentos, o rádio providencia a ambiência sonora que dá tridimensionalidade ao espaço cênico; propicia continuidade às cenas e amplia sensação de naturalismo, inclusive com o uso de vinhetas do programa Repórter Esso. É também o rádio que localiza a ação dramática no tempo, no espaço e no contexto histórico (Segunda Guerra Mundial).

Por fim, o filme utiliza o rádio como fonte de informações essenciais para o andamento da história. É através dos noticiários que tomamos conhecimento da evolução da guerra e descobrimos a posição política do Brasil dentro dela, fato que vai se mostrar determinante nos rumos da amizade entre os protagonistas. Portanto, o aparelho de rádio ora exerce o papel de efeito sonoro, ora providencia a música, ora é utilizado como interface para que uma voz acusmática (a do narrador do Repórter Esso, que o aparelho apenas transmite, sem permitir a visualização de seu dono) municie a história de informações que fazem a ação dramática evoluir.

## 5 Um exemplo concreto

Existe uma seqüência dentro do filme que começa e termina com longos trechos em silêncio, e utiliza o rádio como fonte importante de informações subjetivas a respeito dos personagens. A decupagem detalhada dessa cena faz-se necessária para a compreensão exata do princípio do valor agregado, compondo novos significados a partir da articulação dos silêncios e dos sons oriundos do aparelho eletrônico com a encenação.

Aliás, esta mesma cena funciona como exemplo acabado das hipóteses levantadas no decorrer deste trabalho: que os momentos de silêncio utilizam o princípio do valor agregado para causar interferências múltiplas na leitura das respectivas imagens que os acompanham, reforçando o conceito do “encontro temporário de afetos”, já presente na encenação (em especial na articulação espacial dos elementos em cena); e que a utilização do rádio como artifício narrativo acusmático auxilia a condução da ação dramática e a modulação emocional da narrativa, agindo a partir do mesmo princípio do valor agregado.

A referida sequência ocorre no início do segundo ato. Enquanto entre duas cidades sertanejas, por uma estrada empoeirada, Ranulfo e Johann encontram e dão carona a Jovelina (Hermila Guedes), jovem sertaneja expulsa de casa pelo pai. Ela entra no carro com o semblante triste. Os homens percebem isso, e a recebem em silêncio. A câmera focaliza o trio em dois planos médios (**figuras 5 e 6**), enquadrando-os do peito para cima e, por isso, enfatizando as expressões faciais. Percebemos sem dificuldade a dor de Jovelina, bem como os esforços de Ranulfo e Johann para levantar o astral da moça.

O alemão a oferece um cantil com água (que ela aceita). Ao todo, a partir da entrada da garota no automóvel, há um trecho de 53 segundos sem qualquer diálogo. O silêncio é quebrado por Ranulfo, que oferece uma aspirina à mulher (que ela também aceita). Este silêncio se

associa à encenação (já que os planos médios e a câmera imóvel enfatizam as expressões faciais dos personagens, destacando suas emoções de maneira contida e pouco dramatizada) para, através do princípio do valor agregado, oferecer uma leitura suplementar da cena: dor, tristeza, comiseração e auxílio.

A partir da intervenção de Ranulfo com a aspirina, o trio começa a conversar. Aos poucos, Jovelina explica a razão de suas lágrimas: foi expulsa de casa pelo pai, e está viajando ao Recife para morar com a irmã. O próximo esforço de Johann para dirimir a tristeza dela traz à baila o outro componente da trilha sonora analisado neste artigo: ele liga o rádio. O trio comenta brevemente a presença do aparelho eletrônico – não muito comum no nordeste brasileiro de 1942 – e o diálogo travado ganha o reforço de música diegética: um bolero instrumental, de tom agridoce, que sublinha a atmosfera emocional pretendida.

Aqui, é preciso atentar para a maneira discreta com que o diretor Marcelo Gomes injeta afetividade na cena, através da música escolhida. Em outros momentos do longa-metragem, o rádio do carro vai tocar músicas de outros estilos, ou ainda transmitir noticiários sobre o decorrer da guerra. A escolha dos sons emitidos pelo aparelho obedece a uma lógica narrativa. A música diegética, neste momento, cumpre uma função clássica da melodia no cinema. Ela reforça a atmosfera emocional em

que ocorre o encontro a três. É um artifício estético para, mais uma vez, alterar o estatuto das imagens propostas pela encenação.

