

## O som na *mise-en-scène* do documentário brasileiro contemporâneo: Uma análise de *Aracati* (2016)

José Francisco Serafim

Universidade Federal da Bahia, Brasil  
serafimjf@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-3736-6818>

Raquel Salama Martins

Universidade Federal da Bahia/Capes, Brasil  
raquel.salama@ufba.br  
<https://orcid.org/0000-0003-4414-4682>

**RESUMO** Este artigo pretende contribuir para os estudos da relação entre som e *mise-en-scène* no cinema documentário brasileiro contemporâneo. Com base na obra de Michel Chion, Murray Schafer e Daniel Deshays, bem como nas reflexões de Virginia Osorio Flôres sobre o lugar do som na *mise-en-scène* cinematográfica contemporânea, pretendemos investigar o som ambiente enquanto elemento de encenação na narrativa cinematográfica, em especial no gênero documental. Como podem os “sons fundamentais” e “arquetípicos” do ambiente ser captados, editados e inseridos na montagem de modo a se tornarem num importante elemento de *mise-en-scène* no filme documental? Tomando como estudo de caso o documentário brasileiro *Aracati* (2016), de Aline Portugal e Julia De Simone, partimos da hipótese de que, na primeira parte desta obra, mais poética, o som ambiente participa, tanto quanto os elementos visuais, da *mise-en-scène* do espaço e de suas transformações através do jogo com as diferenças entre as materialidades e os sentidos das imagens visuais e sonoras. Nossa metodologia de análise do filme envolve os procedimentos de análise interna da imagem e do som sistematizados por Jacques Aumont e Michel Marie. O resultado do estudo mostra que os sons fundamentais em *Aracati*, em especial os sons do vento, são utilizados como elementos de *mise-en-scène* através de duas formas recorrentes: a primeira, pelo uso do som fora da tela (som *off*); e a segunda, através do uso de variações de sons cujas fontes ou rastros visuais são vistos na tela (som *in*), tendo como efeito estético e narrativo a representação contrastante do vento nos limites entre a natureza, a cultura e o artifício.

**PALAVRAS-CHAVE** Documentário; som ambiente; *mise-en-scène*.

Neste artigo, o objetivo é oferecer uma contribuição aos estudos do som no cinema documentário brasileiro contemporâneo, investigando a relação entre som e *mise-en-scène*. Pode o som ser um elemento constituinte da *mise-en-scène* de um filme documental, além da *performance* dos sujeitos filmados e outros aspectos visuais? Por outras palavras, pretendemos investigar as possibilidades de manuseio dos sons enquanto procedimento de *mise-en-scène* no documentário brasileiro contemporâneo, tendo como estudo de caso o filme *Aracati* (2016), dirigido por Aline Portugal e Julia De Simone.

*Aracati* é um longa-metragem poético, tendo como personagem principal o vento típico do Ceará, o Aracati, que significa ar bom, tempo bom. Ao longo desta viagem pela rota do vento, que entra pela foz do Rio Jaguaribe, adentrando seu vale até o semiárido, acompanhamos o cotidiano dos moradores das cidades ribeirinhas, que revelarão seus saberes sobre o vento, neste caso, como ele altera suas vidas e de que maneira eles se relacionam com esse fenômeno natural, atribuindo-lhe sentidos e simbolismos variados.

A câmera percorre usinas e parques eólicos e hidroelétricos, bem como vilas rurais, matas, riachos e o rio Jaguaribe, conhecendo e descrevendo este universo de maneira contemplativa. Progressivamente, ela se aproxima dos habitantes e passa a acompanhá-los na espera pelo aracati. Há uma variação de procedimentos da “*mise-en-scène* documental” (Ramos 2012), mas em todas as sequências com enunciação verbal o que prevalece é a fabulação dos nativos sobre o aracati, as chuvas e águas (mananciais, como o Rio Jaguaribe) que ele traz, bem como seus saberes sobre os impactos dos artifícios criados para gerar energia, seja através de sua força (energia eólica) seja através da força das águas que ele traz.

Tomando como referência o conceito de paisagem sonora, de Murray Schafer (2001), os conceitos fundamentais de Michel Chion (2011) para a análise do som fílmico, as reflexões sobre a “escritura do sonoro” de Daniel Deshays (2006), bem como os estudos de Luiz Carlos Oliveira Júnior (2010) e de Virginia Flôres (2015) sobre a *mise-en-scène* na contemporaneidade, investigaremos o uso do som ambiente enquanto elemento de *mise-en-scène* em *Aracati*, capaz de lançar não somente um olhar como também uma escuta sobre o mundo. Nossa hipótese é que, especialmente na primeira parte de *Aracati*, mais contemplativa e poética, mas também ao longo de todo o filme, sobretudo nas transições entre as sequências com enunciação verbal, o som ambiente participa, tanto quanto os elementos visuais, da *mise-en-scène* do espaço,

acompanhando suas transformações, através desse jogo com as diferenças entre as materialidades e sentidos das imagens visuais e sonoras.

Nossa metodologia de pesquisa consiste na análise interna da imagem e do som, conforme sistematizada por Aumont e Marie (2009). Compreendendo o filme como um meio de expressão, este tipo de análise centra-se no espaço fílmico enquanto um texto, sem deixar de levar em conta seu contexto, e recorre a conceitos da linguagem cinematográfica relativos à imagem, ao som e à estrutura do filme para explicitar seu funcionamento e propor uma interpretação. Para a análise do som, complementarmente, pretendemos tomar como referência as quatro recomendações de Michel Chion (2009), para quem a análise audiovisual tem o objetivo de perceber a lógica de um filme ou de uma sequência na sua utilização do som combinado com a imagem.

