

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR
EM CINEMA**

MARISE DA SILVA URBANO LIMA

**CINEMA DE PERIFERIA: O RUÍDO COMO REPRESENTAÇÃO NAS
PRODUÇÕES *FANTASMAS (2010)*, *DOMINGO (2011)* E *POUCO MAIS
DE UM MÊS (2013)***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Cinema e Narrativas do Contemporâneo

Orientador: Prof. Dr. Armando Alexandre Costa de Castro

São Cristóvão - SE
2021.

MARISE DA SILVA URBANO LIMA

**CINEMA DE PERIFERIA: O RUÍDO COMO REPRESENTAÇÃO NAS
PRODUÇÕES *FANTASMAS (2010)*, *DOMINGO (2011)* E *POUCO MAIS
DE UM MÊS (2013)***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe para obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.
Dr. (orientador) Armando Alexandre Costa de Castro, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e Universidade Federal de Sergipe (PPGCine/UFS)

Prof.
Dr. Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia, Universidade Federal de Sergipe

Prof.
Dr. Carlos Alberto Bonfim, Universidade Federal da Bahia

São Cristóvão - SE
2021

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

L732c Lima, Marise da Silva Urbano
Cinema de periferia : o ruído como representação nas produções
Fantasmas (2010), Domingo (2011) e Pouco mais de um mês (2013)
/ Marise da Silva Urbano Lima ; orientador Armando Alexandre Costa
de Castro,. – São Cristóvão, SE, 2021.
95 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas
Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, 2021.

1. Cinema - Crítica e interpretação. 2. Fantasmas (Filme). 3.
Domingo (Filme). 3. Pouco mais de um mês (Filme). I. Oliveira, André
Novais. II. Castro, Armando Alexandre Costa de. III. Título.

CDU 791(049.32)

A minha filha Mwana e ao meu filho Adili, os
quais me ensinam a não desistir.

AGRADECIMENTOS

O contexto pandêmico potencializou os complexos e implantou mais temor... A fragilidade de uma gravidez, seguida de puerpério, buscando sobreviver em home Office, e evitando olhar pela janela e avistar o caos de um país com milhares de vítimas do Covid 19, e outras tantas de um Estado racista, sexista, misógino e desigual, foi um terreno argiloso e desafiador para a pesquisa. Não foi fácil chegar até aqui, mas agradeço o aprendizado obtido. Agradeço primeiramente a EXU e depois a todos os Orixás, a quem eu supliquei conforto nas crises de ansiedade, nas angústias e no medo de não conseguir. Agradeço a minha terapeuta Andreia Valiñas que me estendeu os ouvidos e o coração, e que vendo o meu estado de desequilíbrio, aceitou me escutar e me acompanhar numa busca pelo autoconhecimento, sem nada me cobrar. Agradeço à mainha, aquela que quem tem, deve zelar. Ela, Nelci Andrade, minha mãe, acompanhou minhas crianças enquanto eu dividia meu tempo entre trabalho, estudo, casa e decepções. Agradeço a dois seres especiais: Mwana, minha filha, uma menina esperta que me colocou no colo e alisou meus cabelos em muitos momentos difíceis, disse que me ama e levantou a minha estima ao dizer que sou linda e, ao meu filho, Adili, um bebê de olhar maduro, sorriso ainda banguelo, que emana sua energia de pureza. Agradeço aos professores doutores Carlos Bonfim e a Luiz Gustavo por contribuírem com essa pesquisa, indicando caminhos possíveis para o resultado desse estudo e por suas participações nas bancas de qualificação e defesa. Agradeço ao meu orientador, professor doutor Armando Castro, que demonstrou empatia por minha situação e me acompanhou nessa jornada. Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema pela compreensão da necessidade de prorrogação do prazo.

Gratidão!!!!

Na dinâmica da vida contemporânea, vemos, mas não enxergamos, ouvimos e não escutamos. (Marise Urbano, 2021)

RESUMO

Esta dissertação propõe compreender o uso do ruído no Cinema de Periferia em produções de curta-metragem de baixo orçamento, para tanto, foram analisados os três filmes da Produtora Filmes de Plástico, dirigidos por André Novais Oliveira, *Fantasma* (2010), *Domingo* (2011) e *Pouco mais de um mês* (2013). Para o desenvolvimento desta pesquisa, foram consultados livros, artigos, entrevistas e filmes que tratam sobre o som no cinema, ruído, silêncio, território e periferia. Uma releitura do “Passeio da Escuta” e “Diário dos Sons” propostas por Bauer e Gaskell (2008) foram utilizadas como metodologia de análise neste estudo.

Palavras – Chaves: Som e Cinema; Ruído; Cinema de Periferia; André Novais Oliveira.

ABSTRACT

This dissertation proposes to understand the use of noise in Cinema de Periferia in low-budget short film productions. Therefore, the three films of the Produtora Filmes de Plástico, directed by André Novais Oliveira, *Fantasma* (2010), *Domingo* (2011) and *Pouco mais de um mês* (2013). To develop this research, books, articles, interviews and films dealing with sound in cinema, noise, silence, territory and periphery were consulted. A rereading of the “Passeio da Escuta” and “Diário dos Sons” proposed by Bauer and Gaskell (2008) were used as an analysis methodology in this study.

Keys Words: Sound and Cinema; Noise; Cinema de Periferia; André Novais Oliveira.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartaz do filme <i>Fantasma</i> (2010).....	46
Figura 2 – Plano inicial do filme <i>Fantasma</i> (2010).....	47
Figura 3 – Tráfego urbano em <i>Fantasma 1</i> (2010).....	48
Figura 4 – Tráfego urbano em <i>Fantasma 2</i> (2010).....	49
Figura 5 – Tráfego urbano em <i>Fantasma 3</i> (2010).....	49
Figura 6 – Perda de foco após o personagem Maurílio movimentar a câmera como objeto de cena 1.....	51
Figura 7 – Perda de foco após o personagem Maurílio movimentar a câmera como objeto de cena 2.....	51
Figura 8 – Movimentação de a câmera como objeto de cena para um zoom justificada.....	52
Figura 9 – Movimentação de a câmera como objeto de cena para um zoom justificado.....	52
Figura 10 – Movimentação de a câmera como objeto de cena para um zoom justificado.....	52
Figura 11 – Aparição da ex-namorada do personagem Gabriel.....	54
Figura 12 – Câmera fita o nada após.....	54
Figura 13 – Créditos finais sobre repetição de imagens 1.....	54
Figura 14 – Créditos finais sobre repetição de imagens 2.....	55
Figura 15 – Cartaz do filme <i>Domingo</i> (2011).....	58
Figura 16 – Créditos iniciais.....	58
Figura 17 – Título do filme.....	59
Figura 18 – Primeiros quadros 1.....	59
Figura 19 – Primeiros quadros 2.....	60
Figura 20 – Recorte de imagem no primeiro estrondo.....	60
Figura 21 – Imagem da praia 1.....	61
Figura 22 – Imagem da praia 2.....	61
Figura 23 – Imagem da praia 3.....	62
Figura 24 – Imagem da praia 4.....	62
Figura 25 – Imagem da praia 5.....	63

Figura 26 – Imagem do Ginásio de esportes.....	63
Figura 27 – Tela preta 1	64
Figura 28 – Imagem do Ginásio de esportes 1.....	64
Figura 29 – Imagem do Ginásio de esportes 2.....,	65
Figura 30 – Imagens da avenida.....,	65
Figura 31 – Imagens antigas da avenida.....	66
Figura 32 - Imagens antigas em preta e branca da avenida.....,	66
Figura 33 – Imagem da ferrovia.....	66
Figura 34 – Cena do filme <i>O Homem do Sputnik</i> (1959).....	67
Figura 35 – Fim de tarde na praia.....	67
Figura 36 – Imagens de jovens.....	68
Figura 37 – Fim de tarde.....,	68
Figura 38 – Estádio de futebol.....	69
Figura 39 – Casamento.....	69
Figura 40 – Festa de casamento.....	70
Figura 41 – Culto religioso.....	70
Figura 42 – Noite.....	71
Figura 43 – Cartaz do filme <i>Pouco mais de um mês</i> (2013).....	73
Figura 44 – “Bom dia!”	73
Figura 45 – André abre a janela.....	74
Figura 46 – Câmera escura na cortina do quarto.....	74
Figura 47– Reconhecimento dos personagens.....	75
Figura 48 – Relação com a cozinha.....	76
Figura 49 – Plano médio em silêncio 1.....	76
Figura 50 – Plano médio em silêncio 2.....	77
Figura 51 – Café da manhã 1.....	77
Figura 52 – Café da manhã 2.....	78
Figura 53 – Casal desce as escadas 1.....	78
Figura 54 – Casal desce as escadas 2.....	79

Figura 55 – Casal desce as escadas 3.....	79
Figura 56 – Casal desce as escadas 4.....	79
Figura 57 – Casal na rua.....	80
Figura 58 – Casal no ponto de ônibus 1.....	80
Figura 59 – Casal no ponto de ônibus 2.....	81
Figura 60 – Casal no ponto de ônibus 3.....	81
Figura 61 – Tela preta 2.....	82
Figura 62 – Corte entre ônibus.....	82
Figura 63 – Ponto vazio 1.....	83
Figura 64 – Ponto vazio 2.....	83
Figura 65 – Rua 1.....	84
Figura 66 – Rua 2.....	84
Figura 67 – Janela do quarto.....	85
Figura 68 – Élide fecha as cortinas.....	85
Figura 69 – Quarto escuro.....	86

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas de Pernambuco/Associação Pernambucana de Cineastas - ABD-APECI -	45
Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro – APAN.....	38
Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE.....	37
Mostra Itinerante de Cinemas Negros - Mahomed Bamba MIMB.....	42

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Produção por ano e metragem.....	36
Tabela 2 – Produção por direção.....	38

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. O RUÍDO NO CINEMA.....	20
1.1 Do Cinema mudo ao falado.....	20
1.2 O ruído.....	23
1.3 A Presentificação do ruído pelo silêncio.....	28
2. CINEMA DE PERIFERIA: compreendendo o cinema um cinema de território.....	30
2.1 Cinema de periferia no contexto da Produtora Filmes de Plástico.....	35
1.2. André Novais Oliveira: um cineasta intuitivo.....	40
3. ANÁLISE DOS FILMES.....	45
3.1 <i>Fantasma</i> (2010).....	45
3.2 <i>Domingo</i> (2011).....	55
3.3 <i>Pouco mais de um mês</i> (2013).....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
REFERÊNCIAS.....	90
FILMOGRAFIA.....	94

INTRODUÇÃO

Licença para iniciar. Relutei, mas não houve solução, enquanto eu briguei com minha alma, separando a razão da emoção, minha dissertação não caminhou... No instante em que, atravessada pelo conhecimento ancestral, entendo que EXU, enquanto caminho, aquele que abre e fecha as porteiras, o Orixá da comunicação, e “que rompe com a razão e abre para outras possibilidades de leitura do real, do sensível” (KAWAHALA, 2014. p. 43), passei a viver a escrita com a alma e o texto fluiu, e aqui estamos... Adoto, aqui, a Epistemologia de Exu como aparato para a escrita dessa pesquisa, convencida de que Exu, além de proporcionar o rompimento com a normatividade acadêmica, também proporcione um rompimento epistemológico, “autorizando-nos a pensar formas de produção de conhecimento que passem, não só por uma produção intelectual, mas por nossos corpos, nossas vidas” (KAWAHALA, 2014. p. 44-45)

Foram três os motivos para a escolha do ruído no cinema:

O primeiro diz respeito ao quesito pessoal. Desde menina o ruído atravessava meus sentidos conectando-me com a realidade e me ensinando a ouvir meu espaço e tempo. A cada olho fechado, eu identificava onde estava e com quem estabelecia contato. Não era uma experiência para entender como alguém com deficiência visual vivia, mas para ativar a escuta no reconhecimento do espaço e do tempo como uma possível medida de proteção.

Uma técnica de acentuação da escuta, para mim, menina, era fechar a “janela da alma” e abrir as portas para o mundo. Um mundo contemporâneo e ruidoso. Veículos automotivos com suas descargas barulhentas, carros com alto-falantes anunciam seus produtos, o rapaz do algodão doce disputa com o correio que desvia do cachorro pequeno e feroz da vizinhança, o grito do vendedor carismático de picolé dá lugar ao senhor da taboca, com seu triângulo e sua caixa de alumínio, gritos animados dos estudantes e sirene da escola municipal, alguns dos poucos ruídos.

Aqui, relato alguns poucos elementos que manifestam seus ruídos no dia a dia e, eu, os apreciava como quem aprecia um concerto. Para meus ouvidos, cada um desses ruídos não provocava necessariamente um incômodo, mas demarcava a hora, o dia e meu lugar de estar. Se na casa de minha avó, se na casa de minha mãe, se na casa de uma amiga... Isso aconteceu na periferia de Salvador, no final da década de 1990.

Eu, moradora de periferia, nunca imaginei ingressar numa universidade, imagine trazer algo do âmbito sensível e ancestral para a academia?

Hoje, há uma mistura de emoção e lamento. Emoção em recordar cada detalhe sonoro vivo em minha memória e lamentação por não ter nenhum registro disso, além de uma memória que um dia se vai. Recordei dessa vivência durante o estudo do som, que, até então, estava inconsciente e optei por trazer à luz da escuta do (a) leitor. Aqui, entendi o valor social do ruído.

O segundo motivo diz respeito a algo que já estava no plano do consciente: o profissional. Ser técnica de som direto me traz inúmeras questões, dentre elas, o temor dos diretores e diretoras pelo ruído. Refiro-me aqui de produções em curta-metragem, mas que parte significativa das direções com quem já trabalhei apresentam insegurança quanto à utilização do ruído. Desejam um som “limpo” e “oco” para que a pós-produção traga o “brilho” desejado. Contudo, às vezes, a pós traz um vazio assombroso, uma limpeza que faz ouvir e não sentir. Ouve-se tudo que é dito, ratificando um cinema verbocêntrico, mas, elemento ambiência com todo o entorno de ruído não é percebido.

Para não confundir, é importante destacar que estou falando de um cinema mais realista. Quando estou no *set* de filmagem, separo atentamente meus equipamentos e passo a perceber o som do entorno. Procuro, ainda que em pouco tempo, identificar os ruídos presentes que se manifestam para dialogar com a personagem e criar sua atmosfera espacial e temporal, contudo, em um set de filmagem, a isso é dada pouca ou nenhuma importância, pois a atenção da equipe está voltada à imagem.

Discussões sobre plano, sobre tempo e sobre luz recaem para a imagem e o som que se adapte e capte o melhor diálogo possível, limpo e longe do ruído, ainda que a locação seja próxima a um ambiente de intenso ruído. Ou seja, é dada uma incumbência para a profissional de som que exige dela mais do que os equipamentos podem fazer. O microfone não seleciona som, ele capta o som. Sim, um bom direcionamento do microfone pode captar o que for necessário, mas não impedir todo o sonoro ambiente. Contudo, em muitos casos, a direção ignora e diz: “resolve na pós”.

E há casos em que captado todo o som ambiente, iluminado e pomposo para uma cama sonora “macia” e harmônica, o/a profissional da pós-produção opta em colocar qualquer som que não dialogue com o contexto ou não coloca nada, ou, ainda, arrisca a inserção de uma

música. Enfim, muito ainda há para se discutir com os profissionais de som, mas não aqui e nem agora.

Nessa inquietação como profissional de som, e, ao reconhecer a força do visualcentrismo associado ao vococêntrico, e a não compreensão do valor estético do ruído para a narrativa é que me estimula a entender como o ruído tem sido utilizado na narrativa cinematográfica brasileira em produções de curta-metragem de baixo orçamento do Cinema de Periferia .

O terceiro motivo é a pesquisa, ponto que considero tão importante quanto os demais, pois “durante muito tempo, os ruídos foram esquecidos do som no cinema, não só na sua prática, mas também na análise” (CHION, 2008, p. 115).

Tomando por empréstimo o título de um dos artigos de Fernando Morais Costa e ajustando ao interesse da pesquisa: “Se o som no cinema ainda é pouco pesquisado, o que dizer do ruído e do silêncio?”. Como algo tão presente no cotidiano pode ser esquecido de uma arte tão “completa”?

Movida pelos três motivos - pessoal, profissional (técnico e acadêmico) - realizei esse estudo. Durante a pesquisa foram encontrados muitos trabalhos de extrema qualidade técnica sobre som e que possibilitaram produzir um capítulo para falar a respeito do ruído. Trabalhos como os de Fernando Morais Costa, Michel Chion, Rodrigo Carreiro, Virginia Flores, Débora Opolski, Giuliano Obici, dentre outros, foram o suficiente para pensar sobre escuta, representação da imagem sonora e paisagem sonora.

Leituras no campo da Geografia, Antropologia sonora, Música, Cultura foram feitas para atender a necessidade do objeto de pesquisa. Tornou-se necessário revistar Chion, Flôres, já tendo sido lidos e fichados, visitar as produções cinematográficas e a certeza da complexidade de um método de pesquisa tomava corpo.

Alves (2013), em sua dissertação com o recorte de dez anos, de 2001 a 2011, mapeou livros e trabalhos acadêmicos sobre som no cinema, “essencialmente questões não específicas da trilha sonora” (ALVES, 2013, s/p) e afirmou que foram encontrados poucos estudos sobre o ruído como elemento da trilha sonora, no período estudado.

O autor apresenta três artigos que “dedicam-se exclusivamente a refletir” sobre o ruído como componente na trilha sonora (ALVES, 2013, p. 84); de Fernando Morais da Costa, 2008; de Débora Opolski, 2009 e de Damyler Ferreira Cunha, 2011.

O autor afirma que “apesar de um número pequeno nos trabalhos acadêmicos, nota-se a preocupação em destacar que o ruído pode ter seu potencial utilizado como elemento criativo e participar da construção dramática e emocional da narrativa” (ALVES, 2013, p. 85).

Alguns outros trabalhos foram encontrados ao longo dessa pesquisa e que foram produzidas antes e após a pesquisa de Alves (2013), contudo, como não é o objetivo deste estudo levantar um valor quantitativo de produções sobre ruído como elemento sonoro no cinema brasileiro, esses dados não foram catalogados e não serão apresentados aqui, mas é possível inferir que muitas dissertações e teses sobre som no cinema abrem um subcapítulo ou capítulo para tratar acerca do ruído no cinema.

Concorda-se com Altman, quando este afirma que “os pesquisadores que escolheram voltar seus estudos para o som o fazem porque ‘estão convencidos de que o som no cinema possui um significado maior do que simplesmente acompanhar um objeto ou pessoa visível na tela (ALTMAN, 1992, p.171 *apud* COSTA, 2004, p. 107)”. Pode-se dizer que os pesquisadores que optam por estudar o ruído, o compreendem não como mero “som não-desejado”, mas como possibilidade de narrar ou representar algo.

O objetivo desta pesquisa é analisar como o ruído tem sido utilizado na cinematografia brasileira em produções de curta-metragem de baixo orçamento do Cinema de Periferia no contexto da Produtora Filmes de Plástico. A questão levantada para iniciar a pesquisa: como o ruído, sendo ele tão presente na vida humana, poderia contribuir para a produção do Cinema de Periferia?

Para melhor aproveitamento do estudo no tempo possível de um mestrado optou-se pela escolha das três primeiras produções em curta-metragem de apenas um diretor da Produtora Filmes de Plástico, André Novais Oliveira, as produções escolhidas, a saber: *Fantasma* (2010), *Domingo* (2011) e *Pouco mais de um mês* (2013). Seu último filme, *Quintal* (2015), também em curta-metragem, não compõe o *corpus* deste estudo por compreender que a narrativa apresenta elementos cinematográficos que se distanciam das três primeiras produções e que exigiram mais tempo da pesquisa.

O diretor André Novais Oliveira integra a Produtora Filmes de Plástico, criada em 2009, sendo ela reconhecida como uma produtora de periferia. E, ao longo dessa década, mais de dez curtas e três longas-metragens, sendo dois desses, dirigidos por André. Além disso, o diretor apresenta em suas narrativas um potencial sonoro em que o ruído do entorno acessa o espectador.

