
Paisagens sonoras no cinema brasileiro contemporâneo de ficção científica: uma análise de Bacurau¹

Inana SABINO²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

A proposta do artigo é aplicar o conceito de paisagem sonora proposto por Murray Schafer (1977) à análise de *Bacurau* (2019) dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. A paisagem sonora do filme ficou marcada por ruídos naturais do campo como pássaros, vento e zumbido de moscas, mas também paredes, *jingles* eleitorais enfatizados pela mixagem, motores de automóveis e ruídos de tiros. As canções populares brasileiras muito presentes em filmes anteriores de Kleber ganham força novamente em *Bacurau*, mas agora tornam-se sobretudo extra diegéticas e estabelecem relações junto com trilha sonora original aos gêneros trabalhados pelo filme como a ficção científica, o faroeste e o horror.

Palavras-chave

Paisagens sonoras; ficção científica; cinema brasileiro.

Introdução

Diferente do cinema mainstream de ficção científica que projeta cidades *hi-tech* cheias de hologramas, carros voadores e outdoors digitais, os filmes brasileiros que usam elementos da ficção científica se voltam para um futuro próximo, dão destaque a tecnologias já em uso, e projetam paisagens futuras não muito diferentes de hoje, com problemas atuais intensificados.

Na iconografia clássica do cinema de ficção científica, o desenvolvimento do som foi profícuo. Desde a época em que ainda não havia som sincronizado no cinema, em filmes como *Metropolis* (1927) de Fritz Lang já era possível perceber a emulação dos ruídos das máquinas como os apitos a vapor na própria música do filme composta por Gottfried Huppertz para acompanhamento, técnica depois chamada de *mickeymousing*. Nessa época, o acompanhamento musical era feito ao vivo nas salas de exibição. A tentativa de reproduzir os ruídos das máquinas através da música foi uma

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, no XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco; e-mail: inana.sabino@ufpe.br

maneira também de representar a paisagem sonora urbana do futuro em que as máquinas se tornam oniscientes. *Blade Runner (1985)* de Ridley Scott ficou marcado também pela trilha sonora original composta por Vangelis que associou o uso de sintetizadores com instrumentos tradicionais de percussão.

Além das sonoridades orientais e sintetizadas, é marcante na trilha sonora de *Blade Runner* o uso intenso de efeitos sonoros, atmosferas e ambientes repletos de sons eletrônicos, sons urbanos, explosões e outras bricolagens sonoras que contribuem para estabelecer a ambiência sombria, caótica e agregar valor aos diferentes locais onde a narrativa se estabelece. (OLIVEIRA, 2012, p.171)

Já o cinema brasileiro de ficção científica sofreu por muito tempo um estigma associado ao gênero como essencialmente caro e representativo de países de antiga industrialização (SUPPIA, 2007). Mesmo assim, o Brasil não deixou de produzir filmes de Ficção Científica e tem crescido nos últimos anos a produção de filmes de gênero como um todo. Títulos como *Branco Sai, Preto Fica (2014)* e *Era uma vez Brasília (2016)* de Adirley Queirós, *Batguano (2014)* e *Sol Alegria (2018)* de Tavinho Teixeira, *A repartição do tempo (2016)* de Santiago Dellape e *Loop (2019)* de Bruno Bini, para citar alguns.

No cinema pernambucano que tem se destacado na cinematografia nacional, também podemos citar *A seita (2014)* de André Antônio, *Brasil S.A (2014)* de Marcelo Pedroso, *Divino Amor (2019)* de Gabriel Mascaro, *Bacurau (2019)* de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles e mais recente ainda *Carro Rei (2021)* de Renata Pinheiro. E também curtas como *Inabitável (2020)* de Enock Carvalho e Matheus Farias e *Os últimos românticos do mundo (2020)* de Henrique Arruda.

A paisagem no cinema tem ocupado um lugar central e desde seus primórdios exibia panoramas e filmes de viagens. Segundo Prysthon (2017): “o cinema está constantemente nos apresentando porções, pedaços de terra, enquadramentos que organizam e modelam nossos modos de compreender, processar e sentir o espaço (PRYSTHON, 2017, p. 2)”. A autora relaciona o aspecto paisagístico do cinema à pintura, mas que se diferencia desta não apenas pelo movimento mas sobretudo através do som.