A primeira recomendação de Chion refere-se à observação e consiste em “visionar várias vezes uma dada sequência, observando-a ora com o som e a imagem juntos, ora mascarando a imagem, ora cortando o som”, no que ele chamou de “método das máscaras” (Chion 2009, 146). A segunda recomendação consiste em elaborar o esboço de um questionário com o objetivo de identificar a natureza dos diferentes elementos sonoros: há falas, música, ruídos? Qual é dominante? Onde? Em relação ao aspecto geral do som, há consistência global ou pontual (elementos ouvidos distintamente)? A terceira recomendação consiste em identificar os pontos de sincronização marcantes, aqueles que produzem sentido e efeito. Por fim, Chion recomenda que se faça comparações: primeiramente, entre o som e a imagem numa mesma questão de representação, nas suas formas de se situarem relativamente a um mesmo critério, que pode ser aplicado tanto a um como a outra; depois, uma comparação técnica: quando o campo da imagem é modificado por movimentos de câmara, como se comporta o som relativamente a essas variações?

A seguir, faremos uma exposição mais aprofundada dos pressupostos que usamos para refletir sobre o som ambiente como elemento de *mise-en-scène* em *Aracati*. A partir dessa base teórico-metodológica, avançaremos para uma análise dos elementos audiovisuais da obra, com ênfase no som. A estrutura do presente artigo caminha, assim, segundo esses dois pontos principais, que serão desenvolvidos nas seções que se seguem.

### **Pressupostos para o reconhecimento do som como elemento de *mise-en-scène***

Nos estudos brasileiros sobre o cinema, têm surgido teses, artigos e ensaios sobre a emergência dos sons fora de quadro, isto é, dos ruídos, do silêncio e dos sons ambiente como elementos narrativos no cinema brasileiro contemporâneo. Em sua tese sobre o som no cinema brasileiro, Fernando Morais da Costa elenca a possibilidade, que vem com a transição para o digital, de ampliar o espaço dos sons não verbais na narrativa do cinema documental brasileiro. Para isso, justamente, ele usa como exemplo o cinema de Eduardo Coutinho, um cinema centrado na enunciação verbal dos sujeitos filmados:

Eduardo Coutinho comentava repetidamente em entrevistas e palestras, à época do lançamento de *Edifício Master*, em 2001, que passara a deixar “dentro” do tempo dos planos o silêncio dos entrevistados, titubeantes ao responder as perguntas, ou constrangidos após tê-las respondido. O fim da justeza da edição sobre o tempo das falas dava espaço às hesitações, aos incômodos, às incertezas importantes para o retrato daquelas pessoas. Para Consuelo Lins, Coutinho diria que a mudança no suporte de filmagem, já desde *Santo Forte*, em 1999, da película para o vídeo digital, foi fator determinante para permitir tal incorporação. (Costa 2008, 242-43)

Cerca de 10 anos após a transição para o cinema digital, que no Brasil aconteceu entre 1993 e 1995, surgem documentários brasileiros que trazem, em suas narrativas, não somente espaço para o não verbal, como também o próprio recuo do verbal, onde o som ambiente é trabalhado de tal forma pelo projeto sonoro que deixa de ser apenas um pano de fundo e passa a constituir paisagens sonoras significativas e fundamentais para a narrativa fílmica.<sup>1</sup> *Quebradeiras* (Evaldo Mocarzel, 2010), *Terras* (Maya Da-Rin, 2009) e *Sopro* (Marcos Pimentel, 2013), filmes analisados por Raquel Martins (2019), pertencem ao estilo referido. São filmes que transitam entre o observacional e o poético. As pesquisadoras Cláudia Mesquita e Consuelo Lins inserem esses documentários num conjunto de outras obras, a exemplo de *Aboio*

<sup>1</sup> Em 1993, foi lançado no Brasil o *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), quando os cinemas locais instalaram o DTS 5.1.

(2005), de Marília Rocha, nas quais os realizadores lidam com o som de forma expressiva:

O som direto é captado com esmero e utilizado na montagem com autonomia, sem muito apego à sincronia com as imagens. *Aboio, Vilas Volantes, Encruzilhada aprazível e Andarilho (2007)*, entre outros, recriam os ambientes visitados, na montagem, também através da trilha sonora, trabalhando com detalhes, fragmentos de sons, ruídos. (Lins e Mesquita 2008, 39)

Na teoria do cinema, o conceito de *mise-en-scène* se refere a elementos expressivos, essencialmente visuais. Jacques Aumont diz que encenar é “exercer o olhar sobre o que se filma, distinguindo-lhe o essencial e tornando-o visível” (Aumont 2008, 68). David Bordwell considera que “o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro” (Bordwell 2008, 36). Este autor pesquisou a trajetória das acepções de *mise-en-scène* na teoria do cinema e discutiu os motivos tradicionais pelos quais as técnicas de encenação haviam sido, até então, menosprezadas pelos críticos e abandonadas gradualmente pela maioria dos cineastas. Tal abandono resultaria, segundo Bordwell, no uso intenso e repetitivo de movimentos de câmera e do plano contra plano, ao qual se correlacionariam planos cada vez mais próximos e uma montagem crescentemente veloz, típica do então cinema comercial hollywoodiano. A meta proposta por Bordwell consistiu em investigar a opção, explorada por poucos cineastas contemporâneos, de criar movimento dentro de um mesmo plano fixo através da encenação em profundidade de campo e na continuidade do plano (2008, 45-57) – opção esta que podemos verificar no documentário *Aracati*, especialmente na abertura do filme e nas transições entre as sequências com os diversos personagens, mas também no modo de enquadrar estes últimos, sempre preferindo os planos gerais ou planos de conjunto fixos.

Nos últimos 30 anos, o refinamento das ferramentas de manipulação sonora, a crescente importância da direção de som (no inglês, *sound design*) e o novo espaço tridimensional, de convivência sonora, fomentado pela *Dolby* e pela difusão multicanal, são fatores que transformaram a criação e a escuta sonora no cinema, inclusive no documentário. Rodrigo Carreiro (2018) ressalta a importância do som fora de quadro “para dar tridimensionalidade à narrativa” (2018, 23), o que se acentua a partir de 1975, com a chegada das tecnologias de som

*surround*, projetado através de caixas acústicas colocadas atrás da plateia, como o já citado *Dolby Stereo*. Carreiro cita também os seis princípios sonoros que guiam a narratividade por meio do som fílmico, os quais são combinados criativamente pelas direções de som: continuidade, seletividade, hierarquia, legibilidade, motivação e invisibilidade (2018, 32-33).