No transcorrer do diálogo, que dura pouco mais de três minutos, esta atmosfera emocional vai mudando. A partir da confissão emocional feita pela garota, os homens se esforçam para fazê-la rir. Conseguem. O assunto se desloca para banalidades, como o horóscopo e os signos de cada um. Lentamente, instala-se na cena um subtexto rico, espécie de dança silenciosa em que Johann e Ranulfo disputam a atenção da moça – uma disputa claramente vencida pelo alemão, com quem Jovelina troca olhares, e enfatizada pela posição dos atores na encenação: Ranulfo está sentado no centro, entre Jovelina e Johann, numa perfeita tradução visual do subtexto. Ele está entre os dois. Está atrapalhando.

Neste aspecto, a escolha dos ângulos de câmera é também eficiente. Marcelo Gomes inicia a cena filmando o trio em composições que Bordwell (2009) denomina de “planimétricas”: os personagens estão dispostos em eixo horizontal, perpendicular ao eixo da câmera (**figuras 5 e 6**). Ao retirar o volume da composição visual, desdramatizando-a, Marcelo Gomes deixa a cargo do som – ou seja, dos silêncios e do rádio – a expressividade emocional da cena.

Quando o foco temático da cena muda, e os personagens iniciam essa espécie de dança da sedução, a composição visual também muda. A câmera se desloca para as laterais, e os três

personagens passam a ser capturados todos juntos, em tomadas com três planos distintos, sendo um para cada personagem (até então, a câmera ainda não havia mostrado os três em um único plano; exibia dois deles e, sem seguida, cortava para o espaço lateral subjacente, para focalizar o terceiro). Esses novos planos optam por uma perspectiva “volumétrica” (BORDWELL, 2009), dispondo os três atores em uma linha diagonal, em que um deles tem o rosto bem junto à câmera, em primeiro plano (**figuras 7 e 8**).

Esse estilo de composição em linhas diagonais enfatiza a dramaticidade da cena e reforça o subtexto: Johann e Jovelina se mostram atraídos um pelo outro, mas são atrapalhados por Ranulfo, que está sentado no meio dos dois (a sequência irá terminar na manhã seguinte, quando os dois rapazes deixam Jovelina perto de uma estação de trens e seguem viagem; naquela noite, o casal enamorado irá concretizar essa atração mútua fazendo sexo em cima do carro, para irritação de Ranulfo, que escuta os movimentos ritmados dos dois corpos, logo acima dele, enquanto está deitado no banco do automóvel, onde dorme).

É importante observar, ainda, a importância da mixagem de som durante a sequência do diálogo ocorrida dentro do carro. Primeiro, o silêncio inicial – que ocupa quase um terço da duração da cena – dá lugar à conversa. Depois, o rádio do carro é ligado, passando a tocar um bolero instrumental. À medida que o foco da conversa muda, da tristeza inicial da moça para o flerte