Chion (2008) chamou de audiovisão o fato das percepções ver e ouvir no cinema se influenciarem mutuamente e transformarem uma a outra. Há uma espacialidade inerente ao som: “Ver é sempre direcional porque nós apenas vemos em

uma direção enquanto ouvir é sempre tridimensional, uma percepção espacial, cria um espaço acústico porque ouvimos em todas as direções.” (ELSAESSER; HAGENER, 2010, p. 130) Isso porque a imagem fica presa a tela, já o som se propaga por ondas que literalmente tocam nossa pele e nossos corpos. Sendo assim, segundo os autores, o som contribui significativamente para a topografia imaginária do cinema.

Paisagem sonora de Schafer e a aplicação do conceito ao cinema

A paisagem sonora é um conceito de R. Murray Schafer (1975) que significa qualquer campo de estudo acústico, seja ele uma composição musical, um programa de rádio ou a banda sonora de um filme. Ele clama por uma educação auditiva para que possamos perceber os sons das nossas paisagens sonoras e os efeitos que eles possuem e desencadeiam em nossas vidas. Tratando da transição da paisagem sonora rural para a paisagem sonora urbana, traz uma discussão sobre os sons da vida, os sons do campo, os sons da cidade, o aumento do ruído na paisagem sonora e oferece determinados parâmetros para a análise dos sons. O aumento do ruído na paisagem sonora mundial é considerado negativo pelo autor que nos convida a pensar quais os sons queremos preservar e multiplicar em nossas paisagens sonoras, feito que só se consegue segundo ele, através da escuta atenta e minuciosa.

Dos sons que o autor destaca, e que serão observados na paisagem sonora de *Bacurau*, podemos mencionar o som do vento, o som dos pássaros, dos insetos (no filme destaque sobretudo as moscas), o ruído do funcionamento dos motores dos automóveis. Ao tratar da paisagem sonora rural, o autor usa o conceito de *hi-fi*, do inglês *hi fidelity*, alta fidelidade, uma paisagem em que “os sons separados podem ser ouvidos com clareza devido ao baixo nível de ruído ambiental, um ambiente em que os sons se sobrepõem menos frequentemente, existe perspectiva, figura e fundo” (SCHAFER, 1975, p.71). Já ao tratar da paisagem sonora urbana, o autor usa o conceito de *lo-fi*, em que os sinais acústicos são obscurecidos por uma população de sons superdensa.

A partir do que foi exposto, é possível perceber que Schafer trata da paisagem sonora mundial, dos sons do mundo e mesmo quando trata da música, seu estudo não se volta para os sons gravados, como é o caso do som nos filmes. Porém, o autor fala em

um esforço multidisciplinar e que o termo pode ser aplicado a outros campos e assim ele tem sido usado, em muitos estudos aplicados ao cinema (COSTA, 2010; ALVIM, 2011; PORTO, 2019) e à música (CONTER, 2016), por exemplo. O termo paisagem sonora é uma tentativa de tradução do termo *soundscape* que por sua vez, se originou do termo *landscape* (paisagem em português). Alguns consideram a tradução não muito correta e pode-se perceber que autores posteriores a Schafer têm usado o termo de maneiras bem diferentes em relação ao que o autor propunha. É importante lembrar que o conceito de paisagem sonora de Schafer é subjetivo e baseado nas próprias preferências do autor de determinados sons naturais e campestres que para ele deveriam ser preservados e que importam mais do que os sons urbanos, em sua visão também romantizada de um ambiente rural pré industrial ainda preservado de certos tipos de sons.

Alvim (2011) relaciona o conceito de paisagem sonora aos filmes de Robert Bresson. Porém, diferente da visão romantizada de Schafer sobre os sons do campo, nos filmes de Bresson

Os sons dos pássaros e dos sinos não representam em si um idílio imaculado como na concepção idealizada de Schafer, sendo sua atmosfera impregnada da crueldade presente nos vilarejos dos livros de Georges Bernanos adaptados pelo diretor. Além disso, as qualidades musicais dos ruídos nos filmes de Bresson, como o seu ritmo e o seu timbre, constroem, junto com o silêncio, uma espécie de música concreta, uma *Lärmelodie*, como indicou Sylvie Douche. (ALVIM, 2011, p. 71)

A visão do campo representada em *Bacurau* também está distante da visão idealizada de Schafer. Apesar do vilarejo ainda ter sons naturais do campo como sons dos pássaros e dos insetos, a paisagem sonora de *Bacurau* está impregnada de sons violentos, motores, estradas esburacadas, caixões quebrados, paredões, *jingles* eleitorais e tiros. A diferença em relação ao filme *Mouchette: a virgem possuída* (1967) de Robert Bresson adaptado do livro de Georges Bernanos é que *Bacurau* investe muito na música extradiegética, nas canções populares e trilhas originais. Como discute Igor Porto (2019) quando aplica o conceito de paisagem sonora aos filmes *O som ao redor* (2012) de Kleber Mendonça e *Avenida Brasília Formosa* (2010) de Gabriel Mascaro:

Falar em paisagens sonoras nos proporciona lidar com o todo do desenho sonoro e com a questão da representação do espaço. Quando Schafer define paisagens sonoras como um campo interdisciplinar que engloba tudo que é audível, isso nos permite falar em um ambiente filmico (no sentido de representação de espaço) do qual também fazem parte elementos sonoros que não possuem um sentido espacial, como as texturas e as intensidades das vozes, das músicas que compõem a trilha e dos ambientes (no significado atribuído

pela teoria do cinema) em si. Enfim, falar em paisagem sonora nos permite falar do conjunto do desenho sonoro como representação de ambientes. (PORTO, 2019, p. 29-30)

Quando Porto (2019) articula o conceito de *lo-fi* a *Som ao redor* (2012) de Kleber Mendonça, ele analisa cenas em que os ruídos de fundo como os cricrilares dos grilos e o latido dos cães impedem a inteligibilidade dos diálogos, por exemplo. Também menciona momentos em que a música extradiegética é usada no filme, apesar do próprio filme ser mais voltado para os sons ambiente já que são os sons urbanos dos vizinhos que geram conflitos nos personagens do filme.

Em *Aquarius* (2016) também de Kleber Mendonça as canções populares fazem parte da ação dramática e são na sua maioria músicas diegéticas que a própria personagem Clara coloca pra tocar já que possui um acervo grande de discos em seu apartamento. Segundo Alvarenga (2020)

Em *Aquarius*, apenas duas das 25 faixas da trilha musical são temas orquestrados. As demais faixas são canções populares, sendo a obra do diretor que mais apresenta o uso de canções. Além disso, praticamente todas elas soam de forma diegética, ou seja, são colocadas em cena pelos personagens e/ou escutadas por eles. As canções participam da narrativa de forma tão protagonista que faixas como O quintal do vizinho, Pai e mãe, Fat Bottomed Girls e Hoje e são ouvidas em cena quase que em suas totalidades, apontando para um alto grau de concentração dos personagens em suas escutas musicais. Além disso, boa parte dessas canções soa a partir do vinil e são ouvidas em cena por ação da personagem Clara, que seleciona as faixas de seu interesse a partir de sua coleção de discos. (ALVARENGA, 2020, p. 193)

Em *Bacurau*, houve um tratamento diferente dos dois filmes anteriores de Kleber em termos de som. As canções populares permaneceram, mas são na sua maioria colocadas de maneira extradiegética assim como a trilha sonora original cuja feitura foi influenciada por Juliano Dornelles. Mesmo com um volume mais elevado de ruídos na mixagem, como por exemplo o caminhão de som que toca o jingle eleitoral de Tony Júnior, os caixões sendo quebrados, a estrada esburacada não impede a inteligibilidade dos diálogos como em *Som ao redor*. Isso porque a história de *Bacurau* se passa no interior, no campo, onde ainda predomina uma paisagem *hi fi* apesar de todos os sons já mencionados, enquanto os dois filmes anteriores do cineasta se passam no meio urbano e discutem conflitos gerados pelas grandes cidades. A paisagem sonora de *Bacurau* por ser no campo, possui sons naturais mas também diversos tipos de ruídos gerados pela urbanização.

Consideramos a música extradiegética de *Bacurau* como parte da paisagem sonora, assim como Porto (2019) também considera, pois é a partir da escuta do espectador que estamos levando em conta o conceito de paisagem sonora, e não apenas o som ambiente ouvido pelos personagens e as músicas diegéticas tocadas e ouvidas por eles. Segundo Chion (2009) “a escuta do espectador pode ouvir o que os personagens ouvem e o que eles não ouvem, particularmente música não diegética assim como narração over (CHION, 2009, p. 300)”. Já que as canções populares e trilhas originais extradiegéticas criam e estabelecem relações não apenas com o espaço físico onde os personagens estão inseridos, mas também com a topografia imaginária do cinema. As músicas extra diegéticas representam o vilarejo de *Bacurau* e estabelecem relações com os gêneros trabalhados pelo filme, trazendo para o artigo assim uma noção mais ampla da paisagem sonora, não estando esta restrita apenas ao som ambiente. “O som ambiente é aquela ambiência global que envolve uma cena e habita seu espaço sem levantar a questão obsessiva da localização e da visualização da sua fonte: os pássaros que cantam ou os sinos que dobram”. (CHION, 2008, p. 64)

