

Por uma Construção Diegética Sonora: O Ruído e sua Função Narrativa no Cinema de Lucrecia Martel¹

Roberta Ambrozio de Azeredo COUTINHO²

Rodrigo CARREIRO³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Este artigo pretende fazer uma análise da função narrativa que o ruído exerce na filmografia da cineasta Argentina Lucrecia Martel. Parte-se da problemática de que o cinema ficcional contemporâneo, seguindo uma tendência do cinema clássico, prioriza o uso sincrônico do som conferindo assim aos diálogos o papel de destaque na condução da trama. Dentro dessa perspectiva, o cinema de Martel subverte a lógica narrativa dominante e propõe a construção de um universo ficcional onde o ruído é um elemento fundamental. Assim, por meio da investigação das estratégias sonoras utilizadas pela diretora pretendemos compreender de que maneira este componente é explorado na construção narrativa de seus filmes.

Palavras-chave: análise fílmica e processos de significação do texto cinematográfico; ruído; narrativa; Lucrécia Martel.

Introdução

O cinema ficcional contemporâneo em seus múltiplos gêneros e variadas propostas criativas segue uma tendência que se formou desde os primórdios do cinema sonoro onde a produção de sentido nos filmes está prioritariamente atrelada aos elementos imagéticos, restando para os elementos audíveis um papel convencional de meros acessórios da imagem. Em meio a este quadro de homogeneidade, onde os sons são subjugados a um papel passivo no processo de significação fílmica, é possível encontrar cineastas que

¹ Trabalho apresentado no GP de Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação do PPGCOM – UFPE, email: babycoutinho@hotmail.com.

³ Orientador do trabalho. Professor do Mestrado em Comunicação do PPGCOM – UFPE, email: rcarreiro@gmail.com.

constroem as dimensões narrativas, estéticas e simbólicas de suas produções a partir da exploração das potencialidades expressivas dos elementos sonoros, é o caso da produtora, roteirista e diretora argentina Lucrecia Martel cuja obra é o objeto de análise deste artigo.

Lucrecia Martel é um dos principais nomes do *Novo cinema argentino*, movimento responsável pela retomada do cinema portenho em meados da década de 90. Apesar de não se considerar parte desta *nova onda*, que para a diretora seria mais uma coincidência do que um movimento em si, sua filmografia compartilha tendências desse panorama, como o interesse por histórias cotidianas e o uso de não atores (BARRENHA, 2011). No entanto, é o cinema autoral que se aproxima mais da definição da obra de Martel cujo estilo particular constrói um universo sonoro onde os códigos fílmicos revelam tanto sobre a trama quanto os aspectos imagéticos e textuais.

Nesse contexto, a cineasta argentina baseia toda a concepção de seus filmes nos elementos audíveis. “Ela assume que há coisas que chegam na pós-produção, mas o som tem que estar com ela no momento da escrita e da filmagem: Martel nunca sabe onde vai colocar a câmera, mas sabe como fazer o som” (BARRENHA, 2011, p.74). Dentro dessa perspectiva, músicas, vozes e ruídos ganham novas dimensões na obra da diretora já que não se limitam a servir às aspirações realistas da dimensão visual, estabelecendo assim uma relação com as imagens que não é de dependência, mas sim de complementaridade expressiva, o que culmina na construção de um universo diegético potencialmente sonoro. Interessa particularmente para a presente análise as especificidades narrativas do ruído exploradas por Martel, já que em seus filmes esse elemento abandona a função figurativo-utilitária clássica e passa a colaborar ativamente na condução da trama, além de estabelecer o clímax dramático de várias sequências.

A filmografia da cineasta argentina é composta por alguns curtas – metragens produzidos no início da carreira, como *Rei Morto* (Rey Muerto, Lucrecia Martel, 1995), o qual lançou o nome da diretora na cena cinematográfica Portenha que até então desconhecia sua produção independente, e por três longas – metragens, quais sejam, *O Pântano* (La ciénaga, Lucrecia Martel, 2001), *A Menina Santa* (La niña santa, Lucrecia Martel, 2004) e *A Mulher sem cabeça* (La mujer sin cabeza, Lucrecia Martel, 2008). O reconhecimento Internacional veio com a premiação de seu primeiro longa que em 2001 conquistou o prêmio *Alfred Bauer* do Festival de Berlim, abrindo assim as portas para que suas duas produções posteriores fossem indicadas à Palma de Ouro do Festival de Cannes em 2004 e 2008.