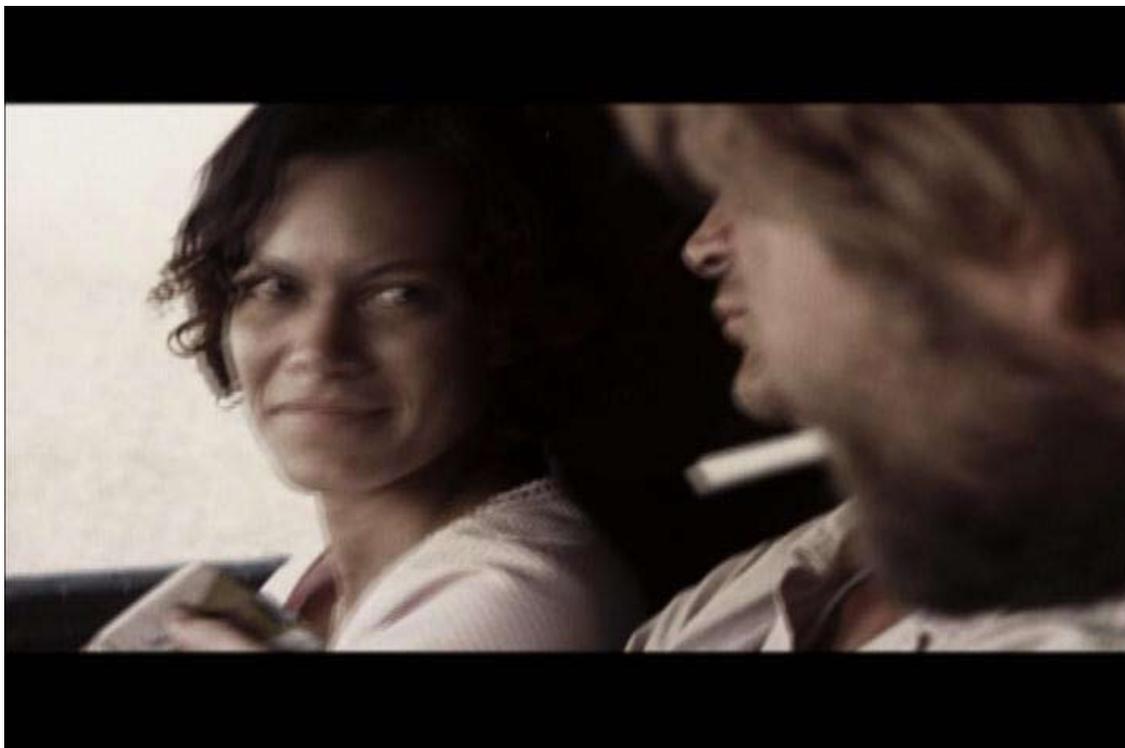
**Figura 5:** O silêncio domina o início da cena, quando a expressão corporal de Jovelina indica tristeza; note o rádio em segundo plano, no centro, e a composição planimétrica.



**Figura 6:** Os três personagens não são focalizados juntos, nesta primeira parte da cena, mas os cortes mantêm a composição planimétrica; os planos médios enfatizam a expressão facial dos atores.



**Figura 7:** Vencida a tristeza inicial de Jovelina, a composição visual passa a ser volumétrica, dispondo os três atores em planos diferentes da imagem e enfatizando a troca de olhares entre eles.



**Figura 8:** O subtexto da cena fica expresso pela disposição dos personagens: Ranulfo está entre Johann e Jovelina, atrapalhando a troca de olhares que se torna mais evidente no transcorrer da cena.



discreto com o jovem alemão, o volume da música vai sendo sutilmente aumentado, o que contribui decisivamente para sinalizar ao espectador a alteração do subtexto – da tristeza ao flerte – daquele momento.

Quando a cena se aproxima do clímax, o diretor Marcelo Gomes opta por recorrer a uma estratégia de realismo emocional; ele rebaixa o volume dos diálogos até um nível em que não conseguimos mais distinguir as palavras, enquanto aumenta o volume da música. A cena termina com uma tomada externa do carro, visto de longe, emoldurado pela música afetuosa. Trata-se da expressão sonora do mundo interior de Jovelina. Pode-se dizer, portanto, que o ponto de escuta (CHION, 1994) é o de Jovelina, e foi adotado porque parece ser o mais adequado para acompanhar o arco dramático da cena.

Mais à frente, a seqüência do encontro com Jovelina é finalmente encerrada quando, na manhã seguinte, ela segue viagem. Este momento, bem como o restabelecimento da relação entre os dois protagonistas, é sintetizada em três planos, com duração aproximada de 67 segundos. Não há diálogos. O primeiro plano, à distância, mostra Jovelina descendo do carro e caminhando sozinha, enquanto o rádio é ligado dentro do carro, o som podendo ser ouvido à distância.

O plano seguinte mostra Johann dando partida no automóvel, que começa a se afastar. Ele olha para Ranulfo, parecendo hesitante e cuidadoso (figura 9). Em contraplano, o sertanejo é

mostrado olhando para o amigo, com evidente mau humor (figura 10). Ele faz um muxoxo com a boca e balança a cabeça em negativa, como se desaprovasse o acontecimento noturno. Aqui, mais uma vez, encontramos um ótimo exemplo do valor agregado do som (a música ouvida através do rádio), que altera o estatuto da encenação de forma sutil.