Todos estes princípios podem ser observados no documentário *Aracati*, mas nem todas as definições resumidas por Carreiro, a partir da obra de Robert Stam, podem ser aplicadas ao documentário sem a devida adaptação à especificidade do gênero, já que o autor se centra mais no estudo do som fílmico ficcional, trabalhando com autores que, como ele, estudam a ficção. Vejamos a hierarquia, por exemplo, princípio definido como “prevalência dos sons narrativamente importantes sobre os demais, que servem apenas para dar impressão de realidade e continuidade temporal” (2018, 33). No documentário *Aracati*, a hierarquia que faz prevalecer o som do vento e dos demais elementos da natureza com quem ele interage, como a água, a terra e o fogo, serve para algo mais do que dar impressão de realidade e continuidade temporal. Serve para construir o personagem principal do filme, que é o próprio vento *Aracati*, mas também para tecer, em sua *mise-en-scène* poética, as metáforas audiovisuais sobre as transformações do espaço, resultantes das relações entre sociedade, ambiente, cultura e artifício, como veremos mais adiante. Para a construção das metáforas, as diretoras se servem também do princípio da motivação, de acordo com o qual as “distorções na percepção só são permitidas para expressar subjetividades de determinados personagens” (2018, 33).<sup>2</sup>

A estrutura e o sentido do filme, desde o advento do cinema “falado”, são construídos através de duas materialidades diferentes: a sonora e a visual. Para Sergei Eisenstein (2002), o conflito é o princípio fundamental de qualquer arte. O cineasta enumera uma série de conflitos possíveis no plano cinematográfico: conflito gráfico, conflito de planos, conflito de volumes, conflito espacial, conflito de luz e conflito de tempo, defendendo que o princípio significativo deles é o do contraponto ótico, e que, com a chegada do som, terão de enfrentar outro “problema de contraponto: o conflito, no filme sonoro, entre

<sup>2</sup> Em *Aracati*, a motivação é usada para expressar a subjetividade das próprias diretoras, que desenvolvem seu argumento através de uma *mise-en-scène* poética e sensorial.

acústica e ótica” (Eisenstein 2002, 44). Para Luíza Alvim, o autor está falando da importância de perceber que “som (áudio) e imagem (luz) têm materialidades diferentes e que é possível jogar com essas diferenças no filme, ao invés de trabalhar só com as diferenças entre elementos da imagem” (Alvim 2017, 06). Para nós, é mais do que um jogo com as materialidades: trata-se de tomar o som como elemento de *mise-en-scène*, se servindo deste jogo para produzir sentidos sutis, através de metáforas audiovisuais.

Para o pesquisador Frederico Pessoa, o som do filme se compõe de quatro elementos: a voz, a música, os ruídos e o silêncio:

[E]ntendemos a voz como qualquer manifestação sonora através da palavra enunciada, seja ela apresentada sob a forma de diálogos, monólogos, narração ou pensamento dos personagens, do diretor ou do narrador. A música inclui composições instrumentais de diversos períodos, canções, e ruídos organizados em uma composição musical, como, por exemplo, na música concreta. Os ruídos incluem todos os sons que não são a voz e não são composições musicais, podendo ser sons de nossa realidade, como os ruídos do tráfego, da chuva, pancadas, passos etc. e ruídos produzidos eletronicamente não organizados em forma musical. O silêncio tanto pode ser a completa ausência de sons quanto o silêncio ambiente, em que há ruídos-de-fundo presentes, mas nenhum que se destaque. (Pessoa 2011, 31)

Frederico Pessoa utiliza o termo *ruídos* para se referir aos sons que não são vozes nem músicas, mas nós preferimos o termo ‘som ambiente’, pois pretendemos abordar aqui aquilo que Murray Schafer (2001) chama “sons fundamentais” e “sons arquetípicos” da paisagem sonora, que podem ser captados, editados e inseridos nas narrativas fílmicas como sons significativos, e não somente como ruídos.<sup>3</sup> A trilha sonora de um filme é, portanto, mais do que a música do filme, diz respeito aos códigos de composição sonora, ao agenciamento sintagmático dos elementos auditivos entre si. Neste sentido, o campo de estudos do som, que se consolida entre os anos de 1970 e 2000, e que tem como principal

<sup>3</sup> Ao falar sobre procedimentos de análise da paisagem sonora, compreendida como “qualquer campo de estudo acústico”, Murray Schafer se refere à dimensão simbólica de alguns sons. Ele propõe “descobrir os aspectos significativos da paisagem sonora, aqueles sons que são importantes por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância” (2001, 25), isto é, os sons fundamentais, sinais, marcas sonoras e os sons arquetípicos, “aqueles misteriosos sons antigos, não raro imbuídos de oportuno simbolismo, que herdamos da alta Antiguidade ou da Pré-História” (2001, 26).

vertente os estudos do som no cinema, se mostrou promissor para este artigo.

Embora não tenha abordado diretamente o documentário, Michel Chion é um teórico basilar, que produziu diversos livros sobre o som no cinema, sendo *Audiovisão: som e imagem no cinema* (2011) um dos mais citados.<sup>4</sup> Porém, também nos interessa o livro *Film, A Sound Art* (2009), onde Chion apresenta conceitos cruciais para a compreensão das interações entre sons e imagens no cinema. Aqui, nos interessa comentar o conceito de efeitos audiovisógenos, que são efeitos criados pela simbiose entre sons e imagens. Chion defende que podem ocorrer quatro tipos desses efeitos:

Efeitos de significado, atmosfera e conteúdo; efeitos (...) de materialidade (índices materializantes do som), que criam impressões de energia, texturas, velocidade, volume, temperatura e assim por diante; efeitos da cenografia, que dizem respeito à construção do espaço fílmico imaginário (particularmente através do jogo de extensão e suspensão, e de zonas na tela, fora da tela e não-diegética); efeitos relativos à temporalidade e à construção do fraseado temporal: manipulação da temporalização da imagem pelo som, criação de vetorização temporal, pontos de sincronização perceptíveis que se alternam com sequências mais soltas (...). (Chion 2009, 239)

O conceito de efeitos audiovisógenos e suas tipologias fortalece nossa hipótese da *mise-en-scène* como um ato de exercer não somente um olhar mas também uma escuta sobre o que se filma. Embora Chion (2011) não faça uma revisão explícita do conceito de *mise-en-scène*, faz algumas reflexões pontuais em sua obra sobre o papel do som na *mise-en-scène* do filme.