Na compreensão do produto cinematográfico como uma união entre áudio e imagem a proposta de análise filmica, ainda que baseada no ruído, não deixa de observar o ruído contido e complementando a imagem e vice-versa. Por isso, desde já, pela impossibilidade de apresentar o áudio em material escrito neste trabalho, as imagens das sequências serão utilizadas para sinalizar e sugerir uma escuta possível.

Os três filmes analisados nesta pesquisa podem ser consultados nas plataformas Youtube¹ e Vimeo² com acesso gratuito, no canal da Produtora Filmes de Plástico.

Debruçar o olhar e a escuta para um objeto explorado, mas sem um método definido e estruturado, tornou-se um território “lamacento”, entre descer e subir em cada passo dado. Para Carreiro e Alvim (2016, p. 175) “estabelecer métodos precisos que possibilitem o estudo rigoroso da banda sonora em produtos audiovisuais tem sido um problema recorrente na área dos estudos de cinema no Brasil”. Os autores afirmam que o campo do cinema e audiovisual no Brasil estão alocados academicamente em Comunicação, o que poderíamos inferir que as pesquisas teriam ênfase em questões midiáticas e “menor investigação sobre aspectos narrativos, e estilísticos, visuais e sonoros” (CARREIRO; ALVIM, 2016, p.176).

Sendo a pesquisa de cunho sonoro e narrativo se fez necessário reelaborar um método que atendesse o objeto pesquisado. Carreiro e Alvim (2016) destacam a complexidade que é explicar a metodologia de uma trilha sonora, entendendo trilha como (vozes, música e ruídos), o que pode soar como falta de rigor. Segundo Aumont e Marie (2004), não existe um método universal de análise filmica. Para os autores, a análise de filmes é uma atividade descritiva e não modeladora. O que existe são “análises singulares, inteiramente, adequadas no seu método, extensão e objeto, ao filme particular de que se ocupam” (Idem, p. 15) .

Convencido da complexidade de nomear metodologias, de definir precisamente um método universal e na busca por compreender a utilização dos ruídos nas produções *Fantasma* (2010), *Domingo* (2011) e *Pouco mais de um mês* (2013), tomou-se como empréstimo para essa pesquisa, o que Bauer e Gaskell (2008, p. 375) chamou por “Passeio da escuta” e “Diário de sons”, relendo para a realidade de um produto audiovisual.

¹ No Youtube, *Fantasma* (2010) <https://www.youtube.com/watch?v=pEaejXwnAQI>, *Domingo* (2011) <https://www.youtube.com/watch?v=iECIlme45so> e *Pouco mais de um mês* (2013) <https://www.youtube.com/watch?v=tckJGscjZbY>

² Vimeo *Fantasma* (2010) <https://vimeo.com/33656296> *Pouco mais de um mês* (2013) <https://vimeo.com/filmesdeplastico>

O “Passeio da escuta” é um exercício que reativa a escuta e aumenta a consciência, sendo utilizada para analisar cenários sonoros. Para os filmes *Fantasma*, *Domingo* e *Pouco mais de um mês*, após uma apreciação inicial destes, seguida de reconhecimento de elementos não identificados na primeira apreciação, houve um terceiro momento, marcado pelo “passeio da escuta”, onde esta foi reativada ao passear pela narrativa, *Fantasma* e *Pouco mais de um mês* possuem o “som linear” de uma paisagem sonora específica, no caso de *Fantasma* o plano-sequência, permite uma leitura menos exigente, que nos dois outros filmes etc. Em *Pouco mais de um mês*, os cortes, a mudança do tempo e o jogo com interno e externo diferem e exigem uma observação às mudanças, passagens e sequências. Em *Domingo*, o exercício de escuta se faz outro, pela variação de intensidade e diferenciação de ambientes, proposta do filme. A partir deste método, uma questão se fez presente: descrever o ruído ou a fonte do ruído?

Especificamente sobre análise de som no cinema, Carreiro e Alvim destacam que há uma dificuldade para nomear metodologias de análise do som no cinema e os diferentes termos nos manuais ratificam a “ausência de um vocabulário técnico compartilhado entre os pesquisadores” (CARREIRO E ALVIM, 2016, p.177).

Optamos por descrever o que o som remetesse no momento, pois também há uma ausência definida para códigos que representem os sons do ruído. Assim, entramos no segundo passo: o “diário de sons”. O diário de sons é um registro de um tempo da exposição da escuta ao ruído. Ao transferir o método, proposto por Bauer e Gaskell (2008), para o cinema e audiovisual, o que se planejou foi uma descrição dos sons reconhecidos observando três informações: a característica do ruído, fonte e significado como caminho para obtenção do sentir.

Nos capítulos seguintes será apresentado o resultado desse estudo, imbuído da certeza de que o ruído é um objeto de estudo que merece uma escuta mais atenta, bem como um uso mais consciente para os seus efeitos nas narrativas.

Logo, esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro **O RUÍDO NO CINEMA**, apresenta três seções, a saber: a primeira registra um breve enunciado do cinema mudo até o falado; o segundo, “O ruído”, rende-se a conclusão desta pesquisa, e levanta questões que justificam o ruído ser reconhecido como elemento narrativo que representa um território. E, por fim, o terceiro subcapítulo refere-se ao ruído no silêncio: “A Presentificação do Ruído pelo Silêncio”, que é um broto da pesquisa, ao avançar no estudo sobre ruído,

reconhecendo que o Silêncio não é ausência de som, ao contrário, permite que o ruído seja escutado e apreciado, podendo causar inúmeras reações. É nesse instante que os filmes de gênero, como filmes de terror, fazem uso do ruído, por exemplo, o clássico telefone que toca em *Pânico* (Wes Craven, 1996), quando uma personagem coloca pipoca no fogo, o telefone toca e continuação ouvindo a pipoca no fogo, fora de quadro, os sons ganham destaques porque o silêncio se faz presente, e os ruídos estilizados contribuem para a tensão no espectador.

O segundo capítulo **CINEMA DE PERIFERIA: compreendendo o cinema um cinema de território**, apresenta, de forma geral, o uso do termo Cinema de Periferia nas produções atuais. Um subcapítulo sobre a Produtora Filmes de Plástico, que pode ser considerada a maior produtora deste tipo de cinema, com alcance internacional, inclusive.

Por fim, o terceiro capítulo é sobre a **ANÁLISE DOS FILMES**, com três subcapítulos, sendo que cada um corresponde a cada um dos filmes aqui estudados e já mencionados, seguindo uma ordem cronológica.

1. O RUÍDO NO CINEMA

1.1 DO CINEMA MUDO AO FALADO

“O cinema nasce ‘mudo’. [...] desde a primeira projeção pelos irmãos Lumière não havia de nenhum acompanhamento sonoro ou musical às imagens projetadas.” (ADELMO; MANZANO, 2010, p. 25). Contudo, buscando aprimorar o filme, o som passa a acompanhar as projeções, “buscando contribuir para um maior dinamismo da exibição e um maior entusiasmo do público” (ADELMO e MANZANO, 2010, p. 27).

Segundo Carreiro (2018), as primeiras sessões de cinema não foram feitas sem som. De acordo com o autor, os irmãos Lumière pensaram no som e contrataram um pianista para que acompanhasse as imagens, dinâmica que perdurou por três décadas. A partir dessa compreensão, Carreiro (2018) adota o termo cinema silencioso, em substituição de cinema mudo.

Para Silva (2005, p. 01) “o cinema nunca foi ‘não-sonoro’, o cinema foi mudo, isto é, literalmente privado de palavra. Por isso, o cinema não se tornou sonoro e sim se tornou falado”. O cinema falado foi uma preocupação para muitos cineastas após a sincronização de fala e imagem no fim da década de 20 do século passado, com o discurso de que o cinema, ao se tornar falado, perderia a sua arte e representaria de forma naturalista a realidade. “Os puristas lamentaram essa nova linguagem, ao passo que outros a encaram como um avanço. Grandes cineastas como Charles Chaplin, Sergei Eisenstein, Alfred Hitchcock foram resistentes à nova forma de cinema.” (BIGNOTTO, S/A, p. 01-02).

Faz muito sentido a frase que Eisenstein escreveu: “o som não foi introduzido no cinema mudo, saiu dele” (MARTIN, 1995, p. 111), pois, ao reconhecer a ausência de elemento para ser compreendido pela escuta, alguns cineastas optaram por acompanhamentos. Tornou-se comum ter um músico atrás da tela ou em algum canto produzindo algum tipo de som ao vivo, para acompanhar o filme. Às vezes improvisando, às vezes seguindo uma tablatura enviada pelos realizadores.

Além do acompanhamento musical relatado por Carreiro (2018), com a presença de um pianista ou organista era possível encontrar o responsável pela produção de efeitos sonoros ao vivo, o que mais tarde se convencionou denominar de sonoplasta. “Como a

demanda por filmes superava, em muito, a oferta, e os mesmos filmes eram frequentemente exibidos em teatros vizinhos, alguns proprietários de casas de shows investiram na produção de efeitos sonoros como elemento diferencial” (CARREIRO, 2018, p. 40-41). A sonoplastia não era feita em todo filme, apenas alguns momentos.

Assim como Silva (2005), para Thalberg, também, nunca houve um cinema mudo, por ter um musicista tocando em uma projeção, o diferia da ideia de cinema mudo (THALBERG, 2010 apud CARREIRO, 2018).

O que se percebe é que ainda há um conflito conceitual sobre o som no cinema, alguns pesquisadores defendem que o cinema era sonoro e tornou-se cinema falado a partir do final da década de 20, outros argumentam que, a partir desta data, o cinema mudo tornou-se sonoro, e há quem diga que o cinema nunca foi mudo e sim, silencioso. Podemos crer que da primeira projeção atribuída aos Lumière, até os dias atuais, o cinema passou por transformações em toda sua cadeia produtiva e, no som não foi diferente. Ou seja, o som, de mudo, ou não, passou a tagarelar, um excesso de palavras resvalam nas telas e embebem o ouvinte que está para o filme e não com o filme.

É possível perceber, ainda, a partir da fala de Lee-Meddi (2010, S/P) que o atraso na sonorização foi uma disputa de mercado.

Em 1907, Lee deForest desenvolveu, com sucesso, o trabalho de Laustre através da aplicação do tríodo, uma válvula que tinha a função de amplificar os sinais eletrônicos.

Ainda em 1907, os irmãos Lumière já haviam conseguido um som mais perfeito do que os modelos Vitaphone e Movietone iriam apresentar no fim da década de 1920.

Incorporar o som ao filme era possível desde a sua origem, o sucesso do trabalho de Lee deForest não foi aproveitado pela indústria cinematográfica, visto que o cinema mudo era sucesso absoluto, e os altos custos que envolviam a sua sonorização, adiaram o mecanismo por cerca de trinta anos.

Carreiro (2018) aponta que, por razões técnicas, o processo de sincronização passou por experimentações, inúmeras empresas produziram equipamentos a fim de sincronizar a imagem e som, algumas obtiveram êxito por alguns minutos, outros conseguiram, mas cabia ao projecionista um cuidado com a troca dos discos e dos rolos, porque qualquer atraso tornaria o filme dessincronizado até o final.

O cinema é uma arte cara e a indústria cinematográfica se beneficia ao impor condições de se fazer cinema. Para a indústria cinematográfica não seria vantajosa a sincronização quando havia lucros com o cinema mudo.

O cantor de Jazz (1927) é considerado o primeiro longa-metragem sonoro, contudo, de acordo com Carreiro (2018), o filme é parcialmente sonoro e contém 354 palavras pronunciadas pelo elenco. Para este autor, “era, em essência, um musical” (CARREIRO, 2018, p. 48 - 49). Ainda, para Carreiro, a produção de *O cantor de Jazz* foi complexa, por razões técnicas limitadas do uso dos microfones e dos ruídos dos equipamentos de filmagem.

A preocupação exposta na Declaração sobre o futuro do cinema sonoro (S.M. Eisenstein, V. I. Pudovkin e G.V. Alexandrov, 1928) parece fazer muito sentido nos dias atuais. Eisenstein afirmou que o filme falado, como mercadoria mais vendável, sofreria exploração comercial e a gravação do som seria naturalista, correspondendo a imagem, numa tentativa de propor uma “ilusão”, esse efeito pode ser percebido nas telenovelas, por exemplo, também encontramos inúmeros filmes nacionais com o mesmo apelo.

Eisenstein propunha que os cineastas usassem a trilha de áudio para incluir informações que não estavam na imagem, “como músicas e ruídos fora de quadro, a fim de criar uma nova camada de significados que adicionasse novas informações ao tecido narrativo” (CARREIRO, 2018, p. 50).

No campo do som para cinematografia, os sons nos filmes podem ser divididos nas vozes, música e ruídos. As vozes são, claramente, aqueles com maior atenção na grande maioria das produções atuais, sendo consideradas, inclusive, como elementos que vão guiar o espectador no desenrolar da trama, um dado que reforça a sociedade vococêntrica; a música ocupa o segundo lugar como elemento sonoro nas produções e seu uso se dá para sugerir uma emoção por cena; e, por fim, o ruído que não possui mais seu valor estético (CHION, 2008) mas seu uso tem caráter realista, “representam a realidade de forma mais objetiva”. (CARREIRO, 2018, p. 22).

O que se nota é que, mesmo com o termo de sonoro ou falado, as produções cinematográficas foram gerenciadas culturalmente e historicamente para manter o diálogo inteligível, pois, como disse Carreiro (2018, p. 47), “é por meio do diálogo que o público costuma acompanhar a progressão da narrativa”. Sendo assim, não raro, a música acompanha a narrativa com o efeito dramático, e o ruído ocupa-se de preencher marcas sonoras, como os passos, o bater da porta etc., um contexto realista. A provocação, neste estudo, é analisar

como o ruído tem sido utilizado nas produções do Cinema de Periferia. No próximo subcapítulo será suscitada uma discussão em torno do entendimento do ruído.

1.2 O RUÍDO

Existem muitos sentidos dados para o ruído no cinema. Seja ele como uma interferência grosseira, um incômodo, “barulho” ou um elemento sonoro expressivo. O ruído pode ser uma interferência capturada pelo equipamento de som durante a gravação, uma massa sonora indefinida ou irregular do ponto de vista de suas frequências, comumente subtraídas ou amenizadas na pós-produção. Também podem ser o ambiente e os sons específicos não considerados música ou voz.

De acordo com Schafer, o ruído pode ter um termo de significado subjetivo. Ele ainda exemplifica que “o que para uma pessoa pode ser ruído para outra pode ser música” (SCHAFER, 2001, p. 367), tudo é uma questão de ponto de escuta associado à concepção cultural em torno do elemento ruído.

O ruído faz parte da vivência, no Manifesto Futurista – A arte dos ruídos, assinada pelo compositor Luigi Russolo, em 1913, ele afirma que o nascimento do ruído se deu no século XIX, com a invenção das máquinas, que “substituíram” o silêncio.

Hoje, o ruído triunfa e reina soberano sobre a sensibilidade dos homens. Por muitos séculos a vida fluiu em silêncio, ou, quando muito, em surdina. Os ruídos mais fortes que quebravam esse silêncio não eram nem intensos, nem prolongados, nem variados. De fato, tirando os excepcionais movimentos telúricos, os furacões, as tempestades, as avalanches e as cachoeiras, a natureza é silenciosa. (MANIFESTO FUTURISTA, A ARTE DOS RUÍDOS, 1913, s/p)

Para Silva (2005, p. 8-9) “ruído é a mistura de sons aleatórios e indistintos, sem harmonia; sons produzidos por vibrações irregulares, de maneira confusa. Entretanto, o ruído é um som o qual fomos treinados a ignorar”. A autora insere o ruído no conjunto dos “efeitos sonoros”, que para ela, são os sons “que tem predominância no registro da imagem/ação por sua necessidade de constituir signo e que se referem a um objeto ‘concreto’” (SILVA, 2005, p. 7), pode ser considerado como um som figurativo.

De acordo com Russolo (1913, p. 3), “não se poderá objetar que o ruído seja unicamente forte e desagradável ao ouvido”. O autor afirma ser “inútil enumerar todos os ruídos tênues e delicados, que proporcionam sensações acústicas agradáveis”.

Os filmes que talvez tenham investido na invenção sonora foram os de gênero. Para Chion, “a maioria dos outros filmes, incluindo os de autor, ainda não deu aos ruídos o estatuto global de elemento cinematográfico, ao qual, para além da sua função diretamente figurativa” (CHION, 2008, p. 117).

A provocação do Chion (2008) nos faz revisitar algumas produções cinematográficas brasileiras de autor com intento de investigar o uso do ruído, de modo geral podemos perceber uma predileção pela assepsia sonora ambiente e um cuidado nas falas, seguida de uma utilização exagerada no recurso musical como forma expressiva de comunicar sensações e sentidos.

Chion (2008) afirma que existem duas razões para a ausência do ruído no cinema, são elas as técnicas e culturais. A ausência do ruído por razões técnicas, desde a captação de som direto, pode ser justificada por ser percebido como já foi dito, como “consequência irritante das atividades humanas” (BAUER, 2008, p. 372), ou simplesmente uma interferência sonora que precisa ser controlada.

Sobre aspectos técnicos, Abbate (2014) apresenta, de forma didática e bastante transparente, o processo de construção para uma “boa” captação de som direto. Ao considerar o som muito sensível, ele afirma que o técnico de som deve ser cuidadoso para que não sofra com a interferência dos ruídos que não fazem parte da história. Mesmo sendo possível reorientar o microfone, isso não resolve os problemas.

Percebe-se que Abbate incumbi ao profissional do som uma responsabilidade do cuidado com o som, contudo essa preocupação deve ser de toda equipe. Sobre o cuidado com o som, em 2000 foi construída a Carta aberta do seu departamento de som, escrita por John Coffey, com ajuda de inúmeros profissionais de áudio dos Estados Unidos, onde apresenta a relação do som com outros departamentos e a importância do mesmo.

Abbate (2014) apresenta um relato curioso sobre resolução de problemas em uma locação. Ao identificar que a locação possuía interferências de ruídos de trânsito, foi sugerido a construção de barreiras para impedir o vento e os ruídos externos, o que trouxe resultados esperados. Contudo, o mesmo salienta que é preciso calcular o custo/benefício para sugerir a construção de uma estrutura que proteja a captação, pois interfere no orçamento financeiro. O

que não poderia ser realizável em projetos de baixo orçamento como é a realidade da maior parte dos filmes do Cinema de Periferia.

Sobre as razões culturais para ausência do ruído no cinema, o “ruído é um elemento do mundo sensível totalmente desvalorizado no plano estético” (CHION, 2008, p. 116). Apesar de, no início do cinema sonoro, existir experiências com a introdução de ruídos no plano estético ocupando uma importância na narrativa fílmica, em meados de 1930, segundo Chion, os ruídos passaram a ser “discretos e tímidos, tendo mais a ver com efeitos sonoros estilizados e codificados do que com a uma verdadeira representação carnal da vida” (2008, p. 116-117). Considerando que “os sons são condicionados por seus contextos sociais e por isso são marcados por eles [...] podemos considerar os sons como meios de representação” (BAUER, 2008, p. 367).

“A representação pode ser entendida como a ‘prática concreta de significados’, não sendo eles fixos e nem únicos” (LIMA, 2018, p. 34) e vão depender da leitura/ interpretação feita pelo cineasta a partir da sua escuta.

Para Flôres (2013, p. 24), “cada som é resultado de processos interpretativos variados e complexos, largamente dependentes do contexto no qual **a** ou **as** ocorrências acústicas se fazem escutar, dependentes da aptidão do ouvinte a analisar este contexto e da intenção de escuta”. Para Rêgo (2006, p. 41), “uma paisagem sonora não é apenas o que se pode ouvir, mas o que cada um pode ouvir e compreender, em função de seu conhecimento, permitindo um posicionamento individual em relação aos sons escutados numa determinada época e lugar”.