A análise do presente artigo vai na direção contrária à trazida por Costa (2010) quando discute que foi o aumento dos ruídos em relação às vozes e às músicas que possibilitou ao cinema representar o “ambiente sonoro em que vivemos”. Ora, se o cinema é um meio artificial, por que não considerar as músicas extra diegéticas como parte da sua paisagem? A paisagem é mais do que apenas o ambiente dos personagens. Trata-se aqui de uma questão mais de interpretação de um conceito não desenvolvido originalmente para o cinema.

A possibilidade de usar um número cada vez maior de pistas provoca um refinamento na construção do som ambiente, que passa a ser constituído por quantas camadas de ruídos se queira até que represente de forma satisfatória o que seria o som de fundo de cada lugar retratado. (COSTA, 2010, p. 100)

Bacurau: se for, vá na paz

Bacurau (2019), de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles, foi bastante aclamado pela crítica e público, sendo exibido em diversos festivais, cinemas e conquistando diversos prêmios no Brasil e no mundo. O filme trabalha os gêneros da ficção científica, do faroeste e do terror numa narrativa que se passa no interior de

Pernambuco. Logo no início do filme se lê: “daqui a alguns anos, a oeste de Pernambuco”, fazendo referência justamente aos gêneros da Ficção Científica e do faroeste. Após o enterro da matriarca da cidade, uma série de eventos estranhos começam a acontecer no local. A cidade fica sem sinal de telefone, o caminhão pipa chega cravado de balas e dois motoqueiros forasteiros chegam ao vilarejo. Dois habitantes da cidade, vão entregar os cavalos que se soltaram de uma fazenda perto de Bacurau e descobrem que toda a família foi assassinada. Na volta, os dois são mortos pelos motoqueiros que são sempre perseguidos por um objeto que se parece com um disco voador. Eles chegam até uma casa com vários estrangeiros onde são assassinados e descobrimos que o tal objeto parecido com um disco voador trata-se na verdade de um *drone*. Os estrangeiros arquitetam um plano para atacar a cidade e matar os habitantes. Enquanto isso, em Bacurau, a cidade se prepara numa longa noite velando seus mortos e uma criança também é assassinada por um estrangeiro. Com a ajuda de Lunga, um justiceiro procurado pela polícia, a população se prepara para o contra-ataque. Quando os estrangeiros chegam em Bacurau, encontram a cidade vazia e os nativos de tocaia os pegam desprevenidos e matam um por um, e também arrancam suas cabeças e os expõem em praça pública, enterrando vivo o último deles, o mais velho, Michael. O prefeito Tony Júnior, que havia ajudado os estrangeiros a se estabelecerem no local, é amarrado a um jegue e largado na caatinga.

O futuro em Bacurau é um futuro próximo e a tecnologia usada no filme é a que temos disponível hoje. Porém, o filme faz questão de reforçar essa ligação tecnológica o tempo inteiro. O *tablet* no caminhão que mostra a imagem de Lunga sendo procurado, na escola o professor Plínio mostrando também em um *tablet* o mapa de Bacurau para os alunos e dentro na sala procurando na TV, a comunicação que é sempre feita através dos celulares por uma mulher trans de vigia que avisa quem está chegando na cidade. E também o casal de motoqueiros que instala um dispositivo para tirar o sinal telefônico do vilarejo.

A cena em que essa relação com a ficção científica tenta ser mais reforçada é quando Damiano está pilotando sua moto e percebe no céu o mesmo objeto que se parece com um disco voador. O objeto persegue os motoqueiros e filma quando eles assassinam Flávio e Maciel, e ouvimos uma voz feminina em inglês avisando das mortes. Depois descobrimos que se trata na verdade de um *drone* que era pilotado pelos

invasores estrangeiros. Mas nessa cena, a trilha sonora reforça essa pista falsa, através de um ruído eletrônico que se parece com o funcionamento de uma máquina espacial. Outra cena que também reforça essa dimensão é quando um dos estrangeiros está em uma casa de Bacurau procurando pessoas para poder matar e na TV se consegue ler um letreiro que diz que execuções públicas estão acontecendo em São Paulo, ao vivo. Essa cena reforça as tensões existentes no Brasil atual, onde ocorrem incontáveis casos de linchamentos públicos, que no futuro próximo são ainda mais espetacularizados sendo exibidos ao vivo na TV, reforçando assim uma atmosfera de distopia.