Já Virginia Flôres (2015) pesquisa o uso dos elementos sonoros na composição do espaço cênico e nas relações com a *mise-en-scène*. Para tanto, analisa dois filmes brasileiros contemporâneos, *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho (2013), e *Eles voltam*, de Marcelo Lordello (2014), comparando-os com outros dois filmes argentinos

<sup>4</sup> Para Chion, o valor do som é muitas vezes apagado em virtude do que ele chama “valor agregado”, um valor “projetado na imagem, tido como uma força da imagem” (2009, 239), mas que na verdade é o “valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem”, tão grande que “dá a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre naturalmente daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem” (2011, 12). Ao som não é atribuído o mesmo “valor” que à imagem visual, no que concerne à sua potencialidade narrativa.



contemporâneos: *La ciénaga* (*O pântano*, 2001) e *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, 2008), de Lucrécia Martel. A pesquisadora conclui que, a partir da criação dos ambientes sonoros que cercam as personagens, os filmes constroem sutilmente os conceitos de alteridade e identidade, tecendo um jogo interessante de diferenças e semelhanças entre o que se vê (identidade) e o que se ouve (alteridade).

Luiz Carlos Oliveira Júnior (2010) afirma que no cinema de diretores como Howard Hawks, Fritz Lang, Otto Preminger e Kenji Mizoguchi, o elemento fundador da *mise-en-scène* era um olhar diante do mundo:

Acesso ao sublime ou à abjeção, expressão de um acordo ou de um conflito entre um corpo e o mundo do qual ele é o veículo de conhecimento, o fato é que a *mise-en-scène* era a emanção de um ponto de vista situado frente ao mundo (ou contra o mundo, se preciso fosse). (Júnior 2010,107)

Oliveira Júnior defende que o ‘cinema de fluxo’ apresenta uma estética derivada de um olhar não mais diante do mundo, seja para buscar um acordo ou dissonância, antes “imerso no mundo” (2010, 107).<sup>5</sup> Essa sensorialidade, que marca o cinema de fluxo, confirma a importância do som na *mise-en-scène* de *Aracati*, que, tal como nos documentários investigados em estudo anterior (Martins 2019), apresentam algumas características desse cinema, como uma postura mais contemplativa do que assertiva da direção fílmica.

Para pensar a *mise-en-scène* no contexto documental, podemos convocar as reflexões de Fernão Pessoa Ramos sobre o tema. É através das especificidades do movimento e expressão do corpo em cena, do “corpo-sujeito na tomada” (Ramos 2011), que o autor define o conceito de *mise-en-scène* no documentário. As discussões de Ramos fazem referência às categorias de Bill Nichols (2010) sobre o documentário, com base nas quais ele sugere alguns tipos de encenação: a encenação construída, do documentário clássico, que tem a voz *over* como elemento estrutural, e a encenação direta (proveniente do documentário direto ou observacional), que pode se desdobrar em “encena-ção”, isto é, a encenação que não se constrói, pelo menos não da parte do personagem,

<sup>5</sup> O cinema de fluxo, em termos gerais, é uma certa tendência contemporânea que Oliveira Júnior investiga através da análise de filmes como *Café Lumière* (Hou Hsiao Hsien), *A mulher sem cabeça* (Lucrécia Martel), *Last Days* (Guns Van Sant) e *Blissfully Yours* (Apichatpong Weerasethakul).

ou em “encenação-afecção”, que é a expressão do sujeito no mundo, marca “da personalidade no corpo, principalmente nos traços da face e no olhar” (Ramos 2011). Ao enfatizar os traços da face e do olhar, deixando de fora a voz do sujeito filmado na relação com o sujeito da câmera, Ramos demonstra que compreende a *mise-en-scène* apenas em seu aspecto visual, razão pela qual também vale sugerir complementações à sua teoria, pelo menos quando abordarmos secundariamente a voz.

Para Daniel Deshays, a escritura sonora é principalmente uma reconfiguração da paisagem sonora para produzir significado e sentimentos. Deshays explica que o *designer* deve se colocar “à distância do fenômeno”, deve desenvolver “práticas de perda como um método de estruturação” (Deshays 2006, 15, tradução nossa). Essa perda se deve principalmente a dois níveis: em primeiro lugar, há perda do excesso que mascara o objeto sonoro através da seleção, na paisagem, na cena, de alguns fenômenos que podem, então, ser utilizados no contexto de criação. Uma vez que o som direto vem muito cheio, rico, sobrecarregado, o *designer* deve classificar, escolher, cavar neste “excesso de informações” (Deshays 2006, 82) para extrair objetos sonoros adequados à criação. Em segundo lugar, há “a perda das regras adquiridas por experiências anteriores” (Deshays 2006, 15), o que permitirá que o gesto criativo se reinvente ao propor novas formas e novas estruturas. É por meio desses dois níveis que uma escrita sonora é possível: a seleção de materiais e a invenção de novos arranjos em “ruptura com os usos comuns” (Deshays 2006, 13) mostra como uma escrita é elaborada após a tomada do som.

Se, como mostra Deshays, não há uma relação direta entre a captura do som e a representação da paisagem sonora, o que por si só já é um primeiro nível de encenação do som, o que a ideia de considerar o som na *mise-en-scène* nos mostra é que também não há uma relação necessariamente direta ou sincrônica entre som e imagem, pois dependendo de como se dá esta relação, em especial no interior do plano, mas também entre eles, na montagem, devemos nos perguntar sobre o lugar das sonoridades na *mise-en-scène* documental. Em *Aracati*, o som, em especial o som ambiente, entra como um elemento plástico, expressivo, ou entra apenas como um elemento indicial, realista? O desafio aqui é, precisamente, chamar a atenção para a importância do som na *mise-en-scène* a partir da análise de um documentário que coloca os sons fundamentais e arquetípicos do ambiente numa espécie de

primeiro plano, amplificando de tal modo seus sentidos simbólicos que conseguimos perceber seu papel na composição do espaço fílmico e na *mise-en-scène*.