Todo som possui direção, profundidade, propagação e reflexão. Reproduzido, representa as propriedades da acústica do lugar onde foi gravado (FLORES, 2013). Podemos então pensar que o ruído como elemento sonoro social poderia representar um lugar em determinado tempo, sendo ele utilizado no cinema com uso na narrativa, contribuindo para realçar a identidade de um espaço, dando profundidade e espacialidade?

Enquanto Silva (2005) apresenta o ruído inserido nos efeitos sonoros, podemos perceber que Alves (2013) apresenta uma divisão em que os efeitos sonoros estariam contidos no ruído. De acordo com a classificação apresentada pelo autor, o ruído no cinema como elemento sonoro é dividido em três categorias: a) Ruídos do ambiente ou *background*; b) Ruídos de efeitos ou *sound effects* e, por fim, c) Ruídos de sala ou *foley*.

De acordo com Cunha (2011, p. 01), o conceito de *Soundscape* ou Paisagem sonora de Murray Schafer “implica na questão de como percebemos o ambiente que nos cerca, e consequentemente como podemos representá-lo através de uma obra de arte”. Vamos correlacionar às categorias apresentadas por Alves (2013) sobre ruído com a classificação de Murray Schafer sobre sons. Seria dizer que a primeira categoria de ruídos estaria associada aos “sons fundamentais”. De acordo com Costa (2010, p. 96) “os sons fundamentais estão presentes na maior parte do tempo, configurando o fundo sonoro de um determinado lugar”. Os sons fundamentais se tornam “hábitos auditivos”, ajudando a compreender as características da população que vive neste ambiente.

Podemos compreender os sons fundamentais de Schafer com a ambiência no cinema, colocado para dar um preenchimento do total, um contorno e profundidade, ainda que pouco percebido racionalmente, ele ativa o sensorial. (SCHAFER, 2001, p. 26). Os ruídos do ambiente formariam a paisagem sonora, ou o que Flôres (2013, p. 41) chama por “cenografias sonoras” que se “refere aos espaços sonoros criados para delimitar e/ou incrementar os espaços cinematográficos, já que se trata de uma criação poética com relação à ambientação”. Para Schafer (2001, p. 366), a paisagem sonora é todo “ambiente sonoro”. Opolski (2009, p. 61) complementa ao dizer que, “todos os sons à nossa volta formam a paisagem sonora do ambiente, e sendo assim, cada ambiente possui a sua própria paisagem sonora”.

A segunda categoria, ruídos de efeito, são os ruídos que sublinham um determinado objeto, poderiam dizer que seriam os “sinais” em Schafer, pois são “sons que se destacam; que, em suas manifestações, têm volume suficiente para serem percebidos com mais impacto do que a massa sonora que constitui a base” (COSTA, 2010, p. 96).

A terceira categoria, ruído de sala, são os ruídos sincrônicos à imagem, e são aqueles criados em estúdios/home studios. Também conhecido como *foley*, o termo é o nome do engenheiro de som Jack Foley que produziu certo número de sons para a pós-produção de filmes. Para Alves (2013) os ruídos de sala “seriam sons que se destacam; que, em suas manifestações, têm volume suficiente para serem percebidos com mais impacto do que a massa sonora que constitui a base.” (ALVES, 2013, p. 84).

Além das categorias “sons fundamentais e sinais”, Schafer apresentou as “marcas sonoras” que seriam “sinais especialmente significativos, investidos de simbolismo evidente para a comunidade que os ouve” (COSTA, 2010, p. 97), uma categoria que estaria inserida em ruídos ambientes nas produções cinematográficas, ao mesmo tempo em que flertar com os

ruídos de efeito, contudo produziria possivelmente um impacto diferente sendo o ruído enquanto “marca sonora” utilizada para identificação de determinado espaço/ território no cotidiano.

Para Flôres (2013, p. 58) “além das possibilidades e variedades de usos de sons fora do quadro imagético, sem dúvida, a narrativa cinematográfica pôde explorar com muito mais recursos a representação do espaço-tempo”.

De acordo com Russolo (1913, s/p), “cada manifestação de nossa vida é acompanhada pelo ruído. O ruído é, portanto, familiar ao nosso ouvido e tem o poder de evocar imediatamente a própria vida”. As sonoridades são “importantes elementos na constituição de espaços urbanos” (MAZER et al, 2020, p. 24), e a população de determinado território compartilha e disputa o espaço, também, ao manipular os sons em suas frequências, intensidades e espacialidades.

Assim, é possível afirmar que o ruído no cinema não seria meramente ilustrativo, pois traz consigo uma carga complexa de construção social. Sendo incorporada sobre essa premissa aos filmes, passa-se a criar um sonoro fecundo que personaliza o entorno da personagem na trama. Para isso, é sugerido um reconhecimento dos elementos sonoros como projeções e não meras ilustrações estilizadas.

Ao compreender o ruído como elemento sonoro no cinema com potência dramática para narrativa e de valor estético, essa pesquisa visa identificar a utilização do ruído em três curtas-metragens do André Novais Oliveira, um dos diretores da Produtora Filmes de Plástico, *Fantasma* (2010), *Domingo* (2011) e *Pouco mais de um mês* (2013), produções de baixo orçamento e que estão no chamado Cinema de Periferia. Com exceção de *Domingo*, *Fantasma* e *Pouco mais de um mês* foram exibidos em inúmeros festivais e mostras e obtiveram alguns prêmios de direção até menções honrosas.

Acreditar que o “contato cotidiano com os ruídos que nos cercam é matéria-prima fundamental para a produção cinematográfica atual” (COSTA, 2010, p. 94) reforça a importância de identificar de que forma as produções cinematográficas atuais estão utilizando o ruído como elemento sonoro expressivo na narrativa.

1.3 A presentificação do ruído pelo silêncio

“O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som” (WISNIK, 2007, p. 18). Esta citação nos remete ao curta-metragem *Com os pés no chão* (Marise Urbano, 2017), em que a personagem Júlia não esboça uma palavra, mas seu entorno transborda som. A câmera acompanha o silêncio e tudo que acontece, fora de quadro, se faz presente pela escuta. Por uma escuta subjetiva que orienta o espectador.

Ratificando a fala de Wisnik, John Cage diz que ‘por mais que tentemos fazer silêncio, não o podemos: não há silêncio que não esteja grávido/prenhe de som’; ‘nenhum som teme o silêncio que o extingue, e não há silêncio que não esteja grávido de sons’” (CAGE *apud* HELLER, 2008, p. 20)

“O silêncio, para o homem ocidental, equivale à interrupção da comunicação” (SCHAFER, 2001, p. 354), seria dizer, a interrupção da pronúncia verbal. A partir dessa compreensão, podemos pensar que o silêncio não é um vazio sonoro, ele apresenta-se pela marcação do ruído que se faz presente.

Concordo com Costa (2004) de que o silêncio não é mera ausência de significação. O silêncio é parte integrante de um discurso, é possível reconhecer sua importância nas narrativas cinematográficas tanto quanto as vozes, as músicas e os ruídos, como no longa-metragem *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), esta produção foi analisada por Rodrigo Carreiro, e o autor afirma que a escolha do diretor pelo silêncio não foi uma escolha aleatória, estaria carregada de uma “lógica narrativa”. O autor diz que “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” (CARREIRO, 2010, p. 4).

Para Martin (1990, p. 114 -115), “o silêncio é promovido como valor positivo, o papel dramático que ele pode desempenhar como símbolo de morte, ausência, perigo, angústia ou solidão. O silêncio é capaz de sublinhar com força a tensão dramática de um momento”.

De acordo com Shun (2008), o silêncio pode ter um valor sintático – onde é empregado como elemento separador entre dois eventos sonoros; como um valor naturalista – onde está de acordo com a diegese; e, por fim, concordando com a fala supracitada de Martin

(1990), o valor dramático – geralmente usado para criar efeitos emocionais, como por exemplo, de suspense, tensão, perigo, angústia, medo, solidão, introspecção etc. (SHUN, 2008, p. 183 apud ALVES, S/A, p. 94)

“O filme que faz ouvir pequenos ruídos cotidianos é, ao mesmo tempo, um filme que cria ambientes silenciosos nos quais pequenos sons se possam fazer ouvir” (COSTA, 2012, p. 08). O ruído e o silêncio não se opõem: “eles se interpenetram” (HELLER, 2008, p. 20).

O ruído de que tratamos nesta pesquisa tem valor expressivo e contribui para a narrativa de uma produção audiovisual a partir do entendimento do ruído como poder de representação social em um espaço-tempo, estando ele aliado ao silêncio de valor naturalista.

Ao compreender que analisar um filme é situá-lo em um contexto (VANOYE, 1994), o próximo capítulo situa os filmes que foram analisados neste estudo, no chamado Cinema de Periferia, termo utilizado na atualidade para se referir às produções de cineastas declarados como periféricos e, não apenas isso, que apresentam a periferia como lugar de vivências, histórias, afetos, conflitos e sonhos.

2. CINEMA DE PERIFERIA: compreendendo o cinema de periferia como um cinema de território

A relação com o território é identificada desde o Cinema Novo no Brasil e “se desdobra em cinematografias diversas, especialmente as que são feitas nas margens – Cinema Negro, Indígena, Periférico” (CUNHA et al, 2020, p. 7).

Seria o Cinema de Periferia um Cinema de Território? A questão surge ao perceber como o espaço periférico tem sido utilizado como locação para inúmeras produções, contudo, essa locação parece ter grande importância nas relações estabelecidas entre os personagens, como nos curtas *Fantasma* (André Novais Oliveira, 2010), *Quinze* (Maurílio Martins, 2015), *Com os pés no chão* (Marise Urbano, 2017) e *Rebento* (Vinicius Eliziário, 2018).

A fim de compreender se o Cinema de Periferia seria um cinema de território, tornou-se imprescindível saber os conceitos em torno de território. De acordo com Sturmer e Costa (2017, p. 51), território é um dos “conceitos mais importantes para a Geografia, ao lado da região, paisagem, lugar e espaço, é concebido como uma ferramenta útil para compreender as diferentes formas de apropriação do espaço, seu uso e ocupação”.

Para Milton Santos (1999, p. 7), “o território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações de sua existência”. Portanto, o território está longe de ser demarcação espacial, ele é um lugar em que habitam os interesses humanos, suas memórias, histórias, poderes, sonhos projetados nas imagens e nos sons produzidos.

Podemos considerar, inicialmente, o Cinema de Periferia como sendo um cinema de território, visto que as produções nessa categoria são filmes que tratam do cotidiano, da história e memória de pessoas periféricas, mais que isso, apresenta a relação com o espaço e tempo, esse sendo possível também pela utilização do sonoro nas construções cinematográficas.

O cinema enquanto território político (conceito de Henri Lefebvre) é percebido pela população, que sempre ocupou as margens da sociedade, como meio de se manifestar e contar seus pontos de vista e de escuta, dessa forma, o cinema em si, sendo ele território político, ao ser Cinema de Periferia, define-se que política está em seu cerne e torna o território periférico

como protagonista desse tipo de cinema, ainda que as narrativas estejam envolvidas em conflitos familiares como no curta-metragem *Quinze* (Maurílio Martins, 2015).

Sobre o uso do território pelo Cinema, Cunha et al (2020, p. 6) afirma que “o cinema mantém relação com o território desde o berço [...] A fotografia, que lhe antecedeu, já era capaz de fixar as distâncias em imagens, mas o cinema inaugurou a possibilidade de representar sua ocupação”. O que dizer das produções que percebem o uso do som como ocupação do espaço periférico?

Ao compreender que “a cidade é uma criação humana territorialmente impressa” entende-se que há uma relação ator/território (BARBOSA e SILVA, 2013, p. 117), portanto, os agentes que ocupam a margem não apenas buscam representação de si nas imagens como do lugar que ocupam, do lugar de fala.

Ainda com Sturmer e Costa (2017, p. 25) para território existir, “teríamos: espaço(s), ator(s) e poder(s)”. Espaço do qual se originará uma forma específica de relação que o ator manterá com ele; o ator (individual, coletivo, social) que se relaciona com o espaço na forma de controle, domínio, apropriação, enfim, exercendo o poder”. Esse poder se dá de diversas formas, uma delas é através do som.

Território é aquilo que pertence ao coletivo, ao social e até mesmo ao individual. Para Barbosa (2015, p. 01),

O território é também o recorte de mundo ao qual pertencemos como experiência real e concreta das relações em que estamos imersos. Marcamos, guardamos e habitamos um território, mesmo que suas fronteiras sejam difusas e voláteis. Afinal, como recurso e abrigo das relações humanas, o território não é estático ou impermeável às transformações econômicas, técnicas, políticas e culturais da sociedade.

O termo Cinema de Periferia ganha destaque à medida que inúmeras produções fazem uso dele como forma política de denominar e diferenciar a produção realizada, destacando um lugar de posição em fala e escuta.

Houve um número crescente de produções cinematográficas de curtas-metragens nas duas últimas décadas no Brasil, isso é decorrente do acesso aos meios de produção, através de políticas públicas para classes que antes não tinham acesso e de trabalhos paralelos de coletivos, oficinas, além da abertura de cursos de graduação em Cinema e Audiovisual, como afirma Souza (2012).

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, enquanto o público, a crítica e os profissionais viam o crescimento da produção de cinema no Brasil, os moradores de subúrbios, favelas e periferias começavam a experimentar outra forma de contar histórias: a apresentação de filmes e vídeos realizados em oficinas de cinema e audiovisual se espalharam por diversas cidades brasileiras. (SOUZA, 2012, p. 111)

Vale considerar que mediante o controle da (hiper)inflação e o lançamento de uma nova moeda (o real), ainda que numa estabilidade econômica precária, a década de 90 do século XX, permitiu que uma dada parcela da população brasileira adquirisse alguns bens de consumo que antes eram impossíveis. Isso permitiu, por exemplo, a explosão de grupos de rap – que podiam gravar muitos de seus trabalhos em estúdios caseiros.

De acordo com Zanetti (2010, p. 49), diversos programas foram desenvolvidos no campo da cultura, durante o governo Lula³ e que estimularam a produção e a exibição de produções audiovisuais entre diferentes grupos sociais e regiões do país. A autora ainda afirma que

O papel dos programas estaduais e municipais de apoio cultural que se ampliaram nos anos 2000 e também ajudaram a diversificar o tipo de produção audiovisual no país, através de editais e concursos de incentivo à produção de curtas e longas-metragens, de projetos de exibição e de reflexão sobre o audiovisual, promovidos pelas secretarias de cultura. (ZANETTI, 2010, p. 54)

De um modo geral, os fatores que permitiram o surgimento da produção nas periferias para Souza (2012) estão ancorados

nas políticas culturais empreendidas nos últimos dez anos, tanto no âmbito municipal quanto federal; no desenvolvimento das tecnologias digitais, que permitiu o acesso aos meios de produção e, por fim, nas novas propostas de políticas de representação, que tentam se distanciar da ideia dos espaços periféricos como locais exclusivos de insegurança, perigo e violência. (SOUZA, 2012, p. 112)

A “democracia” no acesso ao digital favoreceu o aumento de produções audiovisuais e dos tipos de cinemas. O crescimento da produção audiovisual na periferia tem seu crescimento acentuado pela popularização da tecnologia digital. “A presença do digital no cinema de periferia conduz à necessidade de enxergar técnica e estética não como categorias rivais, mas complementares” (SOUZA, 2012, p. 118) .

³ Mandato de 2003 até 2006, e de 2007 até 2011.

Para Souza, (2017, p. 254) “as políticas associadas às transformações e barateamentos da produção audiovisual são forças invisíveis responsáveis pela materialização no visível dos filmes de outras formas de narrar”. Essas “outras formas de narrar” no universo cinematográfico brasileiro apoia-se na concepção de representação, de representatividade, de reivindicar um lugar de fala. Para Ribeiro (2017, p. 64) “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir”. Existir para além das representações cinematográficas da população periférica estereotipada como excluída e lugar de pobres coitados, ou da periferia como espaço violento. Reivindicar um lugar de fala é também solicitar uma escuta.

De acordo com Souza (2012, p. 117), “As câmeras digitais, sem dúvida, interferem nos métodos e processos de filmagem; mas, ao mesmo tempo, forçam uma mudança no modo de produzir e consumir imagens”, e distribuir, portais e canais de exibição online, ganham cada vez mais destaque.

Muitas são as denominações para os cinemas com a possibilidade de distinguir do cinema *mainstream* ao mesmo tempo em que estabelecem uma ligação entre as obras produzidas. Temos o cinema de garagem, cinema de periferia, cinema de quebrada, vídeo popular ou vídeo de comunidade.

Cinema de Periferia é um termo utilizado para se referir às produções cinematográficas de produtores periféricos ou produções realizadas na periferia e pela periferia. Vale destacar que o termo vem carregado de marca política, visto que a periferia sempre foi reconhecida como o lugar da “segregação imposta às classes pobres” (SANTOS, 2007, p. 76).

O “Cinema de Periferia acaba sendo mais específico sobre o que não pretende abranger, e menos claro sobre o que realmente representa” (ZANETTI, 2010, p. 19). Isso se dá pela complexidade que se tem da própria perspectiva do que é periferia e está inteiramente imbricada no fator social, cultural e regional, não sendo a periferia uma unidade, ela abarca uma diversidade.

A autora afirma que tomando como pressuposto que há duas dimensões interconectadas no Cinema de Periferia,

Uma dimensão interna, que diz respeito à forma e ao conteúdo dos produtos audiovisuais em foco, revelando diferentes maneiras de apropriação desta linguagem; e uma dimensão externa – política e social – que diz respeito à posição simbólica ocupada por esses novos realizadores tanto no campo do audiovisual como na própria esfera pública. (ZANETTI, 2010, p. 16)

Para Souza, a

Expansão da produção nacional, moradores de subúrbios, morros e periferias começaram a experimentar outra forma de contar histórias: a partir de filmes realizados em oficinas de cinema e audiovisual espalhadas por diversas cidades brasileiras. Hoje a compreensão sobre o potencial das imagens e a utilização delas faz com que o periférico passe de personagem – que por décadas causou (e ainda causa, de certo modo) um intenso fascínio entre documentaristas – a realizador, contador de suas próprias histórias. (SOUZA, 2010, p. 179)

Ao identificar que o cotidiano da periferia é apresentado nas narrativas a partir de múltiplos olhares, tem-se compreendido que o espaço periférico continua a protagonizar, dessa vez, a partir de dentro.

O que pode subtrair do chamado Cinema de Periferia é que ele é um cinema de território. Sendo assim, sua espacialidade, sua linguagem e memória tornam-se centrais em uma produção cinematográfica, ainda que o objetivo da produção esteja longe de representar, mas esteja para humanizar, afetar e contar histórias de pessoas da periferia.

Os filmes do Cinema de Periferia são, em grande maioria, considerados de baixo orçamento, o que gera uma rede de apoio e contatos, dessas redes é que nascem algumas produtoras, como a Produtora Filmes de Plástico, por exemplo.

Muitas vezes, o recurso financeiro é do próprio diretor ou da produtora/coletivo, e não há dinheiro para custear cachês e serviços da equipe. Então, o trabalho acontece por meio da amizade. Algumas pessoas da equipe, ou toda ela, são formadas por estudantes de cinema ou egressos, de um curso técnico/oficina ou graduação, e no desejo de fazer cinema acabam criando redes de trabalho.

A estrutura com que o cinema de periferia vem se consolidando revisa a forma de montar as equipes de trabalho e suas relações, pois, ligados pela vontade de produzir e sem experiências, ousam criar. E estas criações têm ganhado destaques nos festivais, como por exemplo, *Cinco Fitas* (Heraldo de Deus e Vilma Martins, 2020), curta-metragem com inúmeras premiações e exibições, da produtora Sujeito Filmes, que contou com o apoio de outras produtoras parceiras como a Saturnema e a Gira Pomba Produções, produtoras que atuam no formato do Cinema de Periferia e se estruturaram a partir do estudo de cinema em Salvador - Ba.