Enquanto a troca de olhares silenciosa acontece, podemos ouvir uma canção que os personagens também ouvem, através do rádio do carro. A letra da canção, sobre uma desilusão amorosa, reforça a mensagem já expressa na troca de olhares, ou seja, no subtexto da cena: “Pelo sim, pelo não/ É melhor não crer/ Pois quem tem coração/ Vive sempre a sofrer/ No princípio tão bom/ Diferente depois/ E o amor se transforma/ Num veneno pra dois”.

Este é um momento particularmente útil para este artigo, pois ilustra perfeitamente a maneira como a articulação entre o uso do som (os silêncio e o rádio) e a encenação opera no sentido de provocar interferências do áudio nas imagens, e vice-versa. O princípio do valor agregado se constitui, aqui, em uma via de mão dupla, de forma que o som contribui para dar sentido à encenação que, ao mesmo tempo, força uma reinterpretção contextual desse mesmo som.

A ausência de diálogos enfatiza o ciúme de Ranulfo? A alegria de Johann? A quebra momentânea do ambiente de cordialidade que se havia estabelecido entre os dois? Ou todas as alternativas anteriores? Seja qual for

**Figura 9:** O olhar de Johann e a atitude de ligar o rádio sinaliza uma tentativa de aproximação, mas o rádio toca uma música cuja letra enfatiza a desilusão amorosa (um sentimento que Ranulfo enfrenta neste momento).



**Figura 10:** Após a despedida de Jovelina, os dois personagens são isolados em planos distintos, filmados em close; a música que toca no rádio enfatiza o subtexto – o início de uma desavença entre os dois.



a interpretação adotada pelo espectador, é fato que a ausência de diálogos e a música ouvida através do rádio, em si, não contêm nenhuma dessas informações. A cena precisa ser decodificada pelo espectador a partir da soma da banda sonora com a encenação.

Portanto, é a combinação criativa entre as técnicas de encenação utilizadas pelo diretor Marcelo Gomes (os planos longos, a profundidade de campo, o arranjo espacial dos atores dentro das cenas) e o uso criativo dos silêncios e dos sons emitidos pelo aparelho de rádio, através do princípio do valor agregado, que faz de *Cinema, Aspirinas e Urubus* um filme de exceção, em especial no que se refere ao desenho de som, dentro do panorama do cinema brasileiro contemporâneo.

## Referências

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. 2. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papyrus, 2009.

\_\_\_\_\_; THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. 9. ed. New York: McGraw-Hill, 2006.

BORGES, Luciana. **Road movie de uma memória afetiva** (entrevista com Marcelo Gomes). Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Quem/0,6993,EQG1067936-3428,00.html>>. Acesso: 11 out 2009.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

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

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008.

MATTOS, A. C. Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

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

## One radio and a many silences: notes on the use of sound in “Cinema, Aspirinas e Urubus”

### Abstract

This essay aims to analyze the articulations between the soundtrack and the visual compositions in the narrative construction of the Brazilian film “Cinema, Aspirinas e Urubus”. I intend to use as a core concept of this reflection a combination of concepts related to the sonic principles of cinematic craft and also to *mise-en-scène*, thoroughly reflecting about the different uses of silences and the organic employment of sounds diegetically broadcasted by a radio device. The axis of this essay is the concept of added value (CHION, 1994), which approaches the ways the soundtrack interferes in the perception of images, and vice-versa.

### Keywords

Sound. *Mise-en-scène*. Cinema. Film analysis.

## Una radio y muchos silencios: notas sobre el uso del sonido en la película “Cinema, Aspirinas e Urubus”

### Resumen

El objetivo de este estudio es analizar los vínculos entre la banda sonora y las composiciones visuales en la construcción de la narrativa de la película “Cinema, Aspirinas e Urubus”. Se usará como base para el análisis una combinación de conceptos relacionados con los principios sónicos del cine y con la puesta en escena, deteniéndose en particular en los diferentes usos del silencio y el uso de sonido orgánico proveniente de una radio. La idea central del artículo es el concepto de valor añadido (CHION, 1994), que da cuenta de la interferencia que la banda sonora de las películas en la percepción de la imagen, y viceversa.

### Palabras clave

Sonido. *Mise-en-scène*. Cine. Análisis fílmico.