### **Entre a natureza, a cultura e o artifício: o som na *mise-en-scène* de *Aracati***

O documentário em análise aborda um vento típico da região, que se chama Aracati e também dá nome a um município do Estado do Ceará. Com o técnico de som Marco Rudolf (dirigido pelos *designers* de som Pedro Aspahan e Hugo Silveira), as diretoras viajaram para retratar os rastros desse vento pelas comunidades do interior e compreender, através de conversas com os moradores da região, esse elemento tão presente e significativo para a cultura local. Seguindo a rota do vento, que parte do Litoral e adentra pelo Vale do Jaguaribe, a equipe aborda a relação do homem com a paisagem, nos limites entre a natureza e o artifício.

O ponto de partida deste documentário lida, assim, com paradoxos e limitações essenciais à linguagem audiovisual, nomeadamente o paradoxo da imagem em relação ao som. Se o vento pode ser escutado, ele não pode ser visto, a não ser através de sua interação com outros elementos da natureza, como a terra (a areia) e a água. Por isso, as diretoras criam formas – científicas, metafóricas, fabulares – de identificar os rastros daquilo que os olhos não podem ver. O documentário *Aracati* oferece diversas alternativas para este conflito essencial: primeiro, registra a tecnologia criada em função do vento (a energia eólica); depois, mostra os efeitos do vento e da própria usina eólica no ambiente (a sonoridade sobrepujante das hélices e suas sombras nas dunas, a areia se movendo, etc.); por fim, o filme aborda o vento Aracati de uma perspectiva antropológica.

Quando encontram moradores nativos, as diretoras pedem que eles compartilhem seus conhecimentos sobre o *Aracati*, mas continuam a filmar de modo contemplativo, escutando suas falas, com pouca ou nenhuma interação verbal. Quando estão a filmar uma paisagem no caminho para a barragem, as diretoras são interpeladas pelo Cavaleiro, de modo que esta sequência é particularmente interativa, onde a *mise-en-scène* observacional ou a “encenação direta”, como prefere Fernão

Ramos (2011), é desregrada.<sup>6</sup> Mas tão logo elas encontram, adiante, novos personagens, mesmo quando há fala e música, o filme volta à sua *mise-en-scène* contemplativa e experimental, com uma abordagem sensorial que nos imerge na atmosfera do lugar, nos fazendo sentir o vento e demais sonoridades em suas diversas intensidades e interações com os elementos naturais e artificiais.

Neste artigo, como queremos investigar o som ambiente como elemento de *mise-en-scène* no plano, faremos um recorte inicial da abertura do filme *Aracati*<sup>7</sup>, onde, dentre os elementos da trilha sonora, os sons ambientes predominam, com ênfase para os sons do vento (ar em movimento). Mas poderíamos ressaltar, também, numa análise completa da obra, os sons do metal, da água, do fogo e da terra, elementos da natureza com os quais o vento se relaciona.

No prólogo do filme, no interior da usina eólica, uma *mise-en-scène* futurista prenuncia os benefícios e malefícios trazidos pela energia eólica na região, já que enquadra objetos e personagens como se fossem elementos de ficção científica, que extrapolam o real, sem abdicar completamente da “âncora no mundo histórico” (Nichols 2005). Em um plano fixo, vemos quatro cilindros de hidrogênio, enquanto escutamos, fora do quadro, os sons ou ruídos do maquinário da usina. No canto inferior direito da tela, um balão de hidrogênio emerge e vai tomando todo o plano, até que a tela fica toda branca. Na duração desta tomada, de cerca de 50 segundos, escutamos o som da bomba a encher o balão com o hidrogênio. No plano seguinte, já escutamos o som do vento, com toda a sua pujança, suas variações de timbre, tom, intensidade e volume. Trata-se de um plano de conjunto do balão, onde podemos contemplar o objeto estranho a subir, levado pelo vento, até se camuflar entre as nuvens. No plano subsequente, podemos ver o balão mais de perto, com nuvens cinzas ao fundo, até culminar com um plano geral do mesmo objeto, quase a perder-se de nossas vistas, na profundidade do campo, enquanto ainda escutamos a mais aguda das rajadas de vento que

<sup>6</sup> Trata-se de um homem identificado na ficha técnica como Cavaleiro.

<sup>7</sup> Os trechos com vozes não serão analisados, porque neles os sons do ambiente, como o vento, que é predominante, são captados e desenhados mais como um pano de fundo sônico, já que as vozes e a música dominam. Já no trecho inicial, há um recuo do verbal, sendo por isso claramente mais poético do que os demais. Portanto, o que nos interessa aqui não é a encenação sonora do vento aracati, que se configura como um personagem, mas a tomada dos sons fundamentais e arquetípicos como elemento estético e narrativo dos planos, em diálogo com os elementos visuais.

povoam a sequência do balão de hidrogênio. Este é o prólogo após o qual vemos o título do filme: *Aracati*.



**Imagem 1-4:** Nos planos fixos do prólogo de *Aracati*, os ruídos são tomados como elementos de *mise-en-scène*, a expressar ritmos, materialidades e tons futuristas. | © Frames extraídos do documentário *Aracati* (2016).

Voltamos ao interior da usina, onde um plano fixo de um aerogerador em construção nos revela, em plano geral, o movimento de um maquinário utilizado na fabricação do artifício. Os ruídos do maquinário começam suaves e vão se intensificando até causar tensão à medida que suas lâminas afiadas se aproximam do corpo do aerogerador. Na transição para o plano seguinte, opta-se pela continuidade do som, sem corte seco, ou seja, temos uma transição para a sonoridade da porta de aço a abrir automaticamente para a passagem do aerogerador, em posição horizontal. Trata-se de mais um plano fixo onde os objetos dispostos no interior do plano realmente nos lembram elementos de ficção científica. A peça do aerogerador à direita do plano assemelha-se à base de um foguete espacial. Na duração deste plano, escutamos os sons das rodas de um carrinho que transporta um aerogerador. Ao despontar a ponta do objeto, os ruídos metálicos do carrinho vão diminuindo em intensidade e volume, até serem silenciados, enquanto emerge uma música instrumental (composta por ruídos metálicos captados do ambiente), inserida ali para gerar sensações, sentimentos e emoções de apreensão e fascínio, de modo a dialogar com o futurismo dos elementos visuais da *mise-en-scène*.