As funções, dentro dessas produções, são geridas por afinidade, ausência e interesse, assim, o iniciante pode experimentar transitar por alguns departamentos e obter afinidade com

uma área. O mesmo acontece na Produtora Filmes de Plástico, onde os sócios se distribuem em funções por produções, obtendo um conhecimento em cada área.

Como exemplos de filmes periféricos e de baixo orçamento, podemos citar os curtas baianos *Cinco Fitas* (Heraldo de Deus e Vilma Martins, 2021), que reverbera uma cidade sonora em plena Lavagem do Bonfim, *Com os pés no Chão* (Marise Urbano, 2017), onde o sonoro do território torna-se presente na letargia da vida da protagonista, temos também *Rebento* (Vinicius Eliziário, 2019), onde o território apresenta-se contornando o conflito de uma gravidez na adolescência, os curtas mineiros, *Fantasma* (André Novais Oliveira, 2010), em que a periferia é apresentada no início da noite em apenas um plano enquanto dois amigos conversam fora de quadro e *Quinze* (Maurílio Martins, 2015) em que uma mãe solo de uma jovem que completa 15 anos de idade, sonha com a festa de debutante, tudo gira em torno do preparo dessa festa, enquanto o conflito é apresentado, passamos a conhecer a dinâmica de uma mãe solo da periferia que tem sua luz cortada, que tem dificuldade para passar suas compras no mercado etc, o sonoro da periferia se faz presente na narrativa.

As propostas dos filmes do Cinema de Periferia trazem o comum em suas narrativas, a vivência e o cotidiano, mas esse “comum nunca é simples tranquilo, sem tensões. O comum, o íntimo, a partilha é um lugar de dissensos, de tensão, de questionamentos, de jogos de força” (SOUZA, 2017, p. 57).

A produtora Filmes de Plástico é um exemplo de produções do chamado Cinema de Periferia. Reconhecida nacional e internacionalmente tem boa parte de suas produções realizadas na periferia de Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte. Algumas produções utilizaram outros territórios para constituir a narrativa, como *Pouco Mais de um mês*, contudo, não se perde a perspectiva sonora territorial para acompanhar o conflito na história.

2.1 Cinema de periferia no contexto da Produtora Filmes de Plástico

Após a “retomada do cinema nacional”, na década de 90, desde os anos 2000 tem sido um período efervescente em produções audiovisuais em que a periferia tem se representado. Este dado tem sido relacionado ao ingresso dos/as moradores/as de periferia nos cursos de graduação em cinema e audiovisual e aos cursos e oficinas de menor duração, alguns de forma gratuita mediante políticas públicas ou grupo e coletivos que reconhecem no

audiovisual/cinema ferramenta importante para representação e autorrepresentação de um grupo socialmente excluído.

A produtora Filmes de Plástico surge em 2009, com três jovens amigos André Novais Oliveira com Gabriel Martins que se conheceram através de um curso, e o Maurílio Martins que conheceu o Gabriel na universidade. Thiago Macêdo Correia passa a compor a equipe, três anos depois.

A produtora tem em seus filmes a periferia bem delimitada e marcada pelas relações sociais, “Maurílio defende a questão da representação da periferia, tanto em seu discurso, como em seus filmes” (SOUZA, 2017, p. 236).

A Filmes de Plástico acumula admiração e é reconhecida nacional e internacionalmente por suas produções pulsantes. Para SOUZA (2017, p. 237) “O reconhecimento da Filmes de Plástico se dá de maneira relacional em sua identidade estética e política, sobretudo, pela ocupação do lugar da ficção no cinema feito em periferia”.

Em 2019, a produtora completou dez anos de atuação, com mais de quinze curtas-metragens e quase quatro longas-metragens (Ver tabela 1).

Tabela 1- Produção por ano e metragem

Nº	TÍTULO	ANO	METRAGEM
01	FILME DE SÁBADO	2009	CURTA
02	NO FIM DO MUNDO	2009	CURTA
03	GABRIEL SHAOLIN MORDOCK	2009	CURTA
04	PELOS DE CACHORRO	2010	CURTA
05	FANTASMAS	2010	CURTA
06	CONTAGEM	2010	CURTA
07	DOMINGO	2011	CURTA
08	DONA SÔNIA PEDIU UMA ARMA PARA SEU VIZINHO ALCIDES	2011	CURTA
09	POUCO MAIS DE UM MÊS	2013	CURTA

10	ELA VOLTA NA QUINTA	2014	LONGA
11	MUNDO INCRÍVEL REMIX	2014	CURTA
12	QUINZE	2014	CURTA
13	QUINTAL	2015	CURTA
14	RAPSÓDIA PARA UM HOMEM NEGRO	2015	CURTA
15	CONSTELAÇÕES	2016	CURTA
16	NADA	2017	CURTA
17	TEMPORADA	2018	LONGA
18	NO CORAÇÃO DO MUNDO	2019	LONGA

O primeiro filme produzido pela produtora foi *Filme de Sábado* (2009), dirigido pelo Gabriel Martins, onde um jovem mineiro cria um cenário de praia no quintal de sua casa, com areia, sombreiro, cadeira de praia, palmeira, som do mar e até o vendedor de picolé.

A maior parte das produções da Filmes de Plástico foi produzida, ou tenta associar, na Cidade de Contagem, região onde mora a família do Gabriel Martins, e do André Novais Oliveira.

Contagem é a terceira cidade mais populosa do estado de Minas Gerais, com aproximadamente 700.000 habitantes. Pelos dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, 2019⁴, menos de 50% da população tem ocupação.

O segundo filme produzido foi *Fantasma* de direção do André Novais Oliveira. O Maurílio Martins também dirigiu algumas produções e o Gabriel outras (Ver tabela 2). Apenas o Thiago Macêdo Correia não dirige e ocupa-se da produção executiva.

⁴ Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/contagem/panorama>

Tabela 2 – Produção por direção

PRODUÇÃO	DIRETOR
FILME DE SÁBADO	GABRIEL MARTINS
NO FIM DO MUNDO	
PELOS DE CACHORRO	
GABRIEL SHAOLIN MORDOCK	
MUNDO INCRÍVEL REMIX	
RAPSÓDIA PARA UM HOMEM NEGRO	
NADA	
NO CORAÇÃO DO MUNDO	
FANTASMAS	ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA
DOMINGO	
POUCO MAIS DE UM MÊS	
ELA VOLTA NA QUINTA	
QUINTAL	
TEMPORADA	
PELOS DE CACHORRO	MAURILIO MARTINS
CONTAGEM	
QUINZE	
CONSTELAÇÕES	
NO FIM DO MUNDO	

A Filmes de Plástico foi homenageada no 13º Mostra Cinebh em 2019. Em entrevista ao Brasil de Fato, Thiago Macêdo Correia, ao ser questionado sobre o trabalho desenvolvido pela Produtora em torno de história de grupos periférico, responde

Então, os filmes que fazemos são representações legítimas das coisas nas quais acreditamos. E antes de tudo, nós acreditamos naquilo que produzimos. Eu acho que essa sinceridade é muito importante para que essas obras possam reverberar. E como elas não partem desse lugar calculado, nós estamos falando de vida, de seres humanos, de dramas que estamos vivendo. Então acho que funciona porque é verdade. E eu me sinto orgulhoso de saber que a Filme de Plástico usa a arte e o cinema a favor da expressão do nosso ponto de vista do mundo. E as pessoas se identificam com essa realidade, com essa verdade, mesmo você falando de algo íntimo ou particular ele se torna algo universal. (CORREIA, 2019, entrevista)

Algumas das produções dessa equipe de realizadores percorreram inúmeros festivais, mostras e cineclubes por todo país, e fora dele, chegando a Cannes, Locarno e Roterdã. Matérias são publicadas com o título “O quarteto de cineastas formado na periferia de Contagem, em 2009, e hoje presença constante em festivais pelo mundo é um dos exemplos mais bem-sucedidos da internacionalização da produção do país”.

Entre a pesquisa de linguagem e a busca por um diálogo verdadeiramente popular com o cinema brasileiro, ao abordar a periferia, sua geografia, seus rostos e corpos, sua vivência, os trabalhos da 'Filmes de Plástico' rapidamente chamaram atenção pelo misto de simplicidade estrutural e complexidade formal e narrativa', destaca Francis Vogner⁵

Para além das salas de cinema e dos festivais, todos os curtas-metragens da produtora estão disponíveis no *Youtube* e no *Vimeo*. A exibição, via *streaming*, permitiu a distribuição de produções cinematográficas denominadas alternativas, como o próprio Cinema de Periferia, a exemplo da plataforma como Todesplay, gerida pela Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro – APAN.

Concordo com Vogner quando o mesmo afirma que a Filmes de Plástico chama atenção pelo “misto de simplicidade e complexidade”, e esse é um dos importantes motivos da escolha dos curtas-metragens dessa produtora, pois apesar de soar simples, as obras do quarteto transpiram complexidade, é o que será visto na análise dos filmes.

⁵ Site - <http://cinebh.com.br/noticia/produtora-mineira-filmes-de-plastico-e-homenageada-na-13-cinebh>

Os diretores da produtora possuem características distintas, o Gabriel apoia-se em narrativas com mais aceleração em seu tempo de execução, com músicas e personagens jovens, o Maurílio traz um recorte pouco diferente, mostra as relações da vizinhança, externa mais as ruas e suas produções tem mais personagens que os filmes do André, por exemplo, os filmes deste último, estão ligados ao tempo e nesse escopo é que o som se destaca.

A relação de amizade entre os jovens da Produtora Filmes de Plástico acentua suas produções, eles não estão unidos apenas pelo fazer cinema, mas por fazer cinema dentro do afeto, dentro da perspectiva de produzir com coletividade aquilo em que acredita.

A escolha dos três filmes da Produtora é justamente pelo destaque dado ao som, em especial ao ruído e ao silêncio, por isso, dentre os quinze curtas-metragens escolhemos as produções do André Novais Oliveira. Mas quem é o André?

Em entrevista virtual, pelo *google meet*, conversamos com o cineasta André Novais Oliveira sobre sua vida e suas produções, o que será apresentado no próximo subcapítulo.

2.2 André Novais Oliveira: um cineasta intuitivo

André Novais Oliveira é filho caçula do casal Maria José Novais Oliveira e Norberto Novais Oliveira, nascido em 1984 na maternidade de Belo Horizonte, mas residente do bairro Amazonas, em Contagem, região metropolitana de BH.

André Novais Oliveira enveredou pelos caminhos do cinema de forma tímida. Através de um panfleto ficou sabendo de um curso de cinema, a Escola Livre de Cinema, e viu a oportunidade de fazer um curso que daria condições financeiras para ele cursar História em uma universidade particular.

Durante a Escola Livre de Cinema, o André, estimulado pelos professores, desempenhou inúmeras funções no cinema, foi assim que ele trabalhou no primeiro curta do Gabriel Martins, como assistente de câmera.

Formado em História (Bacharel e Licenciatura) na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Foi contemplado com bolsa de iniciação científica no PROBIC/FAPEMIG em 2009, pesquisando sobre a Escola Superior de Cinema da UCMG - 1962 a 1972. Apresentou a monografia sobre o cineasta mineiro Carlos Alberto Prates Correia em 2011.

O primeiro filme do André Novais foi *Uma Homenagem a Aluizio Netto* (2004), filmado em super 8, depois ele dirigiu o curta *A Mulher que sabia demais* (2005), seguido do curta de um minuto *Um dia meio parado* (2006). Produziu o curta-metragem que ele afirmou ter sido a primeira experiência concreta com atores profissionais, *150 miligramas* (2009), um exemplo que ele não deseja mais seguir, pois, segundo o próprio diretor, ele foi muito rígido com o roteiro e a necessidade de manter o que estava escrito sem permitir improvisação e, o longa-metragem *Estado de Sítio* (2011), codirigido por Gabriel Martins, Flávio C. von Sperling, João Toledo, Leonardo Amaral, Leo Pyrata, Maurílio Martins e Samuel Marotta.

Fantasma (2010) foi o filme seguinte, inspirado numa experiência pessoal. *Domingo* (2011), *Pouco Mais de um mês* (2013), *Quintal* (2015) nasceram como uma fuga do que era comentado a respeito das produções do André, julgado como documentarista que tratava de questões autobiográficas, e, por fim, o curta-metragem *Rua Ataléia* (2021), a montagem é recente, contudo foi gravada em 2011, quando faltou luz na região em que morava. O primeiro longa-metragem *Ela volta na quinta* (2014), onde usou seus pais como protagonistas da história, sua casa foi a locação e seus amigos, familiares e namorada preenchem as cenas. O segundo longa-metragem *Temporada* (2018) contou com a participação de um elenco maior e as ruas da periferia foram apresentadas em seu cotidiano, nas subidas e descidas da personagem Juliana que trabalha como agente de endemias.

Um jovem roteirista e diretor que ganha destaque por suas produções, diretor de cinco curtas-metragens pela Filmes de Plástico e mais dois longas-metragens, um deles, o *Temporada*, disponível na plataforma na *Netflix*. Recebeu inúmeras premiações por suas obras e, atualmente, tem atuado como consultor de roteiro, compondo mesas de laboratórios de roteiros, além de curadoria de festivais e júri.

André Novais Oliveira ocupou outras funções nos filmes da Produtora, foi assistente de direção, produção e até microfonista. Isso ocorre, vale lembrar, pela dinâmica da própria produtora, dos membros atuarem em todos os projetos de forma coletiva e colaborativa. Uma característica comum nas produções consideradas do Cinema de Periferia, onde há uma ruptura com as definições hierarquizadas verticalmente propostas pelo cinema. A obra, no cinema de periferia, é considerada coletiva e não apenas do diretor ou da produtora, ainda que se faça presente uma identidade autoral.

Como supracitado, os filmes escolhidos para serem analisados neste estudo são *Fantasma*, *Domingo* e *Pouco mais de um mês*, todos dirigidos por André Novais Oliveira e

assinatura da Produtora Filmes de Plástico. Seu quarto curta, *Quintal*, ficou fora desse estudo por apresentar uma característica hiper-realista e que apresenta outra atmosfera sonora. O filme *Rua Ataleia*, uma compilação de materiais gravados em 2013, foi exibido quando essa pesquisa já tinha iniciado. Além de uma questão narrativa, as três primeiras produções contaram com recursos próprios. *Quintal* contou com um recurso de edital no valor de 30 mil reais.

Fantasma foi o primeiro curta-metragem dirigido por André Novais Oliveira pela produtora Filmes de Plástico. O roteiro nasceu durante uma filmagem que ele foi fazer na feira da cidade, lá ao observar o tempo, surgiu o roteiro, ele conta que no dia seguinte o roteiro estava pronto. Meses depois aconteceu a realização do filme na laje de uma casa na esquina próxima a rua onde morava com seus pais.

O posto de gasolina, imagem de destaque na fotografia, foi utilizado pela produtora como iluminação. Para realização do filme *Fantasma*, a produtora ainda incipiente contou com a câmera do Gabriel Martins, o mesmo que fez a fotografia e também atuou. De acordo com o relato do diretor, ele utilizou uma câmera HDV da Sony utilizada como gravador e um microfone conectado à câmera, onde ele se instalou entre os dois personagens e criou um ponto de escuta, administrando o microfone entre os personagens.

André conta que inscreveu o filme no Festival de Tiradentes, um dos maiores e mais conceituados festivais do país, e ao receber a notícia que o filme tinha sido selecionado, ele não acreditou e desde então ele tem exibido suas produções em diversas mostras, festivais e cineclubes.

Os baixos recursos financeiros da equipe para realização de projetos estimulam a criatividade. A exemplo disso, foi a escolha da locação ser próxima ao posto de gasolina, para que a mesma fosse utilizada como iluminação para o filme. Outro ponto foi o som gravado com um microfone manipulado pelo próprio André, para direcionar o diálogo entre Maurílio e Gabriel. O som captado na rua foi consequência da escolha do local, associada a não condição de isolamento sonoro.

Sendo um plano-sequência, o improviso tornou-se constante em cada *take*, André conta que parte do diálogo foi improvisado, inclusive o comentário feito pelos personagens a partir de um barulho do vizinho. Ele contou que a produtora compreende que todas as pessoas são atores/atrizes e que alguns estudaram para isso e outros não e por isso adotam o termo atores amadores.

André se refere ao filme como sendo simples. Ele diz que após o curso pensava em uma proposta simples e realizável porque não teria condições de arcar com uma produção maior. O acesso ao digital facilitou as produções, porque a película era uma proposta cara e inacessível naquele momento.

Ao falar sobre *Domingo*, o André também usa o termo “simples” para se referir ao filme. Ele conta que ao ler uma frase sobre tempo (passado, presente e futuro), refletiu sobre ela e pensou em uma proposta que refletisse a memória.

A partir da ideia de memória coletou algumas imagens junto a pessoas conhecidas e na internet também, buscou áudios dos bancos de dados na internet e gostou muito de sons que continham ruídos, ele afirma que gosta muito de sons com os ruídos.

Sobre o título *Domingo*, ele argumenta que são vários domingos e reforça a ideia inicial: da memória. Ele conta que apesar do filme ter passado em poucos festivais, ele tem grande apreço à produção e nem saberia dizer o porquê. O André atribui muito da sua criação ao processo intuitivo.

Sobre *Pouco mais de um mês*, André informa que contou com o apoio de parceiros da namorada Élida, com a qual havia iniciado o relacionamento há pouco tempo, e antes de um mês fez o convite para Élida participar do filme, que aceitou, e com pouco mais de um mês de relacionamento, o curta foi produzido. André conta que foi um desafio dirigir e atuar, e que o apoio de Gabriel Martins foi essencial nessa produção, pois ele ocupou-se da assistência de direção e fotografia.

Com trezentos reais para custos adicionais, a produtora deu início a produção do filme. Um filme que, assim como *Fantasma*, rendeu inúmeras premiações. Contando com uma equipe maior, André conta que o técnico de som Bruno Vasconcelos, que também fez a pós-produção, fez a captação sonora utilizando um microfone unidirecional, modelo *shotgun* e um gravador de mão.

André relatou, em entrevista para esta pesquisa, que algumas pessoas comentaram sobre a não compreensão do que estava sendo dito, e, ele acredita, ter sido em decorrência, também, do sotaque forte, mas nega a existência de lacunas nos quesitos técnicos. Todo o som foi captado de forma direta, dentro ou fora do quadro, e utilizado de forma sincrônica, segundo o diretor, há apenas a inserção de som da rua nos créditos que não havia sido pensado antes.

Pouco mais de um mês acentua a timidez de um homem que projeta em sua arte timidez igual, contudo cria em cima da dificuldade orçamentária uma complexidade narrativa e passa a ser reconhecido pelo trabalho.

André se considera um diretor da intuição, ele afirma que aceitar que é assim ajuda no processo, é lógico que a intuição vem carregada de referências cinematográficas, mas não invalida a relação com o outro. O diretor diz que se preocupa mais com a atuação dos atores que qualquer outra coisa no set, o roteiro nunca é rígido e antes de *Temporada* – segundo longa – ocorriam mudanças durante as filmagens, algo que para o André é perigoso, então, em *Temporada*, fez as alterações necessárias durante o ensaio, o que lhe permitiu mais tempo de maturação sobre as mudanças ocorridas.

Durante uma fala no *Masterclass* sobre Direção de Fotografia na Mostra Itinerante de Cinemas Negros - Mahomed Bamba - MIMB 2021.2, André contou que entende que, mesmo diante da pressão de ocupar a direção, nem sempre terá as respostas certas, e que há um processo de aprendizado para os experientes e para os iniciantes. André ainda afirmou que ocupar um lugar na cinematografia era teimosia, mas hoje entende a importância de retificar seu discurso, e que não é teimosia ocupar um lugar no cinema, é apenas o lugar dele, ou melhor, deles, da Filmes de Plástico.

Por fim, André é um roteirista, diretor, discreto, de fala pausada e bem pensada, ele se comunica e faz reverberar sua potência. Suas produções refletem muito do diretor/autor intuitivo. Tem tempo de falar, tempo de sentir e informar, está além da autobiografia e pensa “fora da caixa”, como o mesmo aponta.