A caça humana foi um tema tratado no conto *The Most Dangerous Game* (1924) de Richard Connell e adaptado ao cinema nos filmes: *A Game of Death* (1945), *Run for the Sun* (1956) e *Bloodlust* (1961).³ Percebe-se um tom irônico em *Bacurau* em relação a uma iconografia clássica da ficção científica no cinema ao apresentar uma pista falsa de um drone que se parece um ovni através de um ruído eletrônico que poderia indicar se tratar um objeto não identificado.



Em *Bacurau* são trabalhadas muitas questões de espaço, paisagem, território e territorialidades, questões históricas do Brasil e do mundo, questões coloniais, temas da agenda contemporânea. Trata-se de uma coprodução com a França. Foi gravado em Barra, no Rio Grande do Norte. Tanto a equipe quanto o elenco é composto por pessoas das mais diversas regiões do Brasil e do mundo, situando-se num contexto de produção pernambucana globalizada e que também incide nas questões territoriais trabalhadas pelo filme. Em *Bacurau*, o território é o protagonista e as pessoas são o território. A

³ BAILEY, Jason. ‘A caçada’ é trama adequada para qualquer época. O ser humano como presa. Disponível em

https://internacional.estadao.com.br/noticias/nytiw_the-hunt-cacada-filme-suspense.70003242945

cidade do sertão pernambucano, trabalhada historicamente na filmografia brasileira e especificamente pernambucana, foi gravada em um período em que estava toda verde contrariando uma tradição de mostrar e representar o sertão seco. A fotografia de Pedro Sotero investe nos planos abertos, mais uma referência ao faroeste, mostrando o relevo e a geografia do lugar serrano, o céu e as pessoas.

Existe um protagonismo coletivo da população de *Bacurau*, já que não se centra em um personagem específico e nem desenvolve questões pessoais, mas voltado para o coletivo. Nesse futuro próximo, que não sabemos exatamente quando é, o problema da água permanece, mas por questões políticas de querer subjugar a população. A utilização dos mapas pelo filme é mais uma forma de reforçar a relação territorial. Na cena em que Plínio tenta responder a pergunta de um dos alunos, sobre a distância de Bacurau para São Paulo, uma referência clara a um percurso de êxodo rural que marcou a história do nordeste, sobretudo nos anos 70, ele não consegue achar. Então, pode-se aqui destacar o fato de que a primeira tentativa de dominação do território pelos invasores é justamente a retirada da cidade do mapa, para querer forçar sua não existência. Depois, a retirada de sinal para que não haja comunicação e a população fique isolada através do bloqueio das estradas.

A história do Brasil é encenada em Bacurau e ali estão presentes muitas simbologias, territórios e territorialidades diferentes. A invasão da cidade pelos estrangeiros remonta à invasão da terra que veio se chamar Brasil, pelos europeus. Porém, as invasões contemporâneas são representadas no filme pelos americanos, uma clara referência às relações de dominação que o Brasil esteve submetido e ainda continua, sobretudo na linhagem neoliberal dos governos recentes.

O uso das canções populares, que já é uma marca forte nos filmes de Kleber segundo Bruno Alvarenga (2020), ganha força novamente em Bacurau. Essas canções funcionam como uma espécie de subtexto nas cenas, uma interlocução, muitas vezes chegam a ser comentários sobre elementos da trama ou da cena em específico na qual foram escolhidas. Schafer (1977, p. 70) discute que é “através da música que a humanidade se harmoniza com o mundo interior e exterior e onde também cria os seus modelos da paisagem sonora ideal da imaginação”. O filme demarca uma relação territorial logo no início quando começa com uma visão do espaço e se aproxima da terra em direção ao Brasil. A canção desse início, *Não Identificado*, de Caetano Veloso,

interpretada por Gal Costa, já dá algumas pistas sobre o filme: ela é uma canção que flerta com temáticas da ficção científica, um dos gêneros que é apropriado pelo filme, falando sobre um “objeto não identificado”, “céu de uma cidade do interior”, “disco voador”, e “anticomputador sentimental”. Chama atenção o uso de violinos e flautas, o que denota um sentimento mais orquestral, tradicional das trilhas sonoras do cinema.