Os ruídos metálicos são contínuos e intensos o suficiente para causar um certo incômodo, reforçado pela grandiosidade do aerogerador, que vai sendo revelado ao longo da duração do plano. O objeto, que surge pontiagudo à medida que cruza o plano, da esquerda para a direita, cresce em dimensão no espaço cinematográfico, preenchido pelo som também, que igualmente aumenta em intensidade e volume, de modo a ampliar a tensão narrativa, sem qualquer enunciação verbal, apenas através desta *mise-en-scène* sensorial, ao criar esta alusão ao foguete em sua base espacial e ao expressar a grandiosidade do artifício que está para ser instalado no Parque Eólico.

Nos planos seguintes, a imagem dos aerogeradores e suas sonoridades ficam fora da tela, mas vemos a sombra deles na areia (Imagem 5-8), enquanto o guarda da usina faz a ronda de moto. A cena é muito representativa da relação entre a natureza e o artifício que o filme aborda. Enquanto vemos a natureza (as dunas) na imagem, escutamos o artifício no áudio. Embora proveniente de uma fonte fora da tela, o som, associado ao movimento das sombras projetadas na areia, a preenche como se ainda a povoasse, tanto que podemos aqui identificar o “efeito de cenografia” (Chion 2009, 239), que diz respeito à construção do espaço fílmico através do jogo de extensão.



**Imagem 5-8:** O som fora de tela do aerogerador visto apenas por suas sombras na paisagem. Nos dois últimos planos fixos, a paisagem varia visualmente, mas o som dos aerogeradores predomina. | © Frames extraídos do documentário *Aracati* (2016).

Percebemos em *Aracati* um uso criativo do som *off*, um som predominantemente artificial, numa relação de contraste com o elemento representado na imagem, a natureza. Esse trecho mostra também como esse mesmo som do girar da hélice domina a paisagem, predominando sobre os demais. Ao longo de 2 minutos e 25 segundos, as imagens mudam (desde o guarda na moto cruzando a estrada de areia, passando pela casinha da usina ao lado da torre do aerogerador, até chegar à imagem de um poste de luz), mas em todas elas o som é o mesmo: o das hélices gigantes ressonando enquanto vemos apenas a sombra desse maquinário, ou parte dele (Imagem 5-8).

Em seguida, a câmera enquadra parte do aerogerador ao lado de uma igreja (Imagem 9-10), revelando um primeiro sinal de chegada a uma comunidade. Entretanto, a predominância do som do aerogerador ainda é tanta que, se geralmente esse sinal vem de um sino, aqui vem apenas com a imagem da igreja. O som potencializa a *mise-en-scène* do plano, que dispõe o aerogerador paralelo à torre católica, de tal modo que podemos perceber sua grandiosidade em relação a essa que costuma ser a maior construção da comunidade. O som, que preenche a paisagem, reforça essa supremacia do aerogerador em relação à torre cristã. No plano seguinte, da vila, podemos escutar o som do vento a balançar as folhas dos coqueiros, mas o ruído do aerogerador ainda predomina.



**Imagem 9-10:** O aerogerador é reenquadrado na vila. | © Frames extraídos do documentário *Aracati* (2016).

A seguir, voltamos a observar os aerogeradores por inteiro, num plano geral, onde além das dunas brancas e dos coqueirais podemos ver também a ação do vento sobre a areia das dunas (Imagem 11-12). A mixagem permite que, mesmo com a predominância do som dos aerogeradores, possamos escutar, ainda que sutilmente, o som do vento movendo punhados de areia, enquanto vemos a poeira branca, mais próxima. No plano seguinte, a *mise-en-scène* do plano, com a baixa exposição e a contraluz a valorizar a imagem da poeira, parece

potencializar a sutileza do assobio do vento agindo sobre a areia, contrastando ainda com o som e a imagem dos aerogeradores.



**Imagem 11-12:** A combinação contrastante e simultânea entre as sonoridades do vento nos planos. | © Frames extraídos do documentário *Aracati* (2016).

Na sequência que se segue, escutamos pela primeira vez uma voz. É um homem falando sobre o vento Aracati, a partir de sua experiência como morador da região. Nos três primeiros planos, sua voz está fora da tela, e as imagens parecem apenas representar o que ele diz, principalmente sobre as variações do vento, os períodos em que ele para e os períodos em que ele volta. Nestes planos, vemos uma árvore com os galhos a balançar levemente com o vento – quase parada, se comparada com a força do vento na usina.

No plano que mostra o cata-vento ao fundo, ele se apresenta mais forte. Em seguida, vemos o mesmo homem atravessar o córrego. Seu depoimento continua, mas já sobre a imagem da árvore, quando ele se autodeclara observador dos ventos: “Até que me prove o contrário, quem traz a chuva é o vento.” Sua voz é simultânea à imagem do próximo plano, quando ele observa a Oiticica e sua ausência de flores. O som segue síncrono, mas enquanto o plano é geral, com toda a sua sonoridade ambiente, escutamos sua voz bem perto: “Olha, o vento parou”, sinaliza. Quando ele se encontra no mais profundo do plano, ainda olha para o alto de uma carnaúba e diz: “Opa, já tem cacho, tem uns cachinhos”, enquanto sua voz continua bem nítida e próxima. Neste plano, podemos perceber um conflito sutil entre a abertura da imagem (distanciamento do homem) e o fechamento do som (proximidade da voz). Esse contraste também é possibilitado pela consideração do som na *mise-en-scène*. Embora a câmera não tenha acompanhado o passo deste personagem, o microfone foi colocado de tal forma que se torna possível acompanhar o som dos seus passos e de sua voz. Aqui, é a imagem que reforça a narrativa do entrevistado: enquanto o homem relata seu



profundo conhecimento sobre a natureza, a imagem o mostra em planos de conjunto e gerais, profundamente integrado em seu bioma.