O capítulo a seguir refere-se à análise das produções *Fantasma*, *Domingo* e *Pouco mais de um mês*, respectivamente, respeitando a ordem cronológica de realização.

3. ANÁLISE DOS FILMES

3.1 *FANTASMAS* (2010)

Um filme do presente, envolvido na intenção da descoberta para um conforto parcial de uma paixão antiga através de uma espreita. *Fantasma*s apresenta um diálogo longo que desenha a intimidade de dois amigos que, para além do espectador, vivenciam uma história. Esse tipo de produção despreocupada com a necessidade explicativa e didática de pensar as causas e consequências das coisas está mais atento ao presente, ao existir e comunicar-se. Epstein (1983) define bem a produção, quando pergunta “Porque contar histórias ou relatos que suponham sempre acontecimentos ordenados, uma cronologia, uma gradação de fatos e sentimentos?” (EPSTEIN, 1983, p. 276 *apud* COSTA, 2010, p. 152) e continua,

As perspectivas não são mais que ilusões de ótica. A vida não pode ser deduzida como essas mesas de chá chinesas que se multiplicam sucessivamente em doze, uma saindo da outra. Não há histórias. Nunca houve, aliás. Há apenas situações sem pé nem cabeça; sem começo, meio ou fim; sem direito nem avesso; pode-se vê-las de todo jeito; a direita transforma-se em esquerda; sem limites de passado ou futuro, elas são o presente. (EPSTEIN, 1983, p. 276- 277 *apud* COSTA, 2010, p. 152).

*Fantasma*s é uma produção em curta-metragem com onze minutos de duração, dirigida pelo André Novais Oliveira, através da Produtora Filmes de Plástico. Como foi dito no capítulo anterior, esta produtora atua no cinema nacional há uma década, apresentando narrativas profundas em torno da periferia em Contagem, Minas Gerais.

A produtora formada por quatro integrantes apresenta uma característica de revezamento em funções nos filmes, exceto Thiago Macêdo Correia, que, invariavelmente, assume a função de Produtor Executivo, e, às vezes, acumula a função como diretor de produção, como em *Pouco mais de um mês*.

Nesta produção, Gabriel Martins é o personagem Gabriel e o Maurílio Martins é o Maurílio, fotografia do Gabriel Martins, e a captação de som direto feita por André Novais Oliveira, que também é o roteirista e diretor.

O curta-metragem possui um histórico de trinta exposições em festivais e mostras, contabilizados pela produtora⁶, dentro e fora do país, o que rendeu cerca de quinze

⁶ Informação constante no site da produtora.

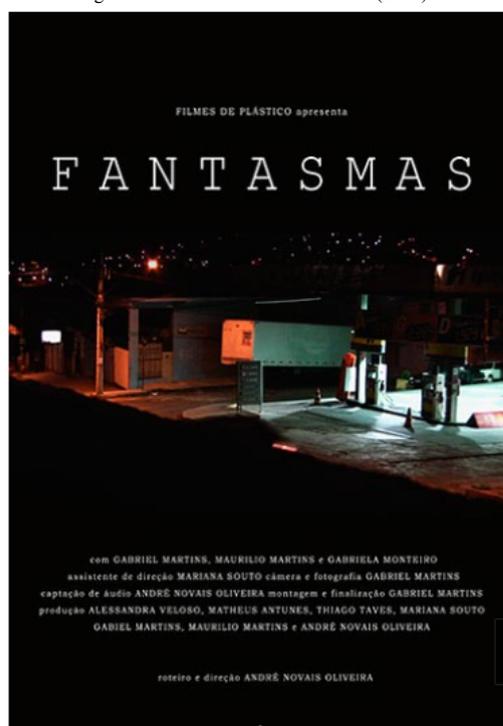
premiações. Chegou a ser considerado melhor filme em cinco festivais, sendo premiado como melhor filme em duas avaliações, pela crítica e pelo júri, em um mesmo festival em 2010; melhor experimentação em dois festivais; uma melhor montagem; duas menções honrosas; uma premiação para melhor imagem e outras quatro premiações.

Importante destacar que na Janela Internacional de Cinema do Recife de 2010, além de agraciados com duas premiações de melhor filme pela Crítica e pela Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas de Pernambuco/Associação Pernambucana de Cineastas - ABD-APECI⁷, também recebeu a premiação pela melhor imagem. Esse destaque nos faz pensar: “onde fica o som nas premiações dos festivais”? Mais adiante falaremos um pouco da imagem e voltaremos com essa questão.

Fantasma é um filme de baixo orçamento, contou com os parceiros do trabalho, uma câmera e um gravador, a locação é uma laje vizinha. Em um único plano-sequência⁸. A narrativa se passa ao anoitecer, o que se é percebido pela movimentação da rua com chegadas e saídas do transporte coletivo.

O título do filme já imprime uma boa análise, nele, estão contidos os personagens fantasmas e a ex-fantasma.

Figura 1 – Cartaz do filme *Fantasma* (2010)



Fonte: site da produtora Filmes de Plástico

⁷ No site da Produtora Filmes de Plástico consta ABD-APCI, sem o E, mas o nome correto é ABD-APECI, como descrito no texto.

⁸ Uma cena apresentada sem cortes.

Com sinopse sucinta, "O fantasma da ex", o filme traça um percurso para demonstrar a obsessão de Gabriel por sua ex, mesmo já tendo passado três anos do término. Gabriel coloca uma câmera para espreitá-la na esquina próxima a sua casa, a fim de confirmar a veracidade sobre a presença da ex-namorada em seu território.

Em plano-sequência, o filme traça um curioso drama regado por uma conversa cotidiana entre dois amigos e por toda sonoridade produzida pela rua, e os ruídos produzidos pela movimentação dos personagens.

Figura 2 – Plano inicial do filme *Fantasma* (2010)



Fonte: Filme *Fantasma* (2010)

Através da câmera fixa percebe-se a rua, com o posto de gasolina à frente, ao lado uma esquina, mais a frente um ponto de ônibus (Figura 2). Os personagens não são capturados pelo quadro, recebemos informações pelo som, por suas vozes.

No início do filme, o plano fixo, ao longe duas vozes vão se destacando, tornando-se cada vez mais presente e sendo compreensível a conversa. A fonte sonora: eles se aproximam da captura de som - ponto de escuta - nesse caso, deve estar perto da câmera. Tecnicamente, podemos aqui abrir um parênteses para falar que o posicionamento do microfone na gravação trouxe espacialidade sonora a narrativa, o microfone não ficou passivo de buscar a fonte sonora, mas aguardou a fonte sonora se aproximar.

Os ruídos de efeito comumente são inseridos na pós-produção, ocorrem no extradiegético⁹ contribuindo para uma construção de imagem visual a partir do repertório cultural do ouvinte. Contudo, o que se percebe é que os “ruídos de efeito” de *Fantasma* são captados na produção, no momento em que a cena acontece. Reconhecemos que os

⁹ Fora da ficção, dentro da realidade. Aquilo que é ouvido pelo espectador e não pelo personagem.

personagens sentam quando a cadeira metálica range o chão. Maurílio abre uma garrafa de refrigerante e ouve-se o estopim do gás, sabemos se tratar de um refrigerante porque o mesmo oferece para Gabriel e pelo conhecimento sonoro sobre o estopim do refrigerante, o telefone celular toca. Os ruídos da cadeira e do refrigerante não são percebidos pelo quadro, sublinhando um destaque a imagem, ocupam o fora do quadro imprimindo informações ao espectador. Poderíamos ousar dizer que esses sons seriam o que Schafer classificou como sendo as “marcas sonoras”, por se tratar de sinais “significativos, investidos de simbolismo” (COSTA, 2010, p. 97) e que comunica ao espectador.

Sob a camada de vozes envolvida em um diálogo cotidiano, a paisagem sonora tem destaque, o ruído produzido pelo trânsito não impede que o diálogo seja ouvido, mas marca presença demonstrando uma movimentação agitada e caracterizando um tempo de início de noite com o retorno de pessoas para suas casas, o que se confirma quando Gabriel pergunta a hora para o Maurílio e esse diz ser “07h20”. Ônibus sobe e desce a rua, entra e sai carro no posto de gasolina, um rapaz passa pedalando uma bicicleta, tudo isso projeta som (Figuras 3, 4 e 5), que em única massa forma parte da paisagem sonora.

Figura 3 – Tráfego urbano em *Fantasma* (2010)



Fonte: Filme *Fantasma* (2010)

Figura 4 – Tráfego urbano em *Fantasma* (2010)

Fonte: Filme *Fantasma* (2010)

Figura 5 – Tráfego urbano em *Fantasma* (2010)

Fonte: Filme *Fantasma* (2010)

Para Costa, as paisagens retratadas pela arte têm peculiaridades, não somente imagéticas, mas também sonora, as quais são “assinaturas acústicas pertencentes a cada lugar, também percebidas sensivelmente e passíveis de reconhecimento e representação por meios sonoros e audiovisuais” (COSTA, 2010, p. 95), como é possível perceber na narrativa de *Fantasma*.

Uma projeção sonora e aguda de um vizinho interrompe e ocupa espaço no diálogo dos personagens, trazendo mais um dado sobre aquele entorno, Gabriel diz: “o que foi que eu falei com você aquele dia? Sempre essa hora, sempre essa hora”.

O que se percebe é que, a cada ruído de maior intensidade para as personagens, o diálogo traça um novo curso. Exemplo disso é o ruído do vizinho, e, também, o toque do

celular. Após o segundo toque no celular do Maurílio, o mesmo diz: “Oh bicho, que chato”, “Esse cara ligando desde ontem”, assim, reinicia a conversa sobre o motivo da ligação.

Um intervalo no diálogo de mais de trinta segundos permite uma contemplação da paisagem sonora, com a movimentação do trânsito e uma massa densa de sons produzidos por animais: cães e aves. Esse intervalo no diálogo pode ser chamado de silêncio, ao considerar que o silêncio não é uma ausência, mas um estado em que se permite ouvir o ambiente.

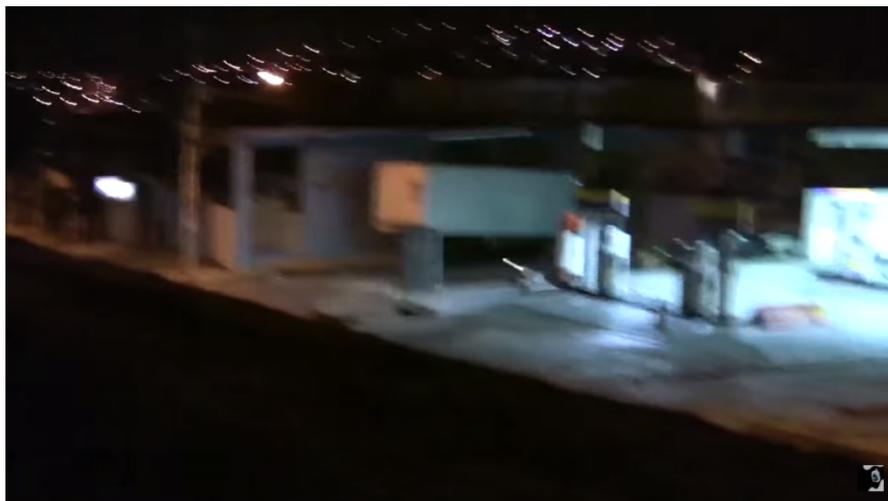
Balazs faz ainda uma relação entre ruídos e silêncio. O húngaro observa com absoluta pertinência que a nossa percepção de silêncio não corresponde ao fato de não haver nada para ouvir. O que reconhecemos como silêncio e a experiência de estarmos em contato com um volume tão pequeno de sons que ouvimos ruídos ínfimos, que não ouviríamos normalmente. Balazs argumenta que nós sentimos o silêncio quando podemos ouvir um pequeno som produzido longe de nós, ou um sussurro próximo. Se escutamos um ruído a um quilômetro de distância, diz ele, e porque a nossa volta silêncio (BALAZS, 1991, p.118-119 *apud* COSTA, 2004, p. 109).

Mais um momento de silêncio, acima de dez segundos traz uma virada na narrativa, é quando o personagem Maurílio descobre a câmera, movimenta-se e levanta da cadeira e aproxima-se do o equipamento de captação de áudio, dando mais volume a sua fala, o que reforça a ideia de espacialidade permitida pelo som.

Muito do que se ouve ocupa o espaço no quadro filmado, o referente ao ruído constituinte da paisagem sonora, os ruídos destacados se ocupam fora do quadro. A potência do som em *Fantasma* contraria a confortável perspectiva do cinema que opera no “sistema do ilusionismo, em que a verossimilhança é central para que o espectador viva o drama”, onde “o som não deveria trazer outras representações além da imagem já visualizada na tela, o que se vê deve definir a imagem sonora e não aquilo que se ouve” (FLORES, 2013, p. 27).

Após o questionamento do Maurílio sobre o motivo da filmagem, o diálogo ganha mais ritmo tendo uma fala atropelada por outra, demonstrando impaciência para ouvir, indignação sobre o motivo que levou Gabriel a colocar a câmera e a revolta de Maurílio que demonstra conhecer a história entre a Camila e seu amigo, a situação entre os amigos deixa o espectador apreensivo para saber mais sobre a Camila. A câmera é movimentada abruptamente criando um borrão na tela (Figuras 6 e 7), borrão já sendo percebido no diálogo entre os amigos.

Figura 6 – Perda de foco após o personagem Maurílio movimentar a câmera como objeto de cena 1



Fonte: Filme *Fantasmas* (2010)

Figura 7 – Perda de foco após o personagem Maurílio movimentar a câmera como objeto de cena 2



Fonte: Filme *Fantasmas* (2010)

Como justificativa para demonstrar como vai capturar a imagem desejada, Gabriel movimenta a câmera, em seguida mostra através do recurso de aproximação (*zoom*), o que seria um *travelling* para frente¹⁰ (Figuras 8, 9 e 10), como reconhecerá Camila, sua ex. Martin apresenta algumas funções do uso do *travelling* para frente, dentre suas definições, a utilização tomada no curta seria do “realce de um elemento dramático” e o “finalmente”, porque “ exprime, objetiva a tensão mental de um personagem” (1990, p. 50 -51).

¹⁰ Um movimento que aproxima o quadro do objeto a ser reconhecido

Figura 8 – Movimentação de a câmera como objeto de cena para um zoom justificado 1

Fonte: Filme *Fantasma* (2010)

Figura 9 - Movimentação de a câmera como objeto de cena para um zoom justificado 2

Fonte: Filme *Fantasma* (2010)

Figura 10 - Movimentação de a câmera como objeto de cena para um zoom justificado 3

Fonte: Filme *Fantasma* (2010)

Sobre a utilização da fotografia em *Fantasma*, a câmera é um objeto de cena que ocupa uma importância para narrativa, ela existe para suprir a necessidade do Gabriel em reconhecer a sua ex-namorada e ocupa um ponto de vista objetivo, e que em dado momento, mais precisamente no instante da movimentação de câmera, se torna um ponto de vista subjetivo, o qual "corresponde ao ponto de vista de um personagem que avança ou então a projeção do olhar para um foco de interesse" (MARTIN, 1990, p. 49).

O curta-metragem *Fantasma* é uma produção realista no chamado Cinema de Periferia, e busca a representação e apresentação da periferia, contudo faz uso do recurso sonoro, em especial do ruído, em consonância com o diálogo para potencializar a narrativa. O diálogo entre os dois personagens demonstra uma relação de conhecimento sobre o bairro e de intimidade entre eles. Um traço marcante do convívio na periferia trazido do campo e transposto ao filme é o diálogo embutido de referências, como por exemplo: "Sabe aquela Dona Ruth, filha do padeiro, filha não, esposa do padeiro, amiga de minha mãe?" Essa estratégia de relacionar uma pessoa a outra é comumente percebida em regiões do campo e/ou da periferia/comunidades, que mantêm um nível de relação parental.

Após a relação entre câmera e personagens a imagem visual e a imagem sonora criam uma relação de dependência. Depois de já estarmos descansando nosso olhar na movimentação da rua e com a escuta reativa, o ponto de virada surge, logo após o silêncio, retirando o espectador da passividade. O ponto de escuta agora nos exige um ponto de vista atento para acompanhar o desenrolar do que até então tinha sido mostrado pelo diálogo.

O espaço sonoro contribuiu na construção da narrativa, potencializa o filme de relato cotidiano sem exigência de acontecimentos justificáveis, e que se instaura entre o ruído urbano representando um contexto social onde as personagens estão inseridas.

Em mais uma aproximação da câmera pelo recurso *zoom*, Gabriel mostra Camila que passa rápido (Figura 11). O desfecho do filme é uma montagem da repetição da imagem da Camila mais de cinco vezes (Figuras 11, 12, 13 e 14), incluindo créditos finais sobre esta imagem repetida, demonstrando uma memória que ruma a figura da ex.

Figura 11 – Aparição da ex-namorada do personagem Gabriel.



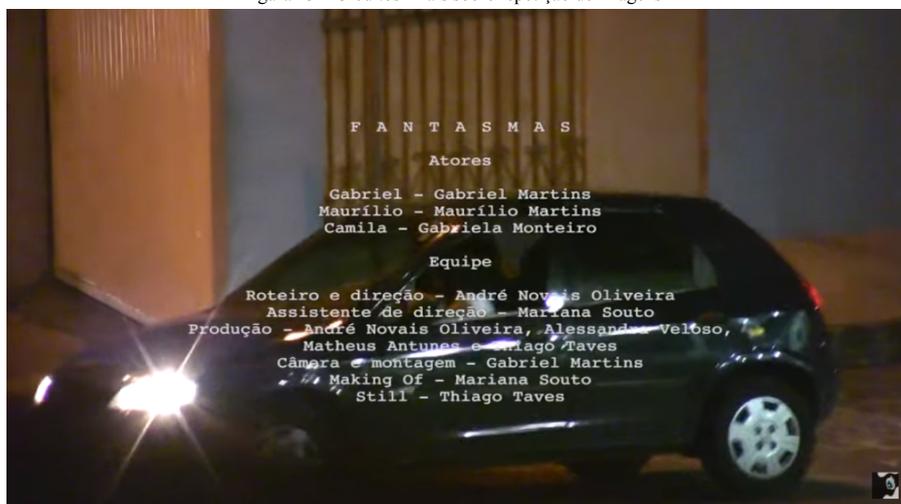
Fonte: Filme *Fantasma* (2010)

Figura 12 – Câmera fita o nada após



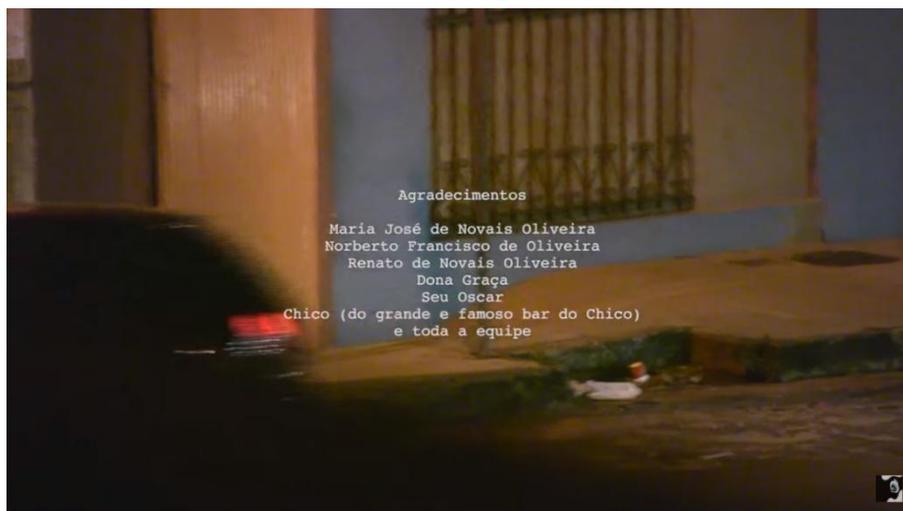
Fonte: Filme *Fantasma* (2010)

Figura 13 – Créditos finais sobre repetição de imagens



Fonte: Filme *Fantasma* (2010)

Figura 14 – Créditos finais sobre repetição de imagens



Fonte: Filme *Fantasmas* (2010)

Chama atenção o fato do filme *Fantasmas* receber algumas premiações, como já foi dito, pela imagem, como melhor Imagem no Janela Internacional de Cinema do Recife em 2010; pela montagem, Melhor Montagem no NÓIA – Mostra Cearense de Vídeos Universitários também em 2010; e algumas premiações como melhor filme, no PUTZ; na Mostra Miau; no Panorama Internacional Coisa de Cinema; pela Crítica, no Janela Internacional de Cinema do Recife; e pelo Júri ABD-APECI, no Janela Internacional de Cinema do Recife, todos em 2010, e na relação de premiação, não encontramos nenhuma menção ao som. Talvez valha pensar em uma categoria que possa premiar o som nas mostras e festivais.