Na dimensão narrativa dos filmes de Martel as ações não se encadeiam a partir de uma relação lógica de causa e efeito que caracteriza a ficção cinematográfica clássica, mas sim a partir do desenrolar natural do cotidiano de personagens comuns onde ao invés de grandes reviravoltas no enredo assistimos a uma sucessão de acontecimentos banais que vão delineando as tramas de forma bastante subjetiva. Nesse sentido, a construção ficcional da obra analisada é fragmentada e sugestiva na medida em que o envolvimento do espectador com universo diegético se apoia mais em pistas e insinuações do que em respostas e revelações. Dentro desta perspectiva, o ruído se destaca no processo narrativo proposto pela cineasta, já que Martel potencializa as especificidades cinematográficas deste elemento ao trabalhá-lo de forma autônoma e expressiva. Os diálogos de seus filmes pouco revelam sobre a história, no entanto, os ruídos, principalmente os que cercam a cena, são peças chaves para a imersão na trama.

Diante do exposto, este artigo parte da problemática de que a linguagem narrativa do cinema ficcional contemporâneo é primordialmente ancorada nas imagens e nos textos dos diálogos, restando para o ruído um papel passivo na construção da diegese. O uso dominante do som sincrônico, ou seja, aquele que está preso à imagem, é um forte catalisador deste processo, já que sua configuração limita as potencialidades narrativas do componente fílmico analisado. Nesse contexto, o cinema proposto por Martel subverte a lógica diegética clássica e realiza diversas experimentações, com destaque para o estabelecimento de uma relação não sincrônica entre elementos sonoros e visuais, criando assim uma situação cinematográfica aonde o ruído em complementaridade expressiva com as imagens conduz o enredo da história.

Dentro dessa perspectiva, a filmografia de Martel se apresenta como um campo fecundo para a reflexão sobre a dimensão narrativa do ruído, objeto desta análise. O problema de pesquisa proposto busca então compreender como a diretora desenvolve a narratividade de seus filmes a partir da exploração do potencial expressivo deste elemento sonoro. Quais recursos e linguagens a cineasta lança mão para construir um universo diegético onde o diálogo é um elemento secundário e a imersão do espectador é primordialmente determinada pela complementaridade narrativa entre o ruído e as imagens?

A investigação das estratégias sonoras utilizadas por Martel é o caminho proposto para a compreensão do problema. Com o intuito de alcançar esse objetivo, propomos como base metodológica para esta pesquisa o método da análise fílmica o qual vai ser aplicado em relação com os conceitos da teoria do som cinematográfico trabalhados ao longo do

texto e com a observação crítica das produções analisadas. Assim, o artigo propõe o estudo de sequências dos dois últimos longas – metragens de Lucrecia Martel, citados anteriormente, usando como critério para a seleção das cenas a interferência pontual do ruído como uma peça fundamental para o desenrolar da narrativa. O recurso do *frame* será aplicado para facilitar a visualização do leitor e o próprio desenvolvimento da análise. Em cada cena, vamos procurar identificar, e em um segundo momento decodificar, a participação do ruído na construção da trama a fim de problematizar as especificidades cinematográficas pouco exploradas e estudadas deste elemento fílmico.

O Verbocentrismo Cinematográfico

A introdução do som no cinema no período clássico é determinada, sobretudo, pelo esforço da nascente indústria cinematográfica norte-americana em tornar as imagens mais realistas como uma forma de corresponder aos anseios da audiência. O que se buscava no desenvolvimento das tecnologias de sincronização era um efeito de reforço à carga naturalista da imagem, sendo assim, os elementos audíveis foram incorporados à lógica cinematográfica a partir de uma proposta clara de redundância e dependência em detrimento da construção de um novo formato que buscasse a complementaridade entre os sentidos.