Em *fade* surge a imagem do caminhão pipa sendo dirigido por Erivaldo por uma estrada de uma cidade do interior serrana, verde. A estrada é esburacada, e o ruído do funcionamento do motor do caminhão e as entradas dos pneus nos buracos se destacam na paisagem sonora, enquanto as tremidas da câmera reforçam a precariedade da estrada. Erivaldo passa por cima de um caixão e esse barulho da madeira sendo quebrada acorda Teresa. Em seguida, outro caixão é partido pelo caminhão. Quando se muda o plano e vemos que se trata de pessoas vendendo caixões na estrada, já dá pra ouvir mais da paisagem sonora. Além do ruído do motor em funcionamento, se destacam o som de tipos diferentes de pássaros.

Na cena do velório de Carmelita em que muita gente de Bacurau está dentro da sua casa, quando se vê algumas fotos da família, é o zumbido das moscas que se destaca na casa, um ruído que estará presente em diversos outros momentos do filme. O DJ Urso também é outro elemento da paisagem sonora, ele funciona como uma espécie de radialista de *Bacurau* que com seu paredão coloca músicas para tocar e dá informes importantes aos moradores da cidade. Durante o cortejo em que levam o caixão de Carmelita até o cemitério, o DJ coloca a música *Bichos da Noite* de Sérgio Ricardo e toda a população de Bacurau canta junto. Depois, a música é colocada de forma extra-diegética. Na cena do cortejo, a música é mais um elo que une a população num sentimento coletivo. Essa canção funciona como uma espécie de *leitmotiv*, um tema que se repete ao longo do filme e cujas notas fundamentais influenciaram também a trilha sonora original. Ao mesmo tempo, sua letra e o próprio nome da música faz referência aos bichos noturnos como o pássaro Bacurau: “ são muitas horas da noite”, “as horas do bacurau”, “festa do medo e do espanto”, “de assombrações num sarau”. A melodia volta-se para códigos de trilhas de filmes de horror gerando suspense e medo, algo que já é sentido na visão que Teresa tem, sob efeito de um psicotrópico, da água saindo no caixão da sua avó. Segundo Alvarenga (2020): “O uso de instrumentos de percussão e alguns de sopro, mas principalmente o tom grave da voz de Sérgio Ricardo e o coro que

o acompanha, cedem à cena um aspecto sombrio e preveem o tom da narrativa: o de uma ameaça iminente. (ALVARENGA, 2020, p.189)” Outro elemento da paisagem sonora do filme é o personagem que toca a viola e que sempre aparece com ela nas cenas.

A trilha sonora original foi composta pelos irmãos Mateus Alves e Tomaz Alves. Mateus partiu da canção *Bichos da Noite* de Sérgio Ricardo para compor a trilha usando em determinados momentos as mesmas notas e escala cromática. Mesmo o filme tendo tido um orçamento alto (R\$ 9 milhões), a música original não teve tanta verba, por isso, a trilha sonora de orquestra foi composta basicamente eletronicamente, com exceção de alguns instrumentos como cello, violino e viola com ajuda de Piero Bianchi, especialista em estudos de programações virtuais. Já Tomaz fez trilhas usando mais sintetizadores e ruídos eletrônicos que foram usados inclusive como som no filme, como efeitos sonoros. Esse fato reforça uma tendência no cinema contemporâneo de não se conseguir identificar por vezes o que é música e o que são os efeitos sonoros. Ao tratar dos sons rurais, Schafer (1977) discute que o solo dos instrumentos de madeira nos conduzem ao campo, e do oboé como um dos instrumentos usados como arquétipo da região rural, e esse instrumento também é usado nas trilhas sonoras de Mateus Alves.

Nesse contexto, é possível perceber duas tendências na trilha sonora original de *Bacurau*. A primeira dela é a associação à antiga tradição dos *scores* orquestrais que foi resgatada com *Tubarão* (1975) de Steven Spielberg mas que fincou sua relação com a ficção científica com *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1978) de Steven Spielberg e *Guerra Nas Estrelas* (1977) de George Lucas (OLIVEIRA, 2012). E a segunda tendência de uso de sintetizadores e sonoridades eletrônicas quase que automaticamente associadas à ficção científica e que tiveram uma das suas expressões mais clássicas nos anos 80 em *Blade Runner; o caçador de andróides* (1982) de Ridley Scott, mas que já possuem uma tradição no gênero em filmes como *THX 1138* (1971) de George Lucas, *Tron - Uma Odisséia Eletrônica* (1982) de Steven Lisberger e *A última profecia* (2002) de Mark Pellington. Como coloca Juliano Oliveira (2012): “o fato de que os sintetizadores passaram a ser utilizados abundantemente como produtores de ambiências e atmosferas contribuiu para a diluição de fronteiras entre os compositores e os *sound designers*” (OLIVEIRA, 2012, p. 169).