3.2 DOMINGO (2011)

Domingo é um filme do tempo. É um filme da memória, do registro, da lembrança de um possível dia, um momento, uma vivência. Para tanto, a lembrança sugerida pela obra está sobrecarregada de sonoridade o que possibilita sugerir as condições sociais que o produzem e diz muito a respeito do grupo social (SCHAFER, 2001) a partir da construção do cineasta, nesse caso, André Novais Oliveira.

Uma produção em curta-metragem com onze minutos de duração que apresenta trechos de diferentes momentos vividos por diferentes pessoas durante um domingo. O filme pode ser considerado um recorte de memórias visuais e sonoras. Como descrito na própria

sinopse: “Memórias de um domingo”. O som na narrativa explode em ruído ambiente criando para cada momento uma paisagem específica.

Uma obra cujo crédito de direção, roteiro e montagem são assinados por André Novais Oliveira. Uma produção de 2011, exibida em três festivais e encontra-se disponível no canal da Produtora Filmes de Plástico, no *YouTube*.

Domingo é pode ser lida como uma produção conceitual, onde a narrativa é apresentada a partir de fotografias still, de vozes, ruídos e músicas. O uso da imagem nessa obra, reforça a fala de Chion (2008, p. 114) quando este afirma que o “cinema não deixou de conservar intacta a sua definição ontologicamente visual”, visto que um filme sem som continuará sendo um filme, agora um filme sem imagem não será considerado um filme, a não ser que seja conceitual, e o autor cita a produção *Wochenende*, de Balter Ruttman, de 1930, e trazemos o curta-metragem *O cego estrangeiro*, de Marcius Barbieri, de 2000, em que a imagem sonora constrói a imagem visual, a partir da experiência de não possuir visão.

De acordo com André, *Domingo* é um filme “simples e experimental”, onde faz uso de um recurso já utilizado: associar imagens e sons. Uma utilização de “som sujo”, como o mesmo diz, captado em equipamentos caseiros, de forma amadora. Para o diretor, esse filme remete ao tempo, reforçando, aqui, a condição de recorte da memória, para completar, o diretor afirma que *Fantasma* (2010) e *Pouco mais de um mês* (2013) também apresentam a questão do tempo.¹¹

A fala de André sobre o tempo nos remete a citação de Flôres (2013, p. 58) quando ela diz que “além das possibilidades e variedades de usos de sons fora do quadro imagético, sem dúvida, a narrativa cinematográfica pôde explorar com muito mais recursos a representação do espaço-tempo”.

Para Barbosa e Silva (2013, p. 117), “a cidade é a construção coletiva do compartilhar percepções, concepções e experiências de mundo. Resultado da ação de vínculos das relações sociais com a natureza, a cidade é um espaço de encontro e constituição das diferenças”, o que fica evidente em *Domingo*.

Domingo é um experimental simples, como diz o próprio diretor, contudo expressa, pela imagem sonora, a constituição da diferença na condição de vivenciar um dia de domingo. Um dia, culturalmente marcado, para o lazer do trabalhador.

¹¹ Curtas & Festivais (com André Novais Oliveira) – Curta-metragem Domingo - <https://www.youtube.com/watch?v=Y4TAupK2NJ8>

A palavra domingo, deriva do latim "*dies dominicus ou dominica*", dia do Senhor - (em homenagem à ressurreição de Cristo) para os cristãos, um dia considerado sagrado. Para outros povos, é considerado como o dia do Sol. Em ambos os casos, o domingo é um dia de descanso. Para o trabalhador, domingo também é um dia de lazer.

Domingo é um filme de escuta. De acordo com OBICI (2006, p. 33) “um som cria relação sempre a partir de nossa escuta. Escutar é gerir encontros com o mundo sônico à nossa volta”. Um filme sonoro, como *Domingo*, dialoga com o espectador pela imagem e principalmente pelo sonoro que reverbera informações da vivência de pessoas em um dia de domingo.

Para Flôres

O tecido sonoro de um filme é o produto das maneiras singulares com que um cineasta, um compositor, um designer sonoro e toda uma equipe percebem o mundo que estão criando e o imaginam, fazendo escolhas para representá-lo. Esse tecido é em seguida transformado pela escuta que cada espectador faz, em função de sua competência em isolar, analisar e identificar os elementos que o compõem, sempre em relação com as imagens visuais e com a dramaturgia criada (2013, p. 9).

Dessa forma, o tecido sonoro do filme *Domingo*, construído pelo diretor, é uma representação a partir de sua escuta, tendo em vista que o material coletado não necessariamente correspondeu a imagem utilizada, portanto, o diretor construiu uma imagem sonora e projetou sobre a fotografia a fim de promover uma sensação no espectador. E esse, por sua vez, trará uma compreensão a partir da correlação entre imagem e som e toda sua carga cultural.

Figura 17 – Título do filme

Fonte: Filme *Domingo* (2011)

As imagens seguintes são de cômodos do que parece ser uma casa em um sítio, apresentam-se vazios, na Figura 18 percebemos uma área de lazer com churrasqueira e cadeiras e mesas plásticas, o sonoro associa-se ao vazio com o silêncio.

Figura 18 - Primeiros quadros

Fonte: Filme *Domingo* (2011)

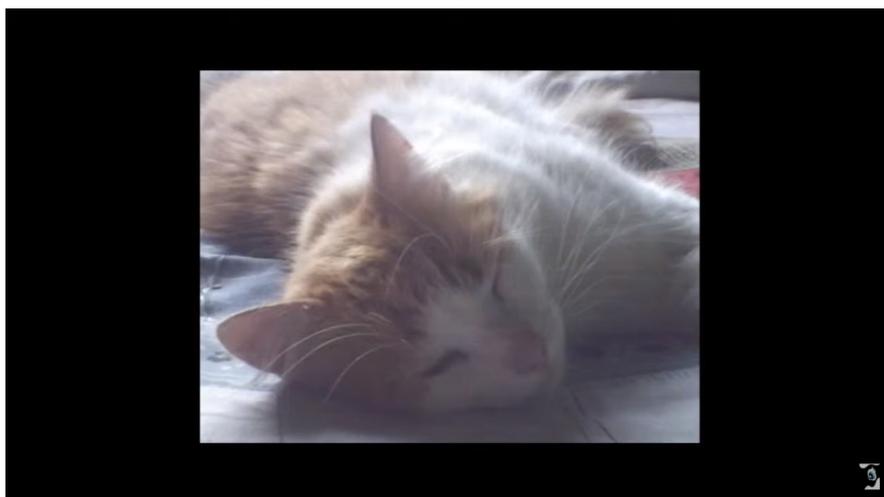
Um primeiro estrondo é percebido na imagem (Figura 19) do gato sonolento em uma cama de solteiro, o som se intensifica e o gato é recortado (Figura 20), cabendo parte de seu corpo em todo o quadro.

Figura 19 - Primeiros quadros



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Figura 20 – Recorte de imagem no primeiro estrondo



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Uma paisagem verde inclinada que dá ideia de movimento é acompanhada pelo ruído do vento, vozes e som de um rádio. “O som continua a ser o que nos faz ver no ecrã¹² aquilo que ele quer que nele vejamos” (CHION, 2008, p, 115). O vento na abertura do microfone provoca um leve ruído denunciando o uso do equipamento, mas não compromete o tecido sonoro.

A imagem muda, e já ouvimos um ambiente com mais vozes e menos vento, gritos e berros acompanham as imagens. Passamos a contemplar um ambiente praieiro (Figuras 21,

¹² Compreender como o quadro filmico.

22, 23 e 24). O sonoro afeta totalmente a maneira como o espaço visual é percebido e, também, orienta o olhar do espectador, além de construir sensações e sentimentos, durante todo o filme.

Figura 21 – Imagens da praia 1



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Figura 22 - Imagens da praia 2



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Outra praia, outro vento... Na sequência, o vento aparece forte no microfone em companhia de vozes que falam alto para sobrepor o volume do rádio que toca, intensamente, enquanto uma família se reúne (Figura 23).

Enquanto o primeiro bloco de imagens da praia vai apresentar o ambiente natural, o segundo momento ostenta a alegria de convivência em grupo, com comidas e bebidas (Figura 24).

Figura 23 - Imagens da praia 3

Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Figura 24 - Imagens da praia 4

Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Um som agudo invade a imagem e provoca um som metálico, até que ouvimos a voz de um rapaz que canta e é aclamado por quem o ouve (Figura 25), como uma celebridade. *Domingo* é uma produção que estimula o espectador a ouvir, assim como Costa (2010, p. 155) afirma do filme *Liverpool* (2008) de Lisandro Alonso: “Trata-se de um cinema que convida o espectador a ouvir”.

Figura 25 - Imagens da praia 5



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Um corte abrupto, ouvimos um som de ginásio com seu reverberar, gritos, narração e explosões no tatame. Uma luta aparece em imagens e o som permanece contínuo (Figura 26). Uma tela preta (Figura 27) e o ruído permanece. Esse recurso remete ao utilizado por Lisandro Alonso em *Fantasma* (2006), contudo durante a tela preta, uma música acompanha, e não o ruído, como em *Domingo*.

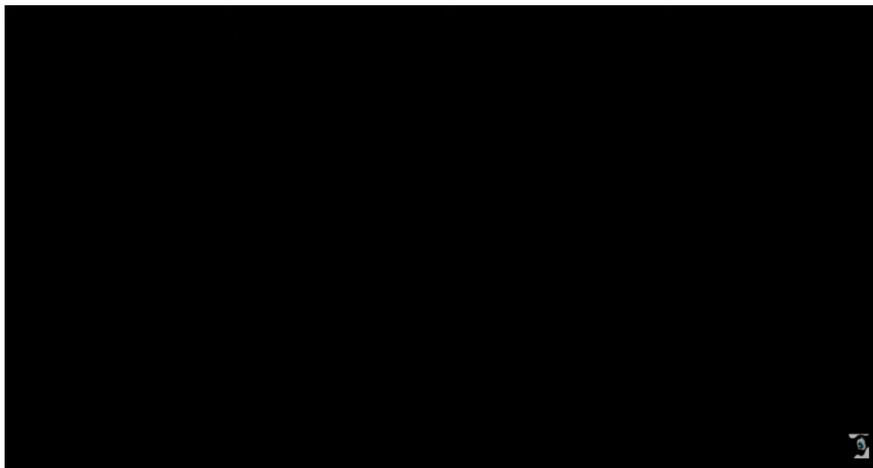
Após a tela preta, imagens de abraço e sorriso estão presentes e o som inexistente. Nesse instante não é apenas um silêncio, é a inexistência do som em algumas imagens (Figuras 28 e 29).

Figura 26 - Imagens do Ginásio de esportes



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Figura 27 – Tela preta



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

A inexistência sonora na projeção dialoga com a *Peça 4'33"* de John Cage, quando o compositor provoca ao escrever uma partitura em que o som é ouvido pelo que sua escuta seleciona, ou seja, nas imagens de *Domingo* em que o som é inexistente, o espectador tem a oportunidade de escutar o seu entorno.

Figura 28 - Imagens do Ginásio de esportes 1



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Figura 29 - Imagens do Ginásio de esportes 2



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Contrapondo a inexistência do som na produção, um barulho é projetado. Imagens de rodovias são apresentadas (Figuras 30, 31, 32 e 33) e o som acompanha as imagens estabelecendo uma relação de proximidade. Uma voz relata a experiência ao tempo que aparenta narrar o filme. Imagens antigas e atuais acompanham o ruído urbano.

Na sequência, é possível concordar com Chion (2008) quando este diz que o efeito generoso do som projeta a imagem que irradia poder e espetáculo, com imagens coloridas de avenidas para imagens em preto e branco trazendo um saudosismo, para logo em seguida nos roubar com o trecho do filme *O Homem do Sputnik* (Carlos Manga, 1959) (Figura 34).

Figura 30 - Imagens da avenida



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Figura 31 - Imagens antigas da avenida

Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Figura 32 - Imagens antigas em preta e branca da avenida

Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Figura 33 – Imagem da ferrovia

Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Ainda com Chion (2008, p. 115) “no cinema, poder-se-ia também dizer que é a imagem que é projetada e o som é o projetor, no sentido em que este projeta valores e sentidos sobre a imagem”, o que podemos perceber em *O Homem do Sputnik* (Carlos Manga, 1959), com ruído do filme e um riso dando efeito cômico a narrativa.

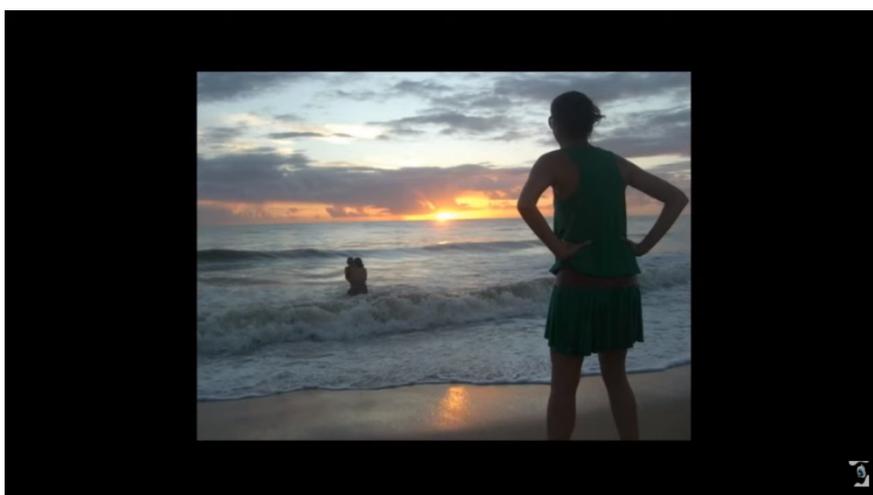
Figura 34 – Cena do filme *O Homem do Sputnik* (1959)



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

A transição e substituição de imagem vêm com uma voz feminina que apresenta “Rose” (Figura 35). Voltamos à praia no fim de tarde. Na imagem, duas jovens sorriem, com o som das ondas e do vento acompanhando as vozes femininas.

Figura 35 – Imagens do fim de tarde na praia



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

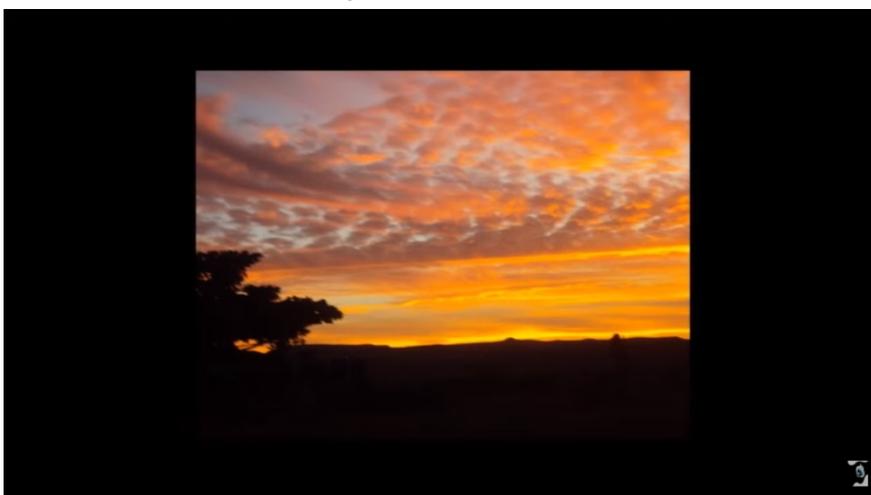
Na sequência, o som de jovens cantarolando e tocando um *rock*, e a imagem apresenta jovens em semicírculo (Figura 36) contemplativos. O fim de tarde aparece em imagem e a voz dos jovens continua (Figura 37).

Figura 36 – Imagens de jovens



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Figura 37 – Fim de tarde



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Uma imagem desfocada aparece com vozes humanas em confusão, alguns disparos de fogos de artifício, até que um ruído de estádio lotado intenso ocupa a narrativa (Figura 38). Nesse momento, imagem e som parecem estar em consonância. Instrumentos percussivos, cantos, coros, gritos de ordem, todo elemento sonoro que compõe um estádio lotado de futebol. Com um volume acima de todos os demais ruídos.

Figura 38 – Estádio de futebol

Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Após o som do estádio lotado, um som abafado, com burburinhos, juras de amor, até que uma música romântica embala a cerimônia matrimonial (Figura 39), imagens do casamento são inicialmente embaladas pela melodia romântica que vai tendo seu volume reduzido até que um samba entra e continua sendo fundo para as fotos da festa de casamento (Figura 40).

Figura 39 - Casamento

Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Figura 40 – Festa de casamento



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Após o samba, um culto religioso se encena cantado em coro, acompanhado de violão, pandeiro e vozes (Figura 41). O luar é apresentado sobre o canto desse coro (Figura 42).

Figura 41 – Culto religioso



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Figura 42 - Noite



Fonte: Filme *Domingo* (2011)

Uma linha narrativa percorre o filme *Domingo*, indo da manhã no ambiente verde, com mais sons da natureza, percorrendo a estrada até praia, apresentada sob algumas perspectivas, um torneio de judô, rodovias movimentadas e uma exibição cinematográfica, para aqueles que vão ao cinema aos domingos, ao entardecer, grupos reunidos na praia, jardim, estádio, casamento e um ritual religioso encerram o domingo.

Para Rêgo (2006, p. 269) “os sons marcam os ritmos, as vivências, a grandiosidade, a assincronia urbana, e estão, necessariamente, associados às transformações do ambiente, no sentido mais pleno da palavra, aqueles que integram uma sociedade”. Os sons nem sempre são reconhecíveis e podem ser indesejáveis, mas contribuem para despertar “uma expressividade sonoplástica, construindo certas subjetivações, além de sugerir novas sensações aos espectadores e ampliar as possibilidades de efeitos cômicos”. (SILVA, 2005, p. 9)

3.3 *POUCO MAIS DE UM MÊS* (2013)

Pouco mais de um mês é uma produção do tempo das ações. Tempo de dizer, de se fazer ouvir e de responder. Tempo de pensar para dizer e de apenas ouvir. É nesse contexto que o silêncio pulsa e ocupa grande parte da narrativa. Um filme que versa sobre o cotidiano de um casal tímido e recém-namorado.

Um curta-metragem com vinte e três minutos de duração, e com sinopse semelhante às dos outros filmes do André, reduzido a uma frase: “No começo é assim mesmo”. Uma afirmativa contundente para a experiência de um relacionamento com pouco tempo de duração. O André atua junto com sua namorada Élida. Personagens reais em uma história cheia de tensão impressa através do silêncio e de poucas ações.

Nessa produção o diretor tornou-se ator, uma característica reconhecida nas produções da Produtora Filmes de Plástico, como no curta *Gabriel, Shaolin e Mordock* (2009), dirigido pelo Gabriel Martins que também atuou. Talvez seja possível criar uma brecha para pensar na atuação dos diretores/as como atores no Cinema de Periferia, uma atuação que não é nova, contudo, a roupagem é outra quando se trata de atuação do diretor no filme de periferia, pois, às vezes, é uma falta de orçamento para convidar atores, ainda que sem cachê, acarreta no custo de transporte e alimentação, ou por interesse autoral na atuação do diretor – ator.

