



Pode-se dizer que há algo como um hiper-realismo sonoro no cinema argentino?

Can we say that there is something like a hyper-realistic sound in Argentine cinema?

Fernando Morais da Costa¹

RESUMO Nos últimos anos, é comum aplicar-se o conceito de hiper-realismo para descrever a relação entre sons e imagens no cinema comercial. No cinema brasileiro atual, tem-se observado que, como em demais cinematografias, começam a aparecer exemplos de hiper-realismo sonoro. A pergunta que este trabalho propõe é: pode-se dizer que se passa o mesmo com o cinema argentino contemporâneo? E, se a resposta for positiva, a questão se desdobra em: é certo afirmar que o exagero na representação dos sons que caracteriza a proposta hiper-realista surge da influência do cinema comercial norte-americano sobre as produções argentinas e brasileiras ou ela vem do contato com outras propostas estéticas?

PALAVRAS-CHAVE Som; Paisagem sonora; Cinema contemporâneo; cinema argentino.

ABSTRACT Over the last years, it has become usual to qualify as hiper-realistic certain kind of relationship between sound and moving images. In contemporary Brazilian cinema, one can begin to notice some examples of such aesthetics. The question this communication aims to ask is the following: can it be said that it has also been happening in Argentine contemporary cinema? And if we can say so, a secondary question arises: can we affirm that the exaggeration which defines hyperrealistic sound designing comes from Hollywood's influences, or should we consider in a certain way some kind of a Latin American belonging to other artistic movements and to other cultural references?

KEYWORDS Sound; Soundscape; Contemporary Cinema; Argentine Cinema.

¹ Professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Autor de *O som no cinema brasileiro* (7 Letras, 2008).

Este trabalho faz parte de uma pesquisa cuja proposta é analisar usos do som no cinema contemporâneo. Tratar aqui do cinema argentino é expandir os estudos que já aplicamos, em textos anteriores, ao cinema brasileiro e ao cinema comercial de nossos dias, neste último caso de forma independente do uso das fronteiras nacionais como método de análise. No cinema norte-americano e europeu encontramos recentemente exemplos interessantes de uso de rarefação cuidadosa dos sons ambientes em produções tão diferentes entre si como a ficção científica norte-americana *Eu sou a lenda* ou o austríaco *A fita branca*. (COSTA, 2010)

Para entendermos como o conceito de hiper-realismo pode ser tomado como uma característica do cinema contemporâneo recorreremos ao brasileiro Ivan Capeller. Para ele, falar sobre um hiper-realismo sonoro significa dizer que as correspondências entre os sons e as imagens ampliam a percepção do objeto filmado; que o som nas salas de cinema é, muitas vezes, “mais fiel à realidade do que a própria realidade” (CAPELLER, 2008, p. 66). As características específicas do uso do som no cinema comercial durante as últimas décadas têm sido estudadas tanto no âmbito das pesquisas sobre o cinema no Brasil quanto na Argentina. No Brasil, Eduardo Santos Mendes tem tratado constantemente do tema, lembrando inclusive de agregar à discussão a importância da figura do *sound designer*, na qual sempre aparecem nomes como os de Walter Murch e Ben Burtt. Eduardo Santos Mendes têm dado destaque a trabalhos de outros profissionais como os de Alan Splet, parceiro de David Lynch. Na interface entre os estudos de cinema na Argentina e no Brasil, Arnaldo Di Pace também tem se dedicado ao histórico tanto das tecnologias de reprodução sonora quanto do desenho de som em si. (DI PACE, 2008)

Sobre uma possível presença de um modo

de representação hiper-realista no cinema contemporâneo argentino, um caso chama evidente atenção. Os filmes de Lucrecia Martel, com todo o reconhecimento obtido mundialmente, têm sido repetidamente analisados nas escolas de cinema brasileiras, tanto em cursos de graduação quanto em programas de pós-graduação. Nos estudos dos quais pude tomar conhecimento, o som de seus filmes é o eixo central das análises, o que não surpreende, dada a importância que Martel designa à parte sonora na construção da narrativa². Em recente passagem pela Universidade Federal Fluminense, Martel respondeu a perguntas sobre seu trabalho com o som. Disse à plateia que, dentre os motivos pelos quais se deve trabalhar o som com cuidado, está o fato dele realmente atingir o espectador, já que fisicamente se desloca dos alto-falantes em direção ao corpo de quem assiste o filme. Por suas propriedades intrínsecas, o som, ao se propagar, vai de encontro ao espectador, enquanto a imagem está “presa” à tela.