### Considerações finais

Até aqui, notamos duas formas de considerar sensivelmente o som ambiente na *mise-en-scène* do plano e conseqüentemente também na produção de sentido do documentário *Aracati*: a primeira através do uso do som fora da tela (*off-screen*), na edição; e a segunda através da captação de diferentes sons *in* (aqueles cujas fontes ou rastros visuais são visíveis no campo de visão da tela ou do quadro), inseridos na edição com apoio da mixagem. Ambas têm em comum o fato de se servirem de um contraste, que é percebido na relação entre o quadro e o fora de quadro ou dentro do próprio plano, como nos dois últimos exemplos citados na análise (entre sons ou entre som e imagem).

Se tentarmos articular com as classificações de efeitos audiovisógenos de Chion (2009), é interessante notar que, como alerta o próprio autor, na prática não há uma dissociabilidade entre esses efeitos, pois o uso do som do vento fora da tela, ao mesmo tempo que cria um efeito de cenografia, marcando a presença dos aerogeradores mesmo quando eles não aparecem na tela, também cria um efeito de sentido, ressaltando o impacto do aerogerador (som) na natureza (imagem), onde predominam as dunas, simultaneamente criando, ainda, um efeito de materialidade, já que encena o personagem principal do filme, isto é, o próprio vento.

Portanto, em *Aracati*, assim como nos filmes ficcionais brasileiros analisados por Virginia Flôres, também há um jogo com as diferenças e semelhanças entre o que se vê e o que se escuta, que se dá na representação do vento entre a natureza, que geralmente está na imagem, e o artifício, que geralmente está no som. A análise de *Aracati* mostra que essas diferenças podem ser criadas ou acentuadas na *mise-en-scène* através da inserção dos sons fora de campo dos aerogeradores, por exemplo, em associação dialógica com os elementos visuais dos planos gerais e de conjunto das dunas, servindo-se, para a elaboração da metáfora audiovisual, da profundidade de campo, de modo a dispor tanto o personagem humano, que quase desaparece no interior do plano, quanto os personagens não humanos, como o vento, com toda a sua grandiosidade expressa através dos elementos visuais (sombra das hélices) e sonoros, valendo-se, para tanto, também da modulação de suas

características, como o timbre, volume e intensidade, de modo a alcançar um hiper-realismo sonoro.<sup>8</sup>

Na montagem entre os planos das hélices nas dunas, a continuidade é um princípio que, tal como descrito por Rodrigo Carreiro, é alcançado através “da manutenção de uma base sonora do ambiente, sem que haja mudanças bruscas nas características físicas do som, como timbre, intensidade e volume” (2018, 32), mas, em *Aracati*, o efeito vai além da atribuição de realismo à sequência: a continuidade, associada ao hiper-realismo sonoro das cenas, desperta sensações que nos remetem para a agonia em que vivem os moradores do entorno, expostos aos efeitos nocivos da poluição sonora do parque eólico.

De um modo mais sutil, as metáforas audiovisuais também são elaboradas com os sons *in*, ou seja, jogando com as diferenças entre os sons ou variações do mesmo som, por exemplo, dentro do quadro, como o som natural do vento em contraste com o som artificial do aerogerador, ou, no mesmo plano, servindo-se também, para tanto, do plano geral fixo da paisagem em profundidade de campo, com os elementos visuais e sonoros dispostos de modo a ressaltar o contraste: os aerogeradores, que são grandes, ficam no fundo do plano; a areia das dunas, movida pelo vento naturalmente, fica mais ao meio, e um pouco à frente, também. Escutamos, com ajuda da mixagem, o som do vento natural a mover suavemente a areia das dunas, mas o que predomina é o som dos aerogeradores, embora estejam no fundo do plano visual.

O documentário segue com um investimento na fabulação dos personagens sobre as casas que foram deslocadas pela construção de um açude. Daí em diante, o filme continua com uma forte sensorialidade, mas a centralidade na *mise-en-scène*, no que se refere ao som, passa a ser da voz, que é um importante elemento de encenação também, mas não o foco deste artigo. Entretanto, o trecho anterior, com o primeiro entrevistado, mostra que o fato de termos enunciação verbal não nos impede de considerar o som ambiente na *mise-en-scène*, seja trazendo-o em primeiro plano nas pausas verbais seja servindo-se da mixagem

<sup>8</sup> Para Michel Chion (2009), o fenômeno do hiper-realismo sonoro é uma consequência direta do aprimoramento técnico da definição do som. Dentro dessa perspectiva, potencializar a definição de um áudio significa amplificar a sua pureza e exatidão na reprodução de detalhes, por meio da manipulação de sua potência (volume), frequência (agudo-grave) e deslocamento espacial, o que nos oferece mais informações sobre um som do que a sua escuta natural, ou seja, o ruído hiper-realista, efeito direto dessa alta-definição, ultrapassa os limites da mimese.

quando é necessário fazer conviver os sons ambientes com o som da voz do personagem. Além disso, os depoimentos e conversas com os personagens ajudam a compreender o valor arquetípico do vento e sua sonoridade: seu aspecto simbólico, antropológico.

Em *Aracati*, o som ambiente, em particular o som do vento, exerce, numa relação dialógica com as imagens, uma centralidade na *mise-en-scène*. Mais do que um som fundamental (Schafer 2001), que representa a geografia e o clima do lugar, ou um som-território (Chion 2011), que representa a localização espacial, similar ao que Schafer chama de marco sonoro, o som do vento em *Aracati*, em suas mais variadas manifestações, deixa de ser apenas um pano de fundo sônico ou um som indicial e passa a ser o personagem central da narrativa, representado de diversas formas: pelo olhar da ciência (e as transformações que ela artificialmente opera na paisagem, a partir do vento); pela sua relação direta com os demais elementos da natureza e as transformações que opera naturalmente na paisagem e, num viés antropológico, pela fabulação dos personagens, que trazem os significados simbólicos que o vento adquire na cultura regional, e que o alça ao patamar de som arquetípico (Schafer 2001), cuja importância vem desde os povos originários, que o denominaram Aracati. Em síntese, o vento Aracati é uma entidade, um personagem mesmo, sobre o qual precisaríamos aprender muito, ainda. Para estudos futuros, consideramos importante tomar como referência, porém transversalmente, o conhecimento antropológico disponível sobre os Aracati, a etnia indígena que deu seu nome ao vento, bem como os significados simbólicos que ele representou e ainda representa para as populações locais.