O filme percorreu inúmeros festivais e mostras, estando presente no *45° Quinzaine des Réalisateurs*, Festival de Cannes – França, no 2° Olhar de Cinema de Curitiba – Brasil, onde ganhou como Melhor Curta-metragem, no 9° Panorama Internacional Coisa de Cinema, e recebeu o Prêmio de Melhor direção, um total de 38 exibições em grandes festivais nacional e internacional e foi contemplado com 11 premiações¹³.

¹³ Dados obtidos através do site da produtora.

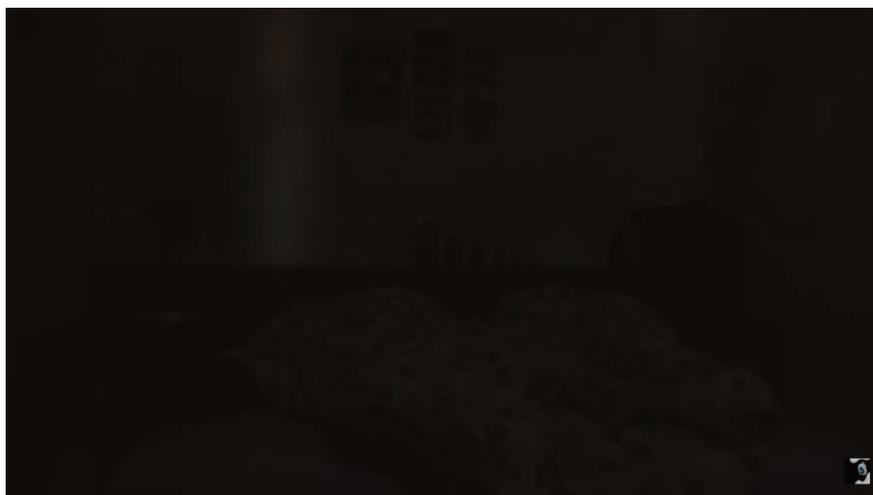
Figura 43 – Cartaz do filme Pouco mais de um mês (2013)



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Uma tela escura dificulta identificar completamente o ambiente e seus elementos, percebe-se o contorno das bonecas russas Matrioshkas, cinco quadros e um lençol florido. O som fora de quadro se faz presente, até que um bocejo sobressalta e, logo em seguida, um “bom dia!”, tendo como resposta um “bom dia!” (Figura 44).

Figura 44 – “Bom dia!”

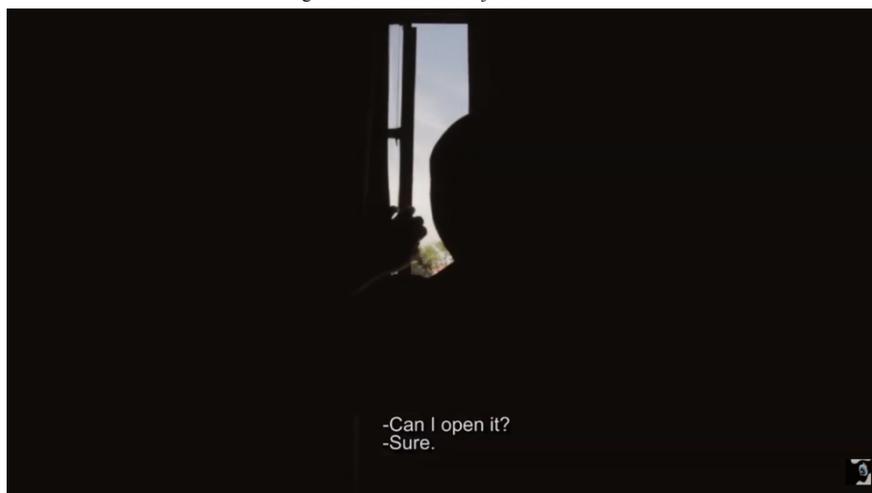


Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

É iniciada uma conversa cotidiana sobre a noite e sobre o dia, e, através do sonoro, se apresenta o movimento do dia, o que contrasta com o plano fixo e corpos com poucos movimentos sobre a cama, produzindo o ruído do roçar nos lençóis.

O personagem senta na cama, veste-se e ouvimos o cinto, a calça roçar em seu corpo, o zíper fechar. O movimento do personagem em se vestir acontece na penumbra. Após o movimento de André que sai do quadro, um corte seco, para uma janela que logo será aberta pelo personagem. Ouve-se o ruído da movimentação da cortina, da personagem Élida que se levanta da cama, dos cachorros e dos veículos que passam na avenida em frente ao prédio.

Figura 45 – André abre a janela



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

A única movimentação de câmera acontece no movimento para cima, onde se percebe um efeito de câmera escura; a luz projetada na cortina projeta-se no teto, causando o efeito de câmera escura (Figura 46). O fenômeno será apreciado e discutido pelos personagens. O programa da década de 1990 é citado no diálogo: *O mundo de Beakman*, um programa infantil que ensinou ciência, e em um de seus episódios, ensinou sobre os efeitos da câmera escura.

Figura 46 – Câmera escura na cortina do quarto



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Enquanto André conta em detalhes para Élide, sobre o programa, detalhando o cientista de jaleco verde, o homem de rato e uma assistente, em um momento ralentado, o som que invade mostra o movimento frenético de uma vida na cidade.

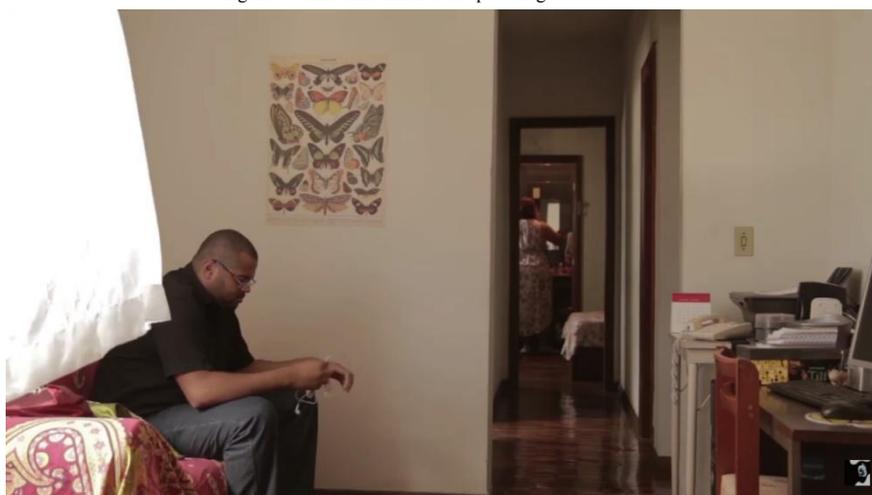
Um diálogo cotidiano se estabelece por toda narrativa, revelando características dos personagens na medida em que relembram situações, comentam sobre suas famílias, amigos e contam como se conheceram.

Após uma pausa no diálogo, ainda na cama, silêncio: ouvem-se apenas os ruídos; o plano muda, reconhecemos os personagens e os dois ocupam cômodos distintos (Figura 47), percebemos que a “crescente ausência de falas abre espaço para uma presença maciça dos ruídos” (COSTA, 2015, p. 39).

O silêncio instaurado entre os personagens permite que os sons externos da rua movimentada e os ruídos internos da movimentação do fone sendo desenrolado, que bate ao chão e dos passos de Élide pela casa sejam escutados.

Nessa produção, o silêncio exerce função narrativa, imprime um estado emocional aos personagens e o desconforto do casal passa a ser reconhecido pelo espectador. O tempo torna-se dilatado e o ruído se presentifica situando o território e contribuindo para construir camadas de densidade na proposta do filme.

Figura 47– Reconhecimento dos personagens



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Pouco mais de um mês traz planos fixos e sons fora de quadro. Élide, fora de quadro, conversa com André que está na cozinha (Figura 48). Élide atravessa o quadro e muda de

lado, ficando escondida atrás da parede, continuando fora de quadro. O plano muda e pela primeira vez o casal pode ser reconhecido (Figura 49), em silêncio, ouve-se o copo enchendo d' água e o bater do copo ao ser depositado na pia.

Figura 48 – Relação com a cozinha



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 49 – Plano médio em silêncio I



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

O som é o parceiro perfeito para um casal desconsertado que está se conhecendo há pouco mais de um mês de relacionamento (Figura 50). O tempo espaçado entre as falas alternadas por diálogos que buscam revelar-se ou descobrir um pouco mais da vida do outro desenha bem o embaraço do jovem casal. O silêncio perdura e a goteira do filtro parece marcar o tempo.

Figura 50 – Plano médio em silêncio 2



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Ainda sem pronunciar uma palavra, uma vasilha é aberta por Élide, o chocolate colocado no copo por André com uma mexida de colher na xícara, o choque entre os vidros, até que André rompe o silêncio e comenta sobre a história de um amigo e as bolinhas de leite deixadas no achocolatado, uma conversa pouco produtiva, que é reconhecida como uma quebra no silêncio amortecido entre o casal (Figura 51).

Figura 51 – Café da manhã 1



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Após o breve relato sobre uma possível técnica de não produzir bolinhas no achocolatado, o som de um ônibus seguido da lixadeira preenche o quadro. É possível escutar o mastigar dos personagens, uma demonstração sonora que demarca o silêncio do ambiente, a

apatia dos personagens que ratifica o desconforto estabelecido, contraponto à rua, fora de quadro (Figura 52).

Figura 52 – Café da manhã 2



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

O silêncio parece incomodar o André, que irrompe com a pergunta: “você tá bem?”. André decide ir embora. No plano seguinte, o casal sai de casa. Alguns planos desenham o percurso do casal e o som da porta, das chaves e dos passos nas escadas até o portão de saída demarcado e reforçado pelo silêncio (Figuras 53, 54, 55 e 56), mantêm o clima de estranhamento.

Figura 53 – Casal desce as escadas 1



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 54 – Casal desce as escadas 2

Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 55 – Casal desce as escadas 3

Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 56 – Casal desce as escadas 4

Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

O som do interno e externo é trabalhado de forma que possamos compreender os ruídos ao tempo que desenha a atmosfera entre os personagens. A rua, vista inicialmente pela “câmera escura” no quarto de Élida, agora é apresentada com a presença do casal passando por ela (Figura 57), no mesmo ponto de vista anterior (Figura 46).

Figura 57 – Casal na rua



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

A avenida movimentada, canto das aves e vozes preenchem o entorno do ponto de ônibus onde Élida e André aguardam o coletivo (Figuras 58 e 59). Os dois conversam e nesse lugar externo a casa de Élida, André questiona a aparente indiferença de Élida e ela se justifica dizendo que não há problemas, é apenas o jeito dela. Em um movimento para pegar o coletivo, os dois levantam do banco a câmera, mais íntima não mostra os rostos, faz um recorte do corpo dos personagens.

Figura 58 – Casal no ponto de ônibus 1



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 59 – Casal no ponto de ônibus 2



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

A avenida ruidosa não impede a comunicação entre o casal, e não impede que o espectador compreenda o diálogo. A avenida ruidosa compõe-se como mais um elemento narrativo, apresentando para o espectador que os jovens ocupam o espaço urbano. Pego emprestado a fala de Flôres sobre o *Som ao redor* (Kleber Mendonça, 2012) para a análise desta produção, quando ela diz que “os sons da cidade estão presentes o tempo todo, mesmo que não vejamos suas causas. Eles funcionam como uma memória da quantidade de gente e de tudo que as pessoas demandam para viver nos centros urbanos” (FLORES, 2015, p. 123).

Figura 60 – Casal no ponto de ônibus 3

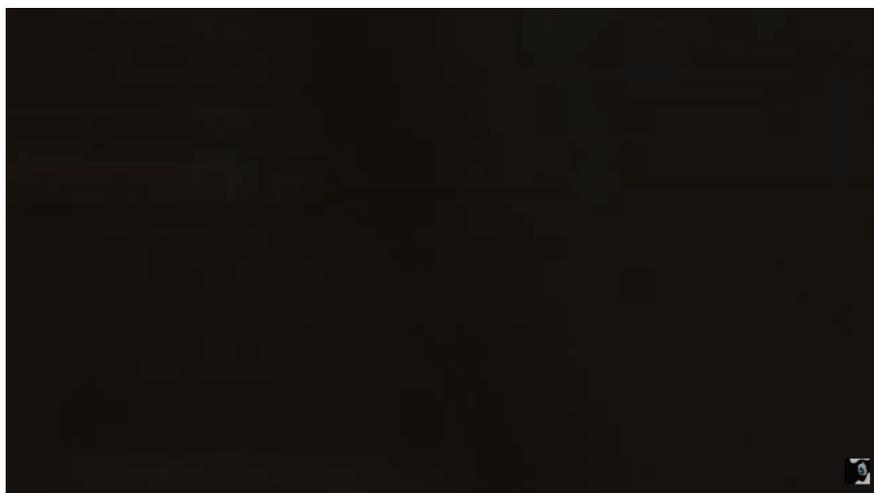


Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Por outro ângulo (Figura 60) mostra o casal se despedindo, e um rapaz que corre para pegar o coletivo, enquanto outras pessoas se aproximam para pegar o mesmo transporte. Um ônibus passa para a direita ocupando todo o quadro, em seguida, outro ônibus para a esquerda,

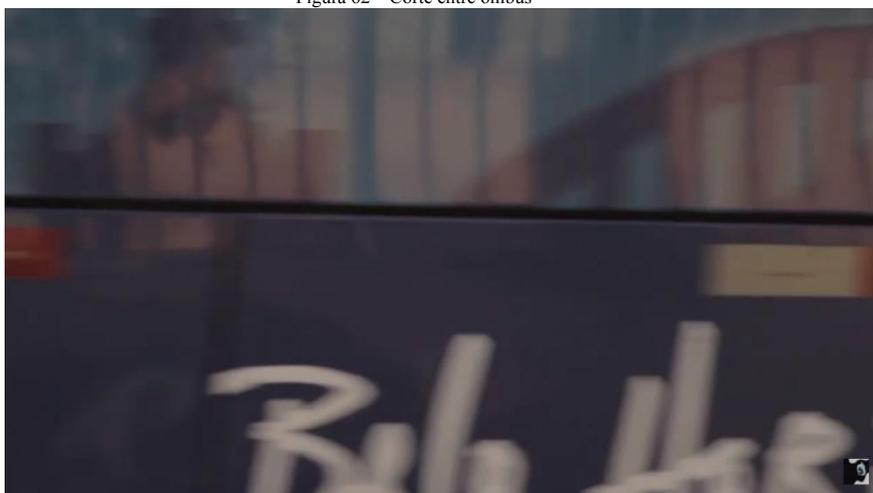
até o ponto aparecer vazio. Sem os personagens, apenas o sonoro da avenida. Para Carreiro (2018) os sons fora de quadro são indispensáveis para dar tridimensionalidade à narrativa.

Figura 61 – Tela preta



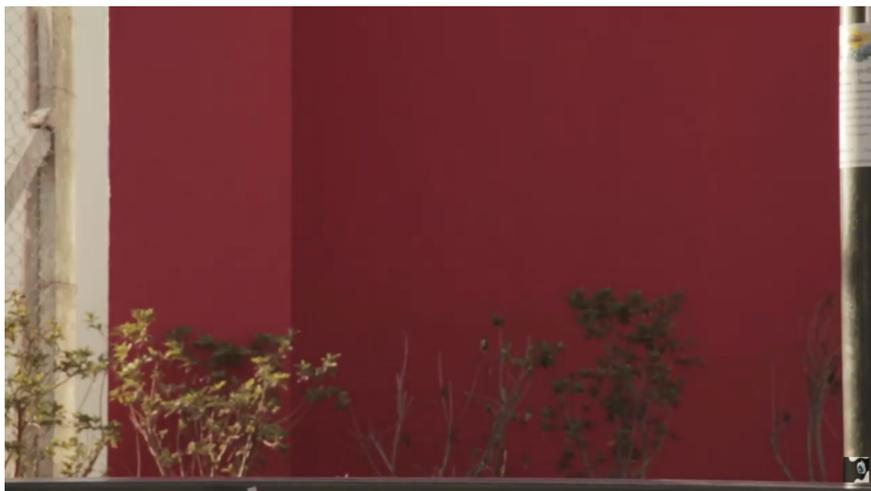
Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 62 – Corte entre ônibus



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 63 – Ponto vazio 1



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 64 – Ponto vazio 2



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Percebe-se que *Pouco mais de um mês* “explora as questões de invisibilidade e presença que são características do sonoro e amplia as potências do diferente usando e abusando do som fora de quadro, aquele que não encontra sua identidade na imagem visual” (FLORES, 2015, p. 123 - 124), assim como Flôres considera sobre o *Som ao redor* (2012).

Figura 65 – Rua 1



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Em um movimento na contramão do externo para o interno com a *voz off* acompanha-se a rua, os sons por ela produzidos e a história de como o casal André e Élide se conheceram. O mesmo ponto de vista da janela do quarto de Élide é mostrado pela terceira vez (Figura 66), agora o casal parece mais confortável e o diálogo flui.

Figura 66 – Rua 2



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

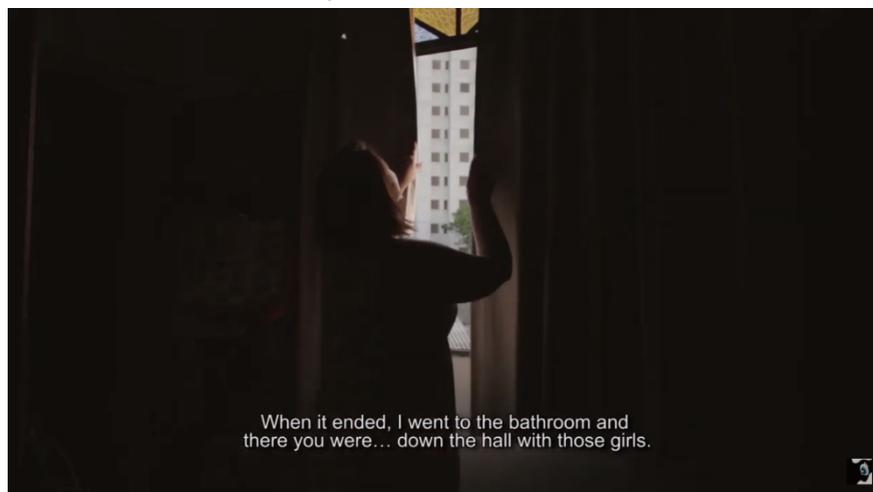
Figura 67 – Janela do quarto



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

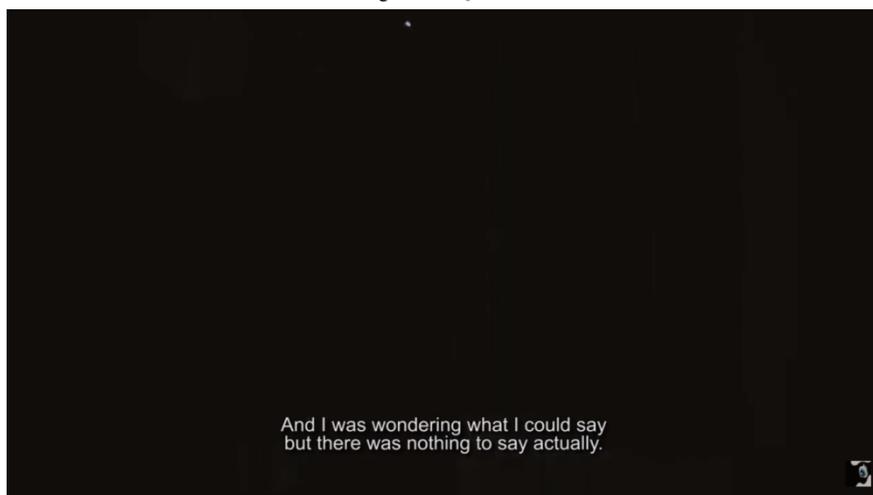
Em um tempo diferente, Élide aparece no quadro para fechar a janela, e ouvimos a voz dela em resposta a André. Aqui vemos o tempo de fala e da ação não são sincronizados.