O período de transição do cinema mudo para o sonoro é marcado por um intenso debate, prático e teórico, sobre as formas de se utilizar este novo elemento na nascente linguagem audiovisual, debate este encabeçado principalmente por três correntes de pensamento. De um lado a forte indústria Hollywoodiana que motivada por interesses comerciais perseguia a todo custo o desenvolvimento da técnica da sincronização, do outro, membros das vanguardas europeias, como Marcel L'Herbier, Leon Poirier e Germaine Dulac, que entendiam que a capacidade expressiva da imagem *pura*, sem os efeitos sonoros, era o que conferia o status de arte ao cinema.

Os representantes da vanguarda da montagem soviética, com destaque para os nomes de Eisenstein, Alexandrov e Pudovki, formavam a última corrente, que destoando das outras duas, entendia o uso sincronizado do som nos filmes como uma ameaça à cultura da montagem e enxergavam no processo da dessincronização audiovisual o caminho para o aproveitamento artístico deste novo componente. Para Eisenstein e seus companheiros, a redundância consequente do processo de simples acompanhamento dos elementos sonoros em relação às imagens representava um retrocesso na linguagem cinematográfica e um

empobrecimento de sua capacidade expressiva. Esta última tendência interessa particularmente para este artigo, já que partimos da concepção de que o uso dessincronizado entre o ruído e sua fonte imagética potencializa a capacidade narrativa do som.

Apesar das divergências de opiniões, o uso do som sincrônico prevaleceu e se consolidou na linguagem cinematográfica. Este quadro é reflexo de uma forte demanda da opinião pública que desejava ter uma experiência ainda mais próxima da realidade ao ouvir os sons que emanavam das imagens, sobretudo, as vozes dos personagens. “[...] o público, fascinado pela novidade e querendo estar seguro de que estava ouvindo o que via, poderia sentir que uma peça lhe estava sendo pregada se não se mostrassem as palavras vindo dos lábios dos atores.” (DOANE, 1991, p.458)

A indústria Hollywoodiana passou a investir cada vez mais nas produções faladas, já que logo ficou claro para os estúdios que o que interessava para o espectador, principalmente, era ouvir as vozes de seus ídolos. Nesse contexto, o início do cinema sonoro foi marcado por uma hierarquização entre os elementos audíveis onde o diálogo passou a dominar a construção da banda sonora das produções. As limitações tecnológicas da época influenciaram de modo determinante a consolidação deste quadro.

A tecnologia de edição daqueles dias praticamente impunha a existência de uma única pista de som no filme, uma vez que havia uma grande perda de qualidade ao se juntar sons no mesmo espaço da película. Tornava-se evidente que, havendo a necessidade de se colocar apenas um som de cada vez na trilha sonora, esse espaço deveria ser dado à voz dos atores, sem que houvesse música ou ruídos que disputassem com ela o espaço. (ALTMAN, 1992, p.46 apud COSTA, 2003, p.31).

Mesmo após o desenvolvimento tecnológico fonográfico esse modelo de supervalorização do diálogo iniciado com o cinema clássico perdurou. Nem mesmo o cinema moderno e sua proposta de subverter convenções da linguagem cinematográfica conseguiu abalar a supremacia deste elemento. “Apesar de numerosos experimentos com outros tipos de relações de som\imagem (estes de Clair, Lang, Vigo e mais recentemente Godard, Straub e Duras), o diálogo sincrônico permanece a forma dominante de representação sonora no cinema.” (DOANE, 1983, p. 459)

Chion (2011) corrobora esta concepção ao trabalhar com a ideia de que o som no cinema contemporâneo é *vococêntrico* em uma clara alusão ao papel central ocupado pela voz na construção sonora dos filmes. O pesquisador, ao desenvolver seu argumento, afirma que de fato não é propriamente a voz que se destaca, mas sim as palavras sonorizadas a

partir dela. “O vococentrismo de que falamos é então, quase sempre, um verbocentrismo.” (CHION, 2011, p. 13).

Dentro dessa perspectiva, é possível perceber no cinema atual uma forte influência desse *verbocentrismo* adotado no período clássico onde a construção narrativa dos filmes é ancorada principalmente no texto dos diálogos, e secundariamente, na força indicial da imagem, restando para o ruído um papel meramente figurativo nesse processo. As tramas são contadas a partir do que é dito e visto, mas não do que é escutado (além das palavras, é claro), o que limita a latente potência diegética do objeto deste artigo, quase sempre subjugado a uma função de redundância.