À parte os filmes de Martel, que vêm sendo analisados por demais pesquisadores, e nos quais uma representação hiper-realista do som encontra exemplos claros, este trabalho pretende analisar demais casos, de resto mais sutis, da presença de tal estética no cinema argentino contemporâneo. Quando utilizamos a palavra sutil, a vontade é de demarcar uma diferença com relação não à obra de Martel, mas ao evidente hiper-realismo de certas produções hollywoodianas recentes. Não há como duvidar que as imagens e sons de um filme como *300* propõem uma representação que se afasta do realismo, rumo a níveis extremados do simulacro, como analisa Bruno Costa, amparado por Baudrillard

2 Como no trabalho que vem sendo desenvolvido na UNICAMP por Natalia Christofolletti Barrenha. Ver, por exemplo: *Crujidos, vueltas, rodeos: uma análise da voz em O pântano*, em *Imagofagia; revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Disponível em <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/>



(COSTA, 2010). Ao encontrarmos o hiper-realismo sonoro nos domínios do cinema latino-americano, uma pergunta que podemos fazer é: isso acontece pela influência de tal estética no cinema norte-americano, onde ela é mais facilmente encontrada, ou pode-se chegar a tal escolha, que tanto destaque dá ao uso do som, por demais formações culturais, sejam elas restritas à cinefilia ou abertas a outras manifestações artísticas?

Caso de sucesso comercial cujo uso do som nos interessa é *O segredo dos seus olhos*, de Juan José Campanella. Há no filme pelo menos duas situações em que a ausência de sons ambientes, ou sua extrema rarefação, é ao mesmo tempo evidente para o espectador e relevante para a narrativa. No início do filme, Esposito escreve sozinho. Ouvimos os pequenos sons produzidos em seu escritório, como o do lápis no papel. As primeiras vozes do filme são emolduradas por esse ambiente silencioso. Por outro lado, a própria amplificação desses ruídos de pequenas ações na sala de cinema tornam evidente a estética hiper-realista. Bem mais à frente, quando Esposito dialoga com o viúvo em sua fazenda, aquelas falas fundamentais para o entendimento da trama são também acompanhadas de uma construção mínima do que seria o som ambiente daquele lugar. Nossa hipótese aqui é que vem se tornando cada vez mais comum esse cuidado em construir um som ambiente mínimo, mesmo quando hoje há tantas possibilidades de superpor sons, para destacar momentos fundamentais da história. Há, nesses casos, uma escolha deliberada de, ao invés de preencher a sala de cinema com manifestações sonoras que ajudassem a construir o espaço da ação, causar uma impactante sensação de silêncio. Em *The silence of the loudspeakers, or why with Dolby Sound is the film that listens to us*, o francês Michel Chion comenta o paradoxo que a utilização da tecnologia de exibição multicanais, da qual as salas

de cinema equipadas com a aparelhagem Dolby são o mais comum exemplo, engendra. Para Chion, em um primeiro momento, pode-se pensar que o maior número de canais pelos quais o som é distribuído nas salas leva ao que ele chama de uma “estética do preenchimento”. Por outro lado, a mesma tecnologia pode também levar a uma sensação mais profunda de silêncio, nas situações em que todos os alto-falantes reproduzem massas sonoras de pouca ou quase nenhuma intensidade. O silêncio nas salas de cinema seria, assim, mais perceptível. (CHION, 2003, p. 151)³ O efeito, também cada vez mais comum no cinema comercial, que Chion chama de “suspensão”, ou seja, uma supressão repentina dos sons diegéticos que tenha funcionalidade narrativa, também ocorre em *O segredo dos seus olhos*.⁴ Quando Esposito e a mulher de Sandoval o encontram morto, os sons da ação desaparecem suavemente, em um longo *fade out*. Não ouvimos os gritos de Esposito e os demais sons que a imagem pede, apenas a música que lhes toma o lugar.

Em *Clube da lua*, Campanella já criava impressões de silêncio análogas. Quando nasce o bebê em pleno clube, o choro da criança, levada inclusive ao microfone, é precedido pelo monumental silêncio de todos os frequentadores. De forma mais sutil que em *El secreto de sus ojos*, diálogos fundamentais acontecem em ambientes silenciosos.