Figura 68 – Élide fecha as cortinas



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 69 – Quarto escuro



Fonte: Filme *Pouco mais de um mês* (2013)

O curta-metragem apresenta planos fixos com longos tempos, poucos cortes e apenas uma movimentação de câmera, o que podemos considerar como importantes para “que os sons se sobressaiam como elementos vivos e presentes” (FLORES, 2015, p.124). Os poucos diálogos existentes permitem que os sons possam ser escutados, contribuindo para definir as sensações dos personagens e do tempo.

Com a tela preta, os sons da maquinaria, lixadeira, martelo e outros elementos da oficina, em conjunto com o trânsito, acompanham os créditos finais.

Assim como *Fantasma* (2010), essa produção recebeu muitos prêmios, de melhor direção, melhor filme, melhor imagem, montagem, menção honrosa, entre outros, mas nenhuma premiação destinada ao som.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão inicial partia do ruído como elemento expressivo e narrativo na construção cinematográfica, contudo, após esse estudo, percebeu-se o uso do ruído como representação territorial, como ferramenta política, assim como o Cinema de Periferia, pois, opõe-se a assepsia sonora imposta, ao tempo que marca um lugar de fala e de escuta.

Na sequência crescente de estudo de som cinema, esta dissertação debruçou sua escuta para o que é percebido como “secundário”, dentro das produções cinematográficas brasileiras, por questões técnicas e culturais, como salientou Chion. Contudo, as produções do chamado Cinema de Periferia e de outras terminologias que aliam arte e política, e que buscam refletir sobre o fazer cinema em conteúdo e forma podem ser potências na utilização do ruído como elemento narrativo.

É imprescindível destacar que o ruído na produção cinematográfica corresponde a uma imagem sonora realista. Ao ouvir um ruído, o espectador tende a associá-lo a algo conhecido por ele, buscando primeiramente a fonte. Na busca e compreensão da fonte sonora, o espectador desenha o entorno, se este não ocupar o ecrã, e cria camadas que, quando interligadas, vão constituir uma informação narrativa.

Para exemplificar a afirmativa acima, no filme *Fantasma*, os personagens não estão visíveis em sua forma física, nem tampouco o espaço que eles ocupam, contudo, percebemos uma espacialidade na laje, o que nos informa que o espaço não é pequeno; os ruídos das cadeiras, cria a imagem de que ambos estão sentados nas cadeira de bar; caso o Maurílio não tivesse oferecido a bebida dizendo ser “coca - cola”, ainda assim reconheceríamos que se tratava de um refrigerante. Com essas poucas informações sonoras e outras da movimentação da rua, em concordância com o diálogo estabelecido pelos personagens, nos indica que se trata de dois jovens rapazes periféricos que se conhecem há anos e que convivem em família.

O cineasta Adirley Queiroz contou, em uma participação em *live*, que, ao utilizar o filme *Fantasma* em uma dinâmica na Ceilândia, onde mora e produz, um jovem disse que os personagens eram dois jovens negros da periferia... A fala de Queiroz, ressaltando os desdobramentos destas produções “periféricas” mostra a importância destas, pois elas vão além, elas representam parcela da sociedade que estava pouco representada ou mal representada nas produções brasileiras.

Ao compreender o ruído como representação espacial e temporal, ele pode ser logicamente utilizado em quaisquer produções. No que se refere ao Cinema de Periferia, seu uso consciente sublinha e reforça o que este cinema já se propõe, desde a sua pauta e motivo original: representar a periferia. Logo, representar um território, com demarcação de espaço, sonoridades, silêncios e, muitas vezes, de tempo.

Após o estudo sobre os filmes do André Novais Oliveira, considera-se que os ruídos utilizados nas três produções são uma representação do território. Como já supracitado, o Cinema de Periferia é uma terminologia para se referir a obras que não são apenas produzidas com protagonismos nos personagens periféricos ou no espaço da periferia, mas, também apresenta o território como personagem da história.

O ruído não é apenas um privilégio da periferia, mas é um dado importante para compreender este lugar, pois, ao contrário das produções que extrapolam na intensidade sonora da periferia, criando estereótipos. O que se percebe em *Fantasma* e em *Pouco mais de um mês* é a convivência harmônica com o ruído, onde o diálogo caminha em consonância com a vida das ruas. A sequência em que o casal em *Pouco mais de um mês* conversa em uma rua aberta, o sonoro da rua não impede que o espectador compreenda o diálogo, pelo contrário, o sonoro urbano intensifica o clima e as emoções instauradas na narrativa.

Pensar no ruído como representação do território é refletir sobre as formas de lidar com a sua cidade, forma de pensar no equilíbrio ou desequilíbrio humano, é experienciar a partir da observação das movimentações culturais locais. Pensar em ruído a partir do território tem a ver com pertença, com representação de uma parcela da sociedade, é um ato criativo e político.

Vale dizer que *Pouco mais de um mês* mesmo não tendo sido filmado em espaço periférico, traz muito dos elementos do autor André Novais Oliveira, que é reconhecido como um cineasta negro periférico, e que apresenta em suas obras o cotidiano que lhe representa. Aqui, também, percebemos o entorno presente na narrativa e mais que isso, a utilização do silêncio.

Ainda que considerado um filme experimental, o curta *Domingo* não se encerra em si. Ele extrapola os limites do quadro filmico e traz à luz da discussão o uso do som como representação do espaço-tempo, resgatando a memória do visual e também do sonoro.

É perceptível uma narrativa complexa em *Domingo*, que em um contexto onde as narrativas estão embriagadas por falas, qualquer produção cinematográfica que fuja a esta

equação será considerada um “experimental simples”, por consequência terá pouco espaço para exibição em mostras e festivais, o que nos faz recordar a preocupação apresentada na “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”.

O silêncio afeta os personagens como afeta a percepção do espectador e o mesmo resulta em expor os ruídos presentes criando uma emoção para a cena, como ocorre em *Pouco mais de um mês*. Se o ruído é secundário para o cinema, o que dizer do silêncio e da compreensão sobre?

Percebe-se, também, nos filmes apresentados, uma sequência evolutiva de saída da timidez, pois *Fantasma* não apresenta personagens visíveis... Em seguida, *Domingo* trata do resgate da memória, e, depois, em *Pouco mais de um mês*, uma produção com personagens visíveis, diálogos, ruídos e silêncio.

Esse estudo contribui para refletir sobre possíveis mudanças do paradigma de pensar o ruído no cinema, visto que as produções, aqui analisadas, mostram que é possível utilizar o ruído captado de forma direta, e como elemento também estruturante da narrativa.

Considerando muitas produções que apresentam o som como elemento ativo na narrativa e o crescente estudo sobre som e cinematografia brasileira, ainda há muito a ser conquistado, e um deles seria a premiação de som nos festivais e mostras pelo país.

As janelas de mostra e festivais são importantes para apreciação, exibição, discussão, projeção, formação de plateia, acredita-se ser indiscutível a importância destes espaços. O número de festivais e mostras cresceu nas duas últimas décadas acompanhando o crescimento de produções em curtas-metragens, e a premiação tem sido um caminho para reconhecimento de categorias, vale repensar a categoria som, visto que a potência sonora percebida nas produções analisadas não recebeu sequer a menção honrosa.

O avanço nessa pesquisa abriu portas e janelas para perceber conceitos como territórios sonoros e escuta... Pontos impossíveis de dar conta no tempo do mestrado. Portanto, fica entendido que essa pesquisa não se encerra aqui, muito há para ser estudado e o doutoramento é um próximo passo, mais alargado, para mergulhar nos aspectos do som, cinema, territórios sonoros, escuta e cultura.

REFERÊNCIAS

ADELMO, Luiz; MANZANO, Fernandes. **Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ALVES, Bernardo Marquez. **Os estudos de som no Cinema: evolução quantitativa, tendências temáticas e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos audiovisuais) Escola de Comunicação e Arte. Universidade de São Paulo, 2013.

ALTMAN, Rick (Org.). **Sound theory -Sound practice**. New York: Routledge, 1992. *apud* COSTA. Fernando Morais da. Se pouco se diz sobre som, quem fala sobre silêncio nos filmes? *Nitéroi*, n. 16, p. 105 -115. 1 sem. 2004. Disponível em <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33341/19328>> Acesso em 15 de julho de 2020.

BALAZS, Bela. A face do homem. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 92-96. *apud* COSTA. Fernando Morais da. Se pouco se diz sobre som, quem fala sobre silêncio nos filmes? *Nitéroi*, n. 16, p. 105 -115. 1 sem. 2004. Disponível em <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33341/19328>> Acesso em 15 de julho de 2020.

BAUER, Martin W. e GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um Manual Prático**. De. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

BARBOSA, Jorge Luiz e SILVA, Jailson de Souza e. As favelas como territórios de reinvenção da cidade in: **Cadernos do Desenvolvimento Fluminense**, Rio de Janeiro, n. 1, fev. 2013.

BIGNOTTO, Maria Lúcia de Maio. As repercussões da chegada do som no cinema. Fema. Disponível em: < <https://cepein.femanet.com.br/BDigital/arqPics/1911340089P969.pdf> > Acesso em: 22 de janeiro de 2020.

CARREIRO, Rodrigo. Relações entre imagens e sons no filme “Cinema, Aspirinas e Urubus” **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação** | E-compós, Brasília, v.13, n.1, jan./abr. 2010. Disponível em: < https://cinepernambuco.files.wordpress.com/2010/07/aspirinas_ecompos.pdf > Acesso em: 22 de janeiro de 2020.

CARREIRO, Rodrigo e ALVIM, Luiza. **Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema**. DOI:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v10i2p175-193>. V.10 - Nº 2 maio/ago. P. 175 – 196. São Paulo, 2016. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br> > Acesso em: 20 de janeiro de 2021

CARREIRO, Rodrigo (org.). **O som do filme: uma introdução**. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

CLAVERY, Elisa C.a S. F., BOGADO, Maria Del-V. e ONETO, Paulo Domenech. A cidade é uma só? – um novo olhar sobre o cinema da periferia. **Intercom – Sociedade Brasileira de**

Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Ouro Preto - MG – 28 a 30/06/2012.

CHION, M. A Audiovisão: **Som e Imagem no Cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

CORREIA, THIAGO MACEDO. Conhecida no Brasil e fora, produtora Filmes de Plástico completa 10 anos. [Entrevista concedida a] Amélia Gomes. **Brasil de Fato** | Belo Horizonte (MG) | 17 de Setembro de 2019. Disponível em: <<https://www.brasildefatomg.com.br/2019/09/17/conhecida-no-brasil-e-fora-produtora-filmes-de-plastico-completa-10-anos>> Acesso em: 25 de julho de 2020

COSTA. Fernando Morais da. Se pouco se diz sobre som, quem fala sobre silêncio nos filmes? Nitéroí, n. 16, p. 105 -115. 1 sem. 2004. Disponível em <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33341/19328>> Acesso em 15 de julho de 2020.

COSTA. Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

COSTA, Fernando Morais da . Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos? **Comunicação e Audiovisual**. Ano 17, Nº01, 1º semestre 2010. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/32/08_logos32_costa_cinemacontemporaneo.pdf> Acesso em: 25 de maio de 2019

COSTA, Fernando Morais da. Os caminhos dos usos dos silêncios (ou a lembrança que não passa de John Cage). **Revista Ciberlegenda – Estação Transmídia**. Rio de Janeiro, nº 24. 2011. Disponível em: <<http://www.propi.uff.br/ciberlegenda/os-caminhos-dos-usos-dos-sil%C3%A0ncios>>. Acesso em: 20 de jul. 2020.

COSTA, Fernando Morais da. Silêncios, os sons dos rios, os sons das cidades: Los Muertos e Liverpool. **contemporânea | comunicação e cultura** - vol.10 – n.01 – janeiro-abril 2012. Disponível em <<https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewFile/5798/4357>> Acesso em: 25 de maio de 2019

COSTA, Fernando Morais da e Soalheiro, Marcela. Representação sonora entre Literatura e Cinema: a questão do ponto de escuta nas adaptações de Persuasão de Jane Austen. Ilha do Desterro [online]. 2013, n. 65 [Acessado 28 Outubro 2020] , pp. 185-212. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2175-8026.2013n65p185>>. ISSN 2175-8026. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2013n65p185>.

CUNHA, Damyler Ferreira. A submersão nas imagens sonoras: o som e suas dimensões reais e imaginárias. **Revista Rumores** – Edição 9, volume 1, Janeiro-Junho de 2011 Disponível em: <www.usp.br/rumores> Acesso em: 08 de março de 2020.

CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane; PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Cinema e território na história audiovisual da América Latina, África e Diásporas. In: **Revista Transversos. “Dossiê: Cinema e território na história audiovisual da América Latina, África e Diásporas”**. Rio de Janeiro, nº. 19, 2020. pp. 6-15. Disponível em: .< ISSN 2179-7528>. DOI: 10.12957/transversos.2020.53932.

EISENSTEIN, Sergei; PUDOVKIN, Vsevolod; ALEXANDROV, Grigori. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a, p. 225-227.

FLÔRES, Virgínia Osório. Impressões sobre o som no cinema brasileiro. **Sonoridade Cinema**. Serfaty, Jo e Farkas, Guilherme (org.). 1ª edição. ISBN: 978-85-65564-10-6. Novembro de 2015

FLÔRES, Virgínia Osório **Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno**. 2013. 195 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

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

KAWAHALA, Edelu. Na encruzilhada tem muitos caminhos- teoria decolonial e epistemologia de Exu na canção de Martinho da Vila. Tese (doutorado)- Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2014.

LEE-MEDDI, Jeocaz. Quando o som chegou ao cinema. Manifesto Jeocaz Lee-Meddi, 20 abr. 2010. Disponível em:<<https://jeocaz.wordpress.com/2010/04/20/>>. Acesso em: 03 mai. 2021.

LIMA, Marise da S. U. **As Personagens Femininas em Cláudio Assis: um cineasta de excessos**. 129 f. il. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

MARTINS, José de Souza. **A aparição do demônio na fábrica – origens sociais do eu dividido no subúrbio operário**. São Paulo: Ed. 34, 2008

OBICI, Giuliano. **Condição da Escuta - mídias e territórios sonoros**. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. PUC-SP São Paulo -2006

OLIVEIRA, Madalena; PORTELA, Pedro e VICENTE, Eduardo. Som e cultura: cartografias acústicas e paisagens sonoras. **Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies**, vol. 5, n. 1, 2018, pp. 5 – 10

OPOLSKI, Débora Regina **Análise do design sonoro no longa-metragem Ensaio Sobre a Cegueira**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. Curitiba, 2009

REIS, Hugo Leonardo Castilho dos. **Sobre a Luz e o Silêncio: o plano de longa duração e a dinâmica do som no cinema de Carlos Reygadas**. São Carlos: UFSCar, 2014. Disponível em:<<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/5622/6323.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acessada em: 01 de junho de 2021.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** . Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p.

ROCHA, Iomana. O cinema independente contemporâneo brasileiro, o cinema de fluxo e uma nova forma de fruição estética. Disponível em:

<file:///D:/PPGCINE%20-%20LEITURAS/cinema%20independente%20contemporaneo%20brasileiro.pdf> Acesso em: 20 de abril de 2019

SANTOS, MILTON. O dinheiro e o território. **GEOgraphia** – Ano. 1 – No 1 – 1999. Disponível em: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/13360-Texto%20do%20Artigo-52708-1-10-20090902%20(1).pdf> Acessada em: 01 de junho de 2021.

SANTOS, R. O. Periferias urbanas: ensaio de síntese da produção teórica brasileira. In: **X Simpósio Nacional de Geografia Urbana - SIMPURB**, 2007, Florianópolis. Anais...Comissão Organizadora do X SIMPURB, 2007.

SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.

SILVA, Iomana Rocha de Araújo. **Cinemas fluidos: análise das interrelações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema** / Iomana Rocha de Araújo Silva. – Recife: O Autor, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13154> Acesso em: 20 de abril de 2019

SILVA, Márcia Regina Carvalho da. De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons do cinema. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa 07 – Comunicação Audiovisual, do **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Rio de Janeiro, 05 a 09 de setembro de 2005. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/44599036366239836041425371411888730070.pdf> Acesso em: 20 de abril de 2019

SONOPLASTIA. Entrevistado: André Novais Oliveira. Entrevistadora: Daiane Santiago. 23.10.2020. Podcast. Disponível em: <https://youtu.be/uCe9ilm7EV4>. Acesso em: 23.10.2020

SOUZA, Gustavo. Revendo as noções de periferia a partir do seu cinema. **Cad. de Pesq. Interdisc.** em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 178-197, jan/jun. 2010

SOUZA, Gustavo. O audiovisual nas periferias brasileiras: fatores para o desenvolvimento da produção. **cadernoscenpec** | São Paulo | v.2 | n.2 | p.109-130 | dez. 2012

SOUZA, SCHEILLA FRANCA DE. **As ficções de nós na Filmes de Plástico: reflexividade, intimidade e partilha no cinema brasileiro contemporâneo**. (tese) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, 2017.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**./ Francis Vanoye, Anne Golliot-Lété: tradução de Maria Appezeller. Campinas, SP: Papyrus 1994.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**: Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ZANETTI, Daniela. **O cinema da periferia: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social**. (tese) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, 2010

ZANETTI, Daniela. O “Cinema de Periferia” e os festivais: práticas audiovisuais e organização discursiva. **Comunicação & Sociedade**, Ano 31, n. 53, p. 191-214, jan./jun. 2010

FILMOGRAFIA

150 miligramas. Ficção, dirigido por André Novais, Brasil, 2009

A Mulher que sabia demais. Ficção, dirigido por André Novais, Brasil, 2005

Cantor de jazz (The Jazz Singer). 1h 20min. Musical, dirigido por Alan Crosland, 1927

Cinco Fitas. 25min. Ficção. codirigido por Heraldo de Deus e Vilma Martins. Brasil. 2021

Cinema, aspirinas e urubus. 1h 39min. Ficção, dirigido por Marcelo Gomes, Brasil, 2005

Com os pés no chão. 9 min. Ficção. Dirigido por Marise Urbano, Brasil, 2017

Domingo. 11 min. Experimental. Dirigido por André Novais, Brasil, 2011.

Estado de Sítio. 1h26min. Ficção. Codirigido por Gabriel Martins, Flávio C. von Sperling, João Toledo, Leonardo Amaral, Leo Pyrata, Maurílio Martins, Samuel Marotta e André Novais, Brasil, 2011.

Fantasma. 1h03min. Ficção. Dirigido por Lisandro Alonso, Argentina, 2006

Fantasma, 11min. Ficção. Dirigido por André Novais, Brasil, 2010.

Gabriel Shaolin Mordock. 19min.. Dirigido por Gabriel Martins, Brasil. 2009

Liverpool. 1h24min. Ficção. Dirigido por Lisandro Alonso, Argentina, 2008

O cego estrangeiro. 6 min. Ficção. Dirigido por Marcius Barbieri, Brasil, 2000

O Som ao Redor. 2h 11 min Ficção, dirigido por Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2012

Pânico (Scream) 1h 50min. Terror. Dirigido por Wes Craven, 1997

Quinze. 25min. Ficção. Dirigido por Maurílio Martins. Brasil. 2015.

Pouco mais de um mês. 23 min. Ficção, dirigido por André Novais, Brasil, 2013.

Rebento. 17min. Ficção. Dirigido por Vinicius Eliziário, Brasil, 2019

Rua Ataléia. xx. Ficção, dirigido por André Novais, Brasil, 2021

Sonoplastia. 17 min. Experimental. Dirigido por Marise Urbano, Brasil, 2021

Um dia meio parado. 1 min. Ficção, dirigido por André Novais, Brasil, 2006

Uma Homenagem a Aluizio Netto. XX. Ficção, dirigido por André Novais, Brasil, 2004

Wochenende. 11 min. Experimental. Dirigido por Balter Ruttman, 1930