Na filmografia analisada é possível perceber uma subversão dessas convenções clássicas, já que os ruídos, sobretudo, aqueles não sincronizados com suas fontes visuais, são componentes determinantes para o desenvolvimento da narrativa. Lucrecia Martel explora as especificidades deste elemento para construir um universo diegético sugestivo e enigmático onde o envolvimento com a história depende mais da sonoridade *ruidosa* do que da inteligibilidade dos diálogos. Além disso, a diretora aposta na quebra da sincronia entre sons e imagens como uma forma de potencializar a áurea subjetiva e inconclusiva que caracteriza a atmosfera dos seus filmes onde no processo de fruição das histórias somos levados mais a ouvir e sentir do que a ver e pensar.

Os Trajetos do ruído

O uso tradicional no cinema do áudio sincronizado à imagem, onde sempre ouvimos aquilo que vemos, acaba por limitar as potencialidades narrativas do som. Os representantes da vanguarda da montagem soviética, como visto no tópico anterior, iam de encontro a tendência norte-americana dominante da sincronização audiovisual e defendiam a ideia de um cinema que explorasse os elementos sonoros de tal forma que eles, a partir de suas próprias especificidades, pudessem acrescentar novas possibilidades narrativas à nascente linguagem cinematográfica. Para eles, o caminho para o aperfeiçoamento do método fílmico por meio da introdução do áudio seria usá-lo de forma independente da imagem.

O som como um novo elemento da montagem (como um fator divorciado da imagem visual), inevitavelmente introduzirá novos meios de enorme poder para a expressão e solução das mais complicadas tarefas que agora nos pressionam ante a impossibilidade de superá-los através de um método cinematográfico imperfeito, que só trabalham com imagens visuais. (EISENSTEIN; PUDOVKIN; ALEXANDROV, 2002, p.226).

Este *divórcio* entre os aspectos imagéticos e audíveis proposto pelos vanguardistas europeus nos primórdios do cinema sonoro é conceituado contemporaneamente por Chion (2011) como o *ponto de sincronização evitado*, ou seja, o instante em que ouvimos a cena sem assisti-la. Para o autor, este é um meio de se estabelecer uma relação de complementaridade expressiva entre sons e imagens o que favorece diretamente ao desenvolvimento da narrativa. . “[...] na cadeia audiovisual existem pontos de sincronização evitados, por vezes mais destacados do que aqueles que são realmente realizados. Por quê? Porque fizemos com que fossem fabricados mentalmente pelo audioespectador” (CHION, 2011, p.52).

Ao desenvolver o conceito do *ponto de sincronização evitado*, ele propõe um modelo teórico que busca dar conta dos deslocamentos realizados pelo som no contexto de uma produção cinematográfica. Segundo o pesquisador, as sequências possuem uma zona visualizada, ou seja, audiovisualmente sincrônica, onde o que ouvimos corresponde diretamente aquilo que vemos, e uma zona *acusmática*, não sincrônica, onde ouvimos sem ver a fonte do som.

Nesse sentido, o autor classifica três tipos de som de acordo com o trajeto que eles realizam no espaço dessas zonas, sendo assim, os *sons in* são aqueles sincronizados, ou seja, cujas fontes estão na dimensão visualizada; os *sons off* são aqueles cujas fontes estão na dimensão acusmática e que se quer participam do universo ficcional, como o caso das músicas *extra-diegéticas* e das vozes de narração, e ainda o *som fora de campo*, elemento dessincronizado de sua fonte, e que, portanto, participa diretamente da diegese ao estabelecer um jogo entre as duas zonas definidas, ora transitando do espaço acusmático para o visualizado, ora invertendo esta ordem, e ainda, podendo se localizar apenas na zona da invisibilidade (CHION, 2011).