No também reconhecido internacionalmente *O abraço partido*, de Daniel Burman, há um narrador em primeira pessoa. No caso, o personagem Ariel Makaroff. É pela sua voz que recebemos as primeiras informações sobre os demais personagens, imigrantes poloneses em Buenos Aires. Dois momentos nos interessam por refletirem

³ Explicamos com mais calma tais idéias de Chion no artigo *Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?* (COSTA, 2010)

⁴ Como explicado em diversos textos seus. Por exemplo, no conhecido *Audio-vision* (CHION, 1994).

procedimentos de sonorização comuns ao cinema comercial oriundo de diversas cinematografias. Quando Ariel finalmente vê seu pai, até então desaparecido, durante a corrida de dois funcionários das lojas daquele bairro, o silenciamento de todos os sons pertencentes à ação é simultâneo à entrada da música. Tal mudança sonora, nesta única vez em que ocorre durante todo o filme, marca claramente para os espectadores a singularidade daquela situação. Mais à frente, a performance vocal da avó judia é, no início, puramente diegética. No decorrer da canção, porém, surge o acompanhamento não-diegético, dos instrumentos que evidentemente não fazem parte da ação.

Em *Historias Minimias*, de Carlos Sorin, o cuidado com a construção do som ambiente rural, das cidades e estradas da Patagônia, contrasta com o uso da música. Tal cuidado é expresso pela utilização de sons que vêm de fora do quadro, de sequências com ruídos mínimos, como a noturna na qual o personagem idoso foge de casa, ou mesmo no comentário ridículo que vêm de uma televisão na padaria. Dizemos que há um contraste, pois nos parece que o cuidado com a construção dos sons ambientes carrega o filme para um caminho supostamente realista, enquanto a presença marcante da música em determinadas sequências as insere na lógica do melodrama.

No posterior *O cachorro*, do mesmo Sorin, a construção dos sons ambientes do sul, de beira de estrada, está na fronteira com o hiper-realismo, com a presença ostensiva dos ruídos que é peculiar em tal estética sonora. Isso quando, mais uma vez, as músicas não são a principal manifestação sonora de certas passagens.

Na representação sonora do ambiente litorâneo do sul da Argentina criada em *XXY*, de Lucía Puenzo, predomina o vento da cidade costeira austral, mesmo quando os personagens

se encontram dentro de casa, além dos evidentes demais sons da orla como os do mar, da chuva constante. Há um momento, porém, em o vento deixa de ter uma conotação realista e parece se transformar em um comentário sonoro à confusão vivida pelo personagem de Ricardo Darin, após flagrar o surpreendente ato sexual da filha.⁵

Em *El bonaerense*, de Pablo Trapero, o som ambiente é a trilha sonora dos créditos iniciais. Os pássaros, os sons de criança e demais manifestações sonoras ajudam a construir a paisagem da cidade pequena onde vive o personagem principal. Com sua prisão, passamos a ouvir as frequências graves que reverberam no interior da cela. Os graves serão uma espécie de padrão sonoro dos ambientes internos durante todo o filme. Após a música regional que emoldura tanto a partida do personagem de sua cidade natal quanto os tardios créditos iniciais, os sons de Buenos Aires surgem de maneira impactante. Os cortes de som unidos aos cortes na imagem e a descontinuidade sonora decorrente disso exacerbam tal impacto. Estabelece-se, também neste caso, uma oposição entre a sonorização dos ambientes rurais e dos urbanos. Nossa hipótese aqui é que uma das marcas do suposto realismo, nos moldes contemporâneos, do cinema de Pablo Trapero, se encontra no uso do som, e mais especificamente no tratamento dos sons ambientes, na fronteira entre o realismo e o hiper-realismo. Vale ressaltar que esse cuidado cada vez maior com a construção dos sons ambientes é uma característica de várias cinematografias, entre elas a brasileira.

Em *Mundo Grua*, os sons graves da periferia de Buenos Aires também estão presentes, como fica claro, por exemplo, nas sequências noturnas passadas dentro de carros, quando o ponto de escuta,

⁵ Agradeço a lembrança de *XXY* à aluna Lina Kaplan, que trabalhará em sua pesquisa mais longamente com o filme.



como definido também por Michel Chion, se une ao ponto de vista de quem dirige. Ou seja, vemos o que quem dirige vê, e ouvimos o que quem dirige ouve. E o que os personagens ouvem são os sons graves do trânsito em Buenos Aires. Já a sequência inicial coloca os ruídos em primeiro plano. Os operários dialogam, mas temos dificuldade em compreender o que dizem por conta do volume indistinto dos sons da obra. Em mais um exemplo do binarismo entre os sons da capital e os do interior, uma das facetas da tematização do contraste entre os modos de viver em Buenos Aires e aqueles do interior do país pelo cinema argentino das últimas décadas, os sons ambientes mudam radicalmente quando um dos personagens passa a viver em Comodoro Rivadavia. Ali, os sons dos tratores são muito mais volumosos que os da paisagem onde não acontece nada.

