



trilha sonora do Cinema: Proposta para um “ouvir” analítico

Marcia Carvalho **1**

Resumo: Este artigo objetiva apontar uma reflexão sobre o som no cinema a partir das três categorias de Charles Sanders Peirce. Propõe-se um exercício de análise da música, efeito sonoro e voz como correspondentes de uma classificação do som em três categorias: não-representativo, figurativo e representativo. Dessa maneira, pretende-se ressaltar a importância de um debate sobre as diferentes perspectivas do pensamento sobre o som para o cinema, e a necessidade de aguçar nossos ouvidos para escutar e produzir estes sons.

Palavras-chave: Cinema, trilha sonora, semiótica peirciana.

Abstract: This article aims to show some reflection about the sound in the cinema using the tree categories of Charles Sanders Peirce. It is proposed an analyze of the music, sound effect and voice correspondent of the classification of the sound in tree categories: non-representative, figurative and representative. In this manner, I intend to project the importance of one debate about different perspectives of thinking the sound for cinema, and the necessity of open ours ears for listen and product this sounds.

Key words: Cinema, soundtrack, Peirce semiotic

1 Marcia Carvalho é Radialista, formada pela UNESP, Mestre em Comunicação e Estéticas Audiovisuais, pela ECA-USP, e doutoranda em Multimeios pelo Instituto de