Dentro dessa perspectiva, interessa para o presente artigo a concepção do som fora de campo aplicada aos trajetos realizados pelo ruído no desenrolar das cenas para entender de que forma este componente contribui narrativamente para a construção de um filme. De uma forma mais específica, exploraremos a noção de *som fora de campo ativo* em detrimento do *som fora de campo passivo*, já que o primeiro caso se relaciona diretamente com a construção narrativa dos filmes. “Chamaremos fora de campo ativo aquele em que o som acusmático coloca questões (O que é? O que se passa?) que procuram a sua resposta no campo e incitam o olhar a ir ver. O som cria então uma atenção e uma curiosidade que levam o filme para a frente...” (CHION, 2011, p.70).

Nesse sentido, o *fora de campo ativo* é incluído na dinâmica da montagem do filme a qual estabelece um jogo de revelação e ocultamento da fonte sonora, jogo este que mexe com a percepção do espectador o envolvendo intensamente no universo ficcional proposto. Já o *fora de campo passivo*, representado principalmente pelos sons ambientes, realiza um efeito de estabilização da imagem, pois não cria uma expectativa em relação à revelação da origem do som, e, portanto, não contribui de forma direta para o desenvolvimento da trama. No entanto, são explorados na criação da atmosfera diegética e na composição da *misé-én-scène* como elementos da paisagem sonora. (CHION, 2011).

Os efeitos narrativos conseguidos por meio da exploração do recurso do som fora de campo ativo são potencializados quando o elemento trabalhado é o ruído, já que as especificidades deste elemento contribuem para a criação de impressões, sensações e percepções fundamentais para a imersão do espectador na história do filme. A natureza ambígua deste som quando desconectado de sua fonte causal proporciona ao realizador a criação de sugestões e insinuações determinantes para o desenvolvimento da narrativa. “[...] o valor figurativo e narrativo de um ruído reduzido a si mesmo, é muito vago. Um mesmo som pode, segundo o contexto dramático e visual, contar coisas muito diferentes...” (CHION, 2011, p.24).

Lucrecia Martel explora a ambiguidade e a materialidade naturais do ruído fora de campo ativo para envolver seus filmes em uma narrativa inconclusiva e fragmentada que mais sugere do que revela. Na sua produção, esses sons ao se deslocarem entre as zonas visualizadas e acusmáticas da tela criam situações dramáticas pontuais para o desenvolvimento da trama na medida em que jogam com a percepção do audiospectador.

A Narrativa Sonora de Lucrecia Martel

O modelo narrativo clássico é embasado no fenômeno da sincronização audiovisual onde destacamos o domínio que o diálogo sincrônico exerce na construção do universo ficcional das produções. Este formato, adotado nos primórdios do cinema sonoro, visava, sobretudo, controlar o processo de fruição dos filmes para que o público não se perdesse no desenrolar da trama. Nesse sentido, a sincronização entre imagens e sons revelava ao espectador exatamente aquilo que o filme queria passar, garantindo assim uma interpretação mais racional e objetiva da diegese proposta. Tal tendência se consolidou no decorrer do desenvolvimento da linguagem cinematográfica e é, portanto, lugar comum na cinematografia ficcional contemporânea.

Dentro dessa perspectiva, Lucrecia Martel vai de encontro a esta atual homogeneidade narrativa e propõe um cinema onde os ruídos, constantemente dessincronizados de sua fonte, agregam valor narrativo às imagens na condução da trama. A partir do desenvolvimento de uma narratividade sonora a diretora propõe uma experiência cinematográfica mais sensorial e subjetiva do que racional. Nos seus filmes, o espectador é libertado das amarras da sincronização excessiva e do turbilhão de falas para se deixar envolver no universo diegético por meio de sons que a todo tempo despertam impressões e sensações as quais ampliam as possibilidades narrativas e interpretativas do filme. Destacamos o ruído como o foco da análise que se segue pelo fato deste elemento, praticamente inexplorado narrativamente nas produções contemporâneas de ficção, ser um elemento primordial para a construção diegética da filmografia de Martel, campo de análise deste estudo. Nos próximos parágrafos pretendemos problematizar a função narrativa do ruído a partir da descrição, investigação e decodificação da dimensão sonora de sequências dos últimos dois longa-metragens da diretora.