**Recebido em:**

11 de janeiro de 2009

**Aceito em:**

19 de março de 2010

## Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | [www.e-compos.org.br](http://www.e-compos.org.br) | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.13, n.1, jan./abr. 2010.

A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

### CONSELHO EDITORIAL

#### Afonso Albuquerque

Universidade Federal Fluminense, Brasil

#### Alberto Carlos Augusto Klein

Universidade Estadual de Londrina, Brasil

#### Alex Fernando Teixeira Primo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Alfredo Vizeu

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

#### Ana Carolina Damboriarena Escosteguy

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Ana Sílvia Lopes Davi Médola

Universidade Estadual Paulista, Brasil

#### André Luiz Martins Lemos

Universidade Federal da Bahia, Brasil

#### Ângela Freire Prysthon

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

#### Antônio Fausto Neto

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

#### Antonio Carlos Hohlfeldt

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Arlindo Ribeiro Machado

Universidade de São Paulo, Brasil

#### César Geraldo Guimarães

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

#### Cristiane Freitas Gutfreind

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Denilson Lopes

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### Eduardo Peñuela Cañizal

Universidade Paulista, Brasil

#### Erick Felinto de Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

#### Francisco Menezes Martins

Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

#### Gelson Santana

Universidade Anhembi/Morumbi, Brasil

#### Goiamérico Felício

Universidade Federal de Goiás, Brasil

#### Hector Ospina

Universidad de Manizales, Colômbia

#### Herom Vargas

Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil

#### Ieda Tucherman

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### Itania Maria Mota Gomes

Universidade Federal da Bahia, Brasil

#### Janice Caiafa

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### Jeder Silveira Janotti Junior

Universidade Federal da Bahia, Brasil

#### João Freire Filho

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### John DH Downing

University of Texas at Austin, Estados Unidos

#### José Luiz Aídar Prado

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

#### José Luiz Warren Jardim Gomes Braga

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

#### Juremir Machado da Silva

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Lorraine Leu

University of Bristol, Grã-Bretanha

#### Luiz Claudio Martino

Universidade de Brasília, Brasil

#### Maria Immacolata Vassallo de Lopes

Universidade de São Paulo, Brasil

#### Maria Lucia Santaella

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

#### Mauro Pereira Porto

Tulane University, Estados Unidos

#### Muniz Sodre de Araujo Cabral

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### Nilda Aparecida Jacks

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

#### Paulo Roberto Gibaldi Vaz

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### Renato Cordeiro Gomes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

#### Ronaldo George Helal

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

#### Rosana de Lima Soares

Universidade de São Paulo, Brasil

#### Rossana Reguillo

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores do Occidente, México

#### Rousiley Celi Moreira Maia

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

#### Samuel Paiva

Universidade Federal de São Carlos, Brasil

#### Sebastião Albano

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

#### Sebastião Carlos de Moraes Squirra

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

#### Simone Maria Andrade Pereira de Sá

Universidade Federal Fluminense, Brasil

#### Suzete Venturrelli

Universidade de Brasília, Brasil

#### Valério Cruz Brittos

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

#### Veneza Mayora Ronsini

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

#### Vera Regina Veiga França

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

### COMISSÃO EDITORIAL

**Felipe da Costa Trotta** | Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

**Rose Melo Rocha** | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

### CONSULTORES AD HOC

**João Maia** | Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

**Sandra Gonçalves** | Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

**Mayra Rodrigues Gomes** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Gisela Castro** | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

**João Carrascoza** | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

**Luciana Pellin Mielniczuk** | Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

**Irene de Araújo Machado** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Hermílio Pereira dos Santos Filho** | Pontifícia Universidade Católica, Brasil

**Benjamim Picado** | Universidade Federal Fluminense, Brasil

**Maria Apaecida Baccaga** | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

**Rogério Ferraraz** | Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

**Bruno Souza Leal** | Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

### REVISÃO DE TEXTO E TRADUÇÃO | Everton Cardoso

### EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA | Roka Estúdio

### COMPÓS | [www.compos.org.br](http://www.compos.org.br)

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

#### Presidente

#### Itania Maria Mota Gomes

Universidade Federal da Bahia, Brasil

itania@ufba.br

#### Vice-presidente

#### Julio Pinto

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil

julio.pinto@pucminas.br

#### Secretária-Geral

#### Ana Carolina Escosteguy

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

carolad@puccrs.br