Segundo Oliveira (2012) a música eletroacústica está associada desde o início do cinema sonoro à ficção científica e ao horror. Nesse contexto, está inserida também a trilha musical *Night*, faixa do disco *Lost Themes* de John Carpenter lançada em 2015, usada na cena da capoeira em que a população de Bacurau se prepara para o contra ataque. John Carpenter é um cineasta importante e muito ligado ao cinema de gênero, sobretudo ao horror mas também à ficção científica. É considerado inclusive o precursor do subgênero do *slasher* no horror com seu filme *Halloween - A Noite Do Terror* (1978) que teve uma grande influência na cinefilia dos diretores.

O zumbido das moscas em diversos momentos, no bolo de Carmelita e na família assassinada dentro do carro é mais uma marca da morte, dos corpos já em decomposição. Pode ser considerado ruído, já que uma de suas definições o coloca como som incômodo e indesejado que muitas vezes aprendemos a ignorar. Elas estão presentes em diversos momentos do filme, para reforçar o contexto das mortes (carne morta que atrai insetos e bichos) e ao mesmo tempo a paisagem sonora específica do interior devido à quantidade de frutas, tornando-se um local propício para o desenvolvimento desses insetos. Na cena em que Flávio e Maciel vão à fazenda Taraíru levar os cavalos e vêem a família assassinada dentro do carro é o ruído das moscas que predomina. No velório de Carmelita, quando mostram alguns planos de dentro da casa com fotos suas, novamente se percebe esse mesmo som.

Em *Bacurau*, percebe-se muito forte o ruído da guerra, nos ruídos dos tiros das armas. Trata-se na verdade de vários tipos de armas *vintage* usadas pelos estrangeiros, assim como armas antigas usadas pela população de Bacurau retiradas do museu. Um lugar de guardar a memória do povo de uma história sangrenta é o lugar de onde os nativos tiram as armas para se defender. O Bacamarte, por exemplo, é uma das armas usadas na cena icônica em que, nus, Damiano e Nelinha matam o casal de estrangeiros que tinha ido matá-los. A religião no vilarejo, porém, não parece exercer muita influência, uma vez que a igreja local foi transformada em depósito. Quase como um abandono das ligações com a religião dos invasores do Brasil. E a escola é onde a maior parte da população está escondida e de onde matam dois estrangeiros. Ou seja, tanto a escola quanto o museu representam os lugares de força e de resistência contra a ameaça. No fim do filme, a companheira de Domingas, que é responsável pelo museu,

também faz questão de deixar a marca de sangue nas paredes, para que seja sempre lembrado o que aconteceu ali.

O som também trabalha subtítulos no filme, deixa dúvidas e questionamentos. Os estrangeiros usam o tempo inteiro aparelhos auditivos para a comunicação entre o próprio grupo, mas também aparentemente eles possuem outros chefes ou líderes que dão ordens e marcam uma espécie de pontuação pelas mortes. Na cena em que os *cowboys* brasileiros são baleados pelo grupo estrangeiro, eles recebem uma comunicação por esses aparelhos auditivos, que nós como espectadores só conseguimos escutar os ruídos, sem distinguir falas, fazendo-nos perguntar quem está liderando esse grupo, o que está por trás de tudo isso, qual o propósito dessas pessoas. Essas são perguntas feitas pela população de *Bacurau*, mas sem respostas.

Na cena em que Tony Júnior vem a *Bacurau*, ele traz em sua comitiva um caminhão de som com um paredão que toca um *jingle* eleitoral cuja melodia tem uma influência no forró estilizado. O som no *jingle* foi bastante destacado na mixagem e possui um peso que vale destacar. O *jingle* possui uma letra nada modesta: “Olha Tony Júnior que está chegando”, “É o amigo do povo”, “Vai ser prefeito de novo”. Ele tenta persuadir a população para que votem antecipadamente nele através de um pequeno dispositivo tecnológico levando um caminhão de livros usados, algumas cestas básicas com alimentos passados da validade e remédios tarja preta. Quando ele chega no vilarejo não encontra ninguém nas ruas pois todos já haviam sido avisados que o prefeito estava chegando e foram para suas casas mesmo sendo dia de feira. Através do som do fora de campo ouvimos os insultos proferidos a ele pela população sem que nenhuma das pessoas esteja presente na imagem. Chion (2008) explica que “o som fora de campo no cinema é o som acusmático relativamente àquilo que é mostrado no plano, ou seja, cuja fonte é invisível num dado momento, temporária ou definitivamente” (CHION, 2008, p. 62). O som do fora de campo expõe o boicote da população que não se submete ao governo local ainda mais levando em consideração o bloqueio da água e a tentativa de comprar a população com muito pouco sem oferecer o que ela de fato precisa. Quando descobrimos ao final do filme que Tony Júnior havia permitido e negociado a matança em *Bacurau* com os estrangeiros, fica muito claro que ele só queria votos antecipados porque sabia que as pessoas do vilarejo seriam assassinadas.