Em *A Mulher sem Cabeça*, a trama se desenrola a partir de um acidente que acontece em uma das primeiras cenas do filme. A protagonista, Vero, ao sair de uma festa infantil, atropela alguma coisa na estrada que ela não sabe o que é, já que no momento da colisão estava distraída procurando o celular que tocava insistentemente na bolsa. Vero prefere continuar seu caminho ao invés de checar o que de fato aconteceu numa possível tentativa de esquecer o ocorrido, no entanto, esta dúvida passa a perseguí-la deixando-a em um estado mental confuso, e é justamente nessa perturbação que reside toda a tensão dramática do filme.

No primeiro plano da sequência do acidente a câmera oferece ao espectador o ponto de vista da estrada, o som do automóvel está ligado e toca uma música alegre, a visão da estrada continua até o instante em que o celular começa a tocar, nesse momento, em meio à confusão de sons (o celular, o rádio, a estrada), o enquadramento focaliza a figura de Vero tentando atender ao telefone, ela baixa a cabeça para procurar melhor (figura 1) e ouvimos o impacto da batida, o carro continua a andar desgovernado por alguns segundos até parar completamente. No mesmo plano acompanhamos de perto o semblante assustado da personagem tentando se acalmar, por um instante ela se movimenta para sair do veículo e ver o que aconteceu, mas hesita (figura 2). Ainda em plano sequência, a protagonista se recompõe, recoloca os óculos escuros lançados para frente na batida, ajeita os cabelos e recomeça a dirigir o carro, o que deixa evidente sua decisão de seguir em frente e ignorar o

que acabara de acontecer. A câmera então enquadra a parte de trás do veículo que se distancia do local da batida e pelo vidro vemos a silhueta da vítima (figura 3). O enquadramento volta a focalizar Vero que continua a dirigir, visivelmente transtornada, por mais algum tempo até parar, sair do carro, e começar a andar sem rumo pela estrada.



Figura 1 (No topo). Figura 2 (ao meio). Figura 3 (acima).

Na cena analisada os ruídos dominam o desenvolvimento da ação. É o toque do celular que distrai a personagem e conseqüentemente provoca a colisão, como também é o som do atrito dos pneus com a pista que confere uma atmosfera de tensão à sequência. Além disso, é a especificidade ambígua do ruído explorada a partir do recurso do som fora de campo ativo que provoca a dúvida sobre a natureza da vítima de Vero. Estrategicamente, a diretora opta por ocultar visualmente o acontecimento chave da história e revelá-lo apenas sonoramente numa proposta de construir uma narrativa mais sugestiva do que

esclarecedora, já que apenas ouvindo a cena o espectador é obrigado a compartilhar da perturbação de Vero e a tirar suas próprias conclusões.

Nesse contexto, a natureza ambígua do ruído, nesse caso, a ambiguidade do som da batida, ao ser explorada pela estratégia diegética do som fora de campo ativo cria toda a questão do filme que faz com que Vero *perca a cabeça*: Ela atropelou um cão ou uma criança? Ela não sabe e nós também não, pois o som do ruído desconectado de sua fonte causal pode adquirir múltiplos significados. Se a imagem estivesse *dentro do quadro* o público saberia o que aconteceu e seu envolvimento com o filme seria diferente.

As marcas das mãos de uma criança no vidro de Vero podem nos levar a crer que a vítima era humana, no entanto a cena anterior que mostra um garotinho brincando dentro do carro da personagem coloca em dúvida esta percepção. O formato do corpo estendido no chão remete a um animal, porém a visibilidade é comprometida pela distância e pelo movimento do carro. Além disso, a cena inicial do filme mostra várias crianças e um cachorro correndo em uma estrada que lembra muito ao local do acidente o que nos faz pensar se não estaria nesse quadro a vítima. Assim, a sequência central da narrativa não é construída pelo texto (a cena não tem diálogo), mas sim a partir da complementaridade expressiva entre o som e a imagem. O ruído vai além de sua função utilitária clássica ao agregar novas possibilidades narrativas aos elementos visuais apresentados.