Marina Tedesco compara a representação de Buenos Aires em *Mundo Grúa* com a representação de São Paulo no brasileiro *Terra estrangeira* (Walter Salles, Daniela Thomas, 1996). A partir de cuidadosa análise da composição dos planos, Tedesco lembra, resumindo, que ambos os filmes “se valem de uma estética realista, de uma fotografia em preto e branco e de planos fixos, abertos e com grande profundidade de campo”. Embora encontre tais analogias no que diz respeito à construção das imagens, Marina Tedesco comenta que os filmes parecem propor possibilidades divergentes quanto ao futuro e quanto à busca pela felicidade de seus personagens. (TEDESCO, 2010, p. 434) Não nos cabe aqui analisar o som de *Terra estrangeira*, mas podemos dizer sobre a construção sonora de *Mundo Grúa* que ela nos parece em parte realçar a proposta realista da composição das imagens, em parte flertar, como em *El bonaerense*, com a estética hiper-realista tão comum em nossos dias. Para citar uma representação sonora de Buenos Aires distinta desta, em *Viúvas sempre às quintas*, de

Marcelo Piñeyro, o som ambiente do condomínio de casas de classe média alta, onde se passa quase a totalidade das ações, poderia ser identificado como um som rural, em zona da cidade onde ele ainda possa existir. Tal som ambiente está presente, aliás, desde o início da projeção. É anterior à música dos créditos iniciais, e segue por todo o filme, ao não ser, ocasionalmente, nas pouquíssimas sequências ambientadas fora do condomínio, como em um posto de gasolina, ou pela televisão que orienta os moradores sobre o caos na cidade.

Ainda sobre a obra de Trapero, para além do flerte com o hiper-realismo, há outras considerações a fazer. No recente *Abutres*, ocorre uma situação, já próximo do fim do filme, em que o som se liberta da proposta realista geral: Sosa entra no carro de seus possíveis assassinos, e o som ambiente é suspenso, nos moldes do conceito de Chion, criando-se uma impressão de silêncio adornado pelas frequências graves semelhantes às que estão presentes em demais filmes do argentino, como já analisamos. Em *Leonera*, é possível perceber pequenas subversões sonoras, já comuns ao cinema comercial contemporâneo. Vozes e outros sons são deixados fora de quadro: as falas dos funcionários da prisão explicando a Julia Zarate o funcionamento da cadeia, enquanto a vemos andando pelos corredores; as vozes dos policiais sobre as imagens do crime no apartamento, situação que dá início à trama. Cria-se, assim, uma espécie de superposição temporal: ouvimos sons que vêm de tempos diferentes daqueles que vemos nas imagens. Além disso, determinados sons são repetidos no decorrer do filme, atuando como pontuações originárias da própria diegese: funcionam dessa forma os ruídos das portas da prisão. Tais sons surgem reverberados como devem ser para parecerem realistas, embora sua presença repetida sugira outras funções que não a mera representação realista daquele ambiente.

Para chegar próximo do final deste panorama, dois filmes de Lisandro Alonso destacam-se pelo espaço dado aos sons ambientes. Em *Los muertos*, nenhuma outra manifestação sonora se aproxima, em presença total na tela, dos sons de natureza. Trata-se de um desdobramento, no som, de uma escolha narrativa que privilegia o plano-sequência e os longos intervalos de tempo sem diálogos, enquanto vemos o personagem principal no exercício da banalidade de seu cotidiano, o que se torna ainda mais evidente na medida em que ele se afasta da civilização, após ser libertado. Passaremos a saber que, via os rios da região, ele está em busca de sua filha. Que conhecerá seu neto e sua neta. Essa ausência de falas abre espaço para uma presença maciça dos ruídos, principalmente os sons dos rios, das canoas. Um plano-sequência exemplar mostra o personagem remando em sua canoa; ouvimos o próprio som dos remos, das águas, dos pássaros, dos ventos nas folhas, a construção em camadas dos sons de natureza. A câmera se desloca lateralmente, e passamos a ver somente a paisagem. Personagem e sua canoa não estão mais em quadro, a câmera os abandona, mas os seguimos ouvindo.