Os sons da paisagem sonora foram gravados de fato na região, como os pássaros e o vento. Esse fato vai contra uma tendência de se usar sons de bibliotecas sonoras que na verdade podem ser de qualquer lugar do mundo, e também fica algo padrão e plástico. O que demonstra a preocupação dos diretores em de fato fazer com que o filme soe como o Brasil, ainda que seja numa construção ficcional do vilarejo com personagens e sons que na realidade cotidiana ele não tem, como a locução do DJ Urso, por exemplo. O próprio nome do município faz referência a um pássaro noturno que durante o dia se camufla na paisagem, assim como fez a população de Bacurau, para dar a reviravolta quando os assassinos chegam para atacar a cidade. Inclusive, é importante destacar que o nome Bacurau é a onomatopeia do canto desse pássaro de tardezinha. Já quando a noite se adensa ele muda o canto para cu-ri-an-ga.

Considerações finais

As paisagens em *Bacurau* são reforçadas a partir da importância que o território possui no filme. Pôde-se perceber o uso de muitos planos gerais, mostrando toda a geografia e relevo da região, um destaque dado à paisagem, ao verde da região, ao céu, às serras, rochas e elementos naturais, fazendo referência à forte relação do filme também com o gênero do faroeste, além do gênero da ficção científica com que o relacionamos no título do artigo. Há uma tentativa de integração do ambiente aos personagens, do protagonismo coletivo, da vivência em comunidade e organização coletiva.

Os diversos sons da paisagem sonora são realçados como o motor dos automóveis, quebra dos caixões, o canto dos pássaros, o zumbido das moscas, *jingles* eleitorais, som do fora de campo, ruídos eletrônicos indiscerníveis dos aparelhos auditivos dos estrangeiros. *Bacurau* também investe na incorporação de elementos sonoros dos diversos gêneros cinematográficos, sobretudo da ficção científica, mas também do horror e do faroeste.

Referências Bibliográficas

ALVIM, Luiza. Paisagens sonoras de Robert Bresson: Uma análise a partir dos conceitos de Murray Schafer. *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, v. 1 n. 24, Sonoridades no Cinema e no

Audiovisual, p. 62-72, 2011. Disponível em <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36855> Acesso em 01/07/2021

ALVARENGA, Breno. A música de autor e o cinema de Kleber Mendonça Filho. Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, v. 33, n. 1, p. 178-205, 2020. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/33385/20243> Acesso em 01/07/2021

CHION, M. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto e Grafia Ltda, 2008

CHION, M. **Film: a sound art**. New York: Columbia University Press, 2009.

CONTER, M. **Lo-fi: agenciamentos de baixa definição na música pop**. Tese de doutorado. UFRGS. Porto Alegre. 2016.

COSTA, Fernando. Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos? Logos Comunicação e Universidade. LOGOS 32 Comunicação e Audiovisual. Ano 17, N°01, p. 94-106, 2010. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/637/670> Acesso em 01/07/2021

ELSAESSER, T; HAGENER, M. **Film theory: an introduction through the senses**. Nova York: Routledge, 2010.

OLIVEIRA, J. **O desenvolvimento da poética eletroacústica na trilha sonora de filmes de ficção científica norte americanos**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012.

PRYSTHON, Ângela F. Paisagens em desaparecimento. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço. E-Compós, [S. l.], v. 20, n. 1, 2017. DOI: 10.30962/ec.1348. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1348>. Acesso em: 01/07/2021.

PORTO, I. **A baixa fidelidade como opacidade no som de cinema: o exemplo do novo ciclo de Pernambuco**. Dissertação de mestrado. UFRGS. Porto Alegre. 2019.

SCHAFFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 1977.

SUPPIA, A. **Limite de alerta! Ficção Científica em atmosfera rarefeita: Uma introdução ao cinema brasileiro de Ficção Científica e outras cinematografias off hollywood**. Tese de doutorado. Unicamp. Campinas. 2007.