No segundo filme analisado, *A Menina Santa*, a adolescente Amália vive um momento conturbado entre a descoberta da sexualidade e a formação religiosa. Depois de ser maliciosamente tocada por Dr. Jano, hóspede do hotel onde a garota mora com sua família e onde está acontecendo um congresso de Medicina, ela acredita ter recebido o *signal de Deus* tão anunciado nas aulas de catolicismo. A adolescente então passa a perseguir o médico, casado e pai de dois filhos, na intenção de *salvá-lo* por meio do desejo, ele por sua vez começa a flertar com Helena, a dona do hotel, sem saber, pelo menos a princípio, que ela é a mãe de Amália. A narrativa então se desenrola a partir desse estranho triângulo amoroso que a todo tempo se insinua, mas nunca se consuma.

A sequência analisada, uma das últimas do filme, mostra o encerramento do congresso onde vai haver uma apresentação de uma consulta pública com Jano no papel de médico e Helena no de paciente. Nos instantes que antecedem a encenação, em meio à arrumação da plateia, a mulher e a filha de Dr. Jano lhe contam que acabaram de descobrir que está prestes a estourar no hotel um escândalo de abuso sexual envolvendo a filha da dona do estabelecimento e um dos médicos do congresso. Após esta notícia o médico fica

visivelmente perturbado, porém não tem tempo de reagir, já que logo em seguida seu nome é anunciado pelo apresentador que o convoca a se preparar para entrar em cena.

A câmera então passa a acompanhar a resistente caminhada de Jano pelos bastidores em direção ao palco. O médico veste o figurino, um jaleco, e ouve o apresentador dizer que estão o esperando para iniciar a apresentação. Nesse momento, ele hesita em entrar em cena (figura 4), a câmera assume o seu olhar que observa por uma fresta da cortina Helena já posicionada no palco aguardando sua entrada, o enquadramento permanece assim por alguns segundos sem que o médico suba ao palco (figura 5), o silêncio quase absoluto da cena transmite a impressão de que Jano vai desistir da encenação, no entanto, a sequência termina sem um desfecho. Vemos então outra cena em que os pais de Josefina, melhor amiga e confidente de Amália, estão no saguão do hotel esperando Helena voltar da apresentação para que possam conversar sobre o que sua filha lhes contou sobre o ocorrido com Amália. Nesse momento então o barulho dos aplausos invade o quadro, chamando a atenção dos personagens e sugerindo interpretações narrativas ao espectador (figura 6).





Figura 4 (No topo). Figura 5 (ao meio). Figura 6 (acima).

Na sequência analisada, o uso do som fora de campo ativo é utilizado para potencializar a atmosfera fragmentada da narrativa do filme onde as ações constantemente são interrompidas antes de um desfecho esclarecedor. Sendo assim, o ruído dessincronizado de sua fonte não se limita a conferir valor figurativo à imagem, já que não vemos as mãos aplaudindo, mas sim complementa o sentido deixado em suspenso pela dimensão visual. Diferente da estratégia da cena analisada anteriormente, a diretora explora a natureza materializante do ruído em detrimento de sua dimensão ambígua, já que o som das palmas, por se tratar de um ruído facilmente reconhecível, não gera dúvidas a respeito da fonte sonora. Ao deslocar esse som repleto de índices materializantes para a zona acusmática, a diretora oferece uma pista narrativa que pode ser acatada, ou não, pelo espectador a depender do seu processo de fruição do filme. O que se busca é um envolvimento diegético subjetivo movido por impressões sonoras em detrimento da construção de uma narrativa fechada onde tudo é esclarecido e pontuado pelo texto do diálogo ou pela indicialidade da imagem.

Dentro dessa perspectiva, o som fora de quadro dos aplausos funcionou como uma chave para a decodificação da ação, cujo desfecho o espectador foi privado de assistir, porém não de escutar. É, portanto, por meio desse ruído que temos condições de supor que o médico subiu ao palco ao invés de fugir antes que o escândalo envolvendo seu nome viesse à tona. Ao indicar uma conclusão para a sequência cujo desfecho foi deixado em aberto pelas imagens, este elemento agregou valor narrativo à dimensão visual, estabelecendo assim uma relação de reciprocidade, e não de subordinação, entre os sentidos.

Considerações Finais

Chion (2011) inicia o primeiro capítulo de seu livro, *A audiovisualização* (2011), com uma descrição da sequência inicial do clássico *Persona* (1966), de *Ingmar Bergman*, seguida por uma proposta ao leitor-audiospectador: “Rebobinemos o filme de Bergman desde o início e, muito simplesmente, cortemos o som, para tentar ver o filme esquecendo aquilo que vimos antes. Agora, aquilo que “vemos” é outra coisa” (CHIO, 2011, p.11).