## Referências

- Alvim, Luíza Beatriz. 2017. “Contraponto audiovisual? De Eisenstein a Chion.” *Revista FAMECOS* 24(2): 1-20. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.2.24688>.
- Aumont, Jacques. 2008. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Aumont, Jacques e Marie, Michel. 2009. *A Análise do Filme*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Bordwell, David. 2008. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas/São Paulo: Papyrus.

- Carreiro, Rodrigo (org.). 2018. *O som do filme: Uma introdução*. Curitiba: UFPR/UFPE.
- Chion, Michel. 2009. *Film, A Sound Art*. New York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Audiovisão: Som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Costa, Fernando Morais da. 2008. *O Som no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Deshays, Daniel. 2006. *Pour une écriture du son*. Paris: Klincksieck.
- Eisenstein, Sergei. 2002. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Flôres, Virginia Osorio. 2015. "Identidade e alteridade no cinema: Espaços significantes na poética sonora contemporânea." *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 42(44): 232-53. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103048>.
- Júnior, Luiz Carlos de Oliveira. 2010. "O cinema de fluxo e a *mise-en-scène*." Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes.
- Lins, Consuelo e Mesquita, Claudia. 2008. *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Martins, Raquel Salama. 2019. *O som ambiente como recurso narrativo no documentário brasileiro contemporâneo*. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Faculdade de Comunicação.
- Nichols, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas/São Paulo: Papirus.
- Pessoa, Frederico. 2011. *O lugar fora do lugar: Topografias sonoras do cinema documentário*. Dissertação de mestrado. LUGAR: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Ramos, Fernão Pessoa. 2012. "A *mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles." *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 1(1): 16-53. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v1n1.8>.
- Schafer, Murray. 2001. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP.

**Filmografia**

- Aboio* [longa-metragem, digital]. Dir. Marília Rocha. Anavilhana Filmes. Brasil, 2005. 73 min.
- Andarilho* [longa-metragem, digital]. Dir. Cao Guimarães. Cinco em Ponto. Brasil, 2007. 80 min.
- Aracati* [longa-metragem, digital]. Dir. Aline Portugal e Juliana de Simone. Mirada Filmes/Alumbramento. Brasil, 2016. 62 min.
- As vilas volantes. O verbo contra o vento* [longa-metragem, digital]. Dir. Alexandre Veras. DOC TV. Brasil, 2006. 52 min.
- Blissifully Yours* [longa-metragem, digital]. Dir. Apichatpong Weerasethakul. Tailândia/França, 2002. 128 min.
- Café Lumière* [longa-metragem, digital]. Dir. Hou Hsiao Hsien. Shochiku/Asahi Shimbun/Sumitomo Corporation. Japão/Taiwan, 2003. 99 min.
- Eles voltam* [longa-metragem, digital]. Dir. Marcelo Lordello. Vitrine Filmes. Brasil, 2014. 140 min.
- La ciénaga* [longa-metragem, digital]. Dir. Lucrecia Martel. Wanda Visión. Argentina/Espanha, 2001. 103 min.
- La mujer sin cabeza* [longa-metragem, digital]. Dir. Lucrecia Martel. Teodora Films/R&C. Argentina/França, 2008. 90 min.
- Last Days* [longa-metragem, digital]. Dir. Guns Van Sant. HBO Films. EUA, 2005. 97 min.
- O som ao redor* [longa-metragem, digital]. Dir. Kleber Mendonça Filho. Cinemascópio/Vitrine Filmes. Brasil, 2013. 131 min.
- Quebradeiras* [curta-metragem, digital]. Dir. Evaldo Mocarzel. Casa Azul. Brasil, 2010. 26 min.
- Sopro* [longa-metragem, digital]. Dir. Marcos Pimentel. Tempero Filmes. Brasil, 2013. 73 min.
- Terras* [longa-metragem, digital]. Dir. Maya Da-Rin. Cineluz. Brasil, 2009. 75 min.

## Sound in the *Mise-en-Scène* of Contemporary Brazilian Documentary: An analysis of *Aracati* (2016)

**ABSTRACT** This article aims to contribute to the study of the relationship between sound and *mise-en-scène* in contemporary Brazilian documentary cinema. Based on the work of Michel Chion, Murray Schafer and Daniel Deshays, as well as Virginia Osorio Flôres's reflections on the place of sound in contemporary cinematic *mise-en-scène*, we investigate ambient sound as a staging element in cinematographic narrative, especially in the documentary genre. How can the “fundamental” and “archetypical” sounds of the environment be captured, edited and inserted in a way as to become an important *mise-en-scène* element in documentary film? Taking as case study the Brazilian documentary *Aracati* (2016), by Aline Portugal and Julia De Simone, we start from the hypothesis that ambient sound participates, as much as the visual elements, in the spatial *mise-en-scène* and its transformations, by playing with the differences between the materialities and the meanings of visual and sound images. Our methodology involves internal image and sound analysis, as systematized by Jacques Aumont and Michel Marie. Our study shows that the fundamental sounds in *Aracati*, especially the sounds of the wind, are used as staging elements in two recurrent ways. Firstly, by using off-screen sound, and secondly, by using sound variations whose sources or visual traces are seen on the screen, having as an aesthetic and narrative effect the contrasting representation of the wind on the boundaries between nature, culture and artifice.

**KEYWORDS** Documentary; ambient sound; *mise-en-scène*.

Recebido a 24-03-2023. Aceite para publicação a 12-10-2023.