Liverpool começa com o som da banda Flor maleva⁶ nos créditos iniciais, o que contrastará com a ausência total de música a partir daquele momento. Em toda a primeira parte do filme, enquanto o personagem principal, Farrel, não desembarca na sua Ushuaia natal, temos a representação do que seja o som ambiente de dentro do navio. Ali, as frequências graves advindas dos motores de todas as máquinas é amplamente verossímil, assim como o ambiente silencioso de sua chegada ao fim do mundo austral, na calada da noite, fora os ruídos que ele próprio produza. Cria-se uma impressão de silêncio geral

na representação do ambiente sonoro de Ushuaia, fora intervenções facilmente justificadas, como a de gaivotas na zona portuária. A impressão de um ambiente construído para ser silencioso se mantém em sua casa, quando Farrel a encontra. Como em *Los muertos*, são longas as passagens sem diálogo, justificadas pelo errar dos personagens principais de ambos os filmes. Assumindo um espaço que, nos filmes de Alonso, não pertence aos diálogos, está a artesanaria cuidadosa dos sons ambientes, assim como os sons de Buenos Aires encontram-se representados na obra de Trapero, da mesma forma que sons da Patagônia são mapeados pelo próprio Trapero, por Carlos Sorín, por Lucía Puenzo. Tal cuidado com a cartografia sonora dos lugares nos quais se passam as histórias se faz presente no cinema argentino contemporâneo como, podemos arriscar, no cinema produzido recentemente em inúmeros contextos de produção mundo afora, inclusive o brasileiro. Usos do som de modo a chamar a atenção do espectador como os que estão presentes nos filmes de Campanella, nos de Trapero, nos da não analisada aqui Martel, diferentes como as propostas estéticas de tais diretores possam ser, são, a um só tempo, particulares e reconhecíveis em demais produções contemporâneas.

⁶ Banda argentina de punk rock, que também sonoriza o trailer de *Los muertos*, e que contém em sua obra uma curiosa versão para o espanhol de *The Eternal*, da banda inglesa do punk/pós-punk Joy Division.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPELLER, Ivan. “Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo”. In: Catálogo da mostra e curso O som no cinema, Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008.

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

_____. “The silence of the loudspeakers, or why with Dolby Sound is the film that listens to us”. In: SIDER, Larry, FREEMAN, Diane, SIDER, Jerry (org). Soundscape – The School of Sound Lectures 1998-2001, London: Wallflower, 2003.

COSTA, Bruno. O hiper-realismo sensorial de 300. In: E-Compós. v.13, n.1. Brasília: 2010.

COSTA, Fernando Morais da. “Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?” In: Logos, v.32, Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

DI PACE, Arnaldo. “Sound design en el cine: um largo camino hacia...” In: Catálogo da mostra e curso O som no cinema, Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008.

TEDESCO, Marina. “A construção da metrópole em tempos de crise: Terra estrangeira e Mundo Grua”. In: MOGUILLANSKY, Marina, MOLFETTA, Andrea, SANTAGADA, Miguel (org). Teorias y practicas audiovisuales – Actas del primer congreso internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires: Teseo, 2010.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

O segredo dos seus olhos (El Secreto de Sus Ojos). CAMPANELLA, Juan José, Argentina/Espanha: 2009. 129 minutos.

Clube da lua (Clube de Avellaneda). CAMPANELLA, Juan José, Argentina/Espanha: 2004. 143 minutos.

O abraço partido (El abrazo partido) BURMAN, Daniel, Argentina/Espanha/França/Itália: 2004. 99 minutos.

Historias Minimias. SORIN, Carlos, Argentina/Espanha: 2002. 92 minutos.

O cachorro (El Perro). SORIN, Carlos, Argentina/Espanha: 2004. 97 minutos

El bonaerense. TRAPERO, Pablo, Argentina/Chile/França/Holanda:2002. 105 minutos.

Mundo Grua. TRAPERO, Pablo, Argentina:1999. 90 minutos.

Abutres (Carancho). TRAPERO, Pablo, Argentina/Chile/França/Coréia do Sul: 2010. 107 minutos.

Leonera. TRAPERO, Pablo, Argentina/Brasil/Coréia do Sul: 2008. 113 minutos.

Los muertos. ALONSO, Lisandro, Argentina/França/Holanda/Suíça: 2004. 78 minutos.

Liverpool. ALONSO, Lisandro, Argentina/França/Holanda/Alemanha/Espanha: 2008. 84 minutos.

Viúvas sempre às quintas (Las viudas de los jueves). PIÑEYRO, Marcelo, Argentina/Espanha: 2009. 122 minutos.

XXY. PUENZO, Lucía, Argentina/Espanha/França: 2007. 86 minutos.

Pode-se dizer que há algo como um hiper-realismo sonoro no cinema argentino?
Fernando Morais da Costa

Data do Envio: 19 de março de 2011.

Data do aceite: 12 de junho de 2011.