Ao realizarmos a experiência sugerida por Chion, seja no filme de *Bergman* ou em qualquer outro filme que trabalhe com o som como um elemento autônomo e expressivo, percebemos o quanto a banda sonora é capaz de interferir no nosso contato com as imagens e na própria essência do universo ficcional construído. Dessa maneira, assistir aos filmes de Lucrecia Martel no *mute*, ou, sem tanto radicalismo, simplesmente ignorar a presença de sons, sobretudo, ruídos, que buscam a todo tempo uma conexão com os nossos sentidos, seria uma experiência que nos traria um significado no mínimo limitado.

Ao longo do texto abordamos como a hierarquia que se estabeleceu entre os elementos sonoros durante o período clássico estimulou a consolidação de um cinema *Verbo-cêntrico*, onde o texto do diálogo domina a condução da narrativa sem deixar espaços para que os outros componentes sonoros interfiram neste processo. Nesse contexto, problematizamos a influência que a técnica da sincronização, absoluta no desenvolvimento da linguagem audiovisual, exerceu nesse processo de desvalorização narrativa do ruído que ao ser trabalhado unicamente em função da imagem não consegue ir além de uma redundância naturalista, já que o espectador só escuta aquilo que vê.

Dessa maneira, este elemento enfrenta um grande desafio no cinema ficcional contemporâneo: Abandonar o lugar de acessório da imagem, de mero agregador de um valor figurativo realista, e se consolidar como um componente fílmico capaz de participar ativamente da construção do universo diegético cinematográfico. A reflexão acerca do modelo teórico proposto por Chion (2011) aplicada à análise do cinema de Lucrecia Martel nos proporcionou problematizar a dimensão narrativa que o ruído pode assumir ao ser trabalhado de forma autônoma. Quando se encontram *acusmatizados* esses sons se tornam potencialmente mais expressivos e são capazes de estabelecer uma relação de complementaridade expressiva com as imagens, num processo recíproco que envolve o espectador em uma experiência literalmente audiovisual, já que o envolvimento com a diegese depende tanto da atitude da escuta quanto da visão.

Na filmografia de Martel o ruído é explorado no jogo de percepção (visualizado-acusmático) estabelecido pela montagem e passa a exercer um papel de destaque na condução da trama. Assim, ora ele conclui ações cujo sentido foi deixado em aberto pela imagem, ora oferece pistas narrativas que incitam a percepção do espectador e representam pontos cruciais para o desenvolvimento da diegese, além de multiplicar as possibilidades de fruição do filme ao criar expectativas e ambiguidades em relação à dimensão visual.

Sendo assim, a partir desta análise sonora de um cinema que se propõe a subverter convenções apostando na potencialidade expressiva do ruído, objetivamos estimular a reflexão acerca da dimensão diegética deste elemento, o qual é praticamente inexplorado criativamente na linguagem cinematográfica, ignorado por grande parte do público e insuficientemente teorizado no âmbito acadêmico.

Referências Bibliográficas

BARRENHA, Nathalia Christofolletti. *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: Resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. 2011. Dissertação de conclusão de curso (Pós-Graduação em Multimeios) – Instituto de Artes da Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. [Orientador: Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos]. Disponível em: < <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000837604> >. Acesso em: 20. Mar. 2015

CHION, Michel. *A Audiovisão*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

COSTA, Fernando Moraes da. *A inserção do som no cinema: percalços na passagem de um meio visual para audiovisual*. In: I ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO CARVALHO, 1, 1º a 3 de jun. 2003. Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Rio Grande do Sul: UFRGS. 2003. P. 2-45. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/1o-encontro-2003-1> >. Acesso em: 30. Mar. 2015.

DOANE, Mary Ann. *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

EISENSTEIN, Sergei; PUDOVKIN, Vsevolod; ALEXANDROV, Grigori. *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*. In: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. São Paulo: Jorge Zahar Editores, 2002.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas/SP: Papyrus editora, 2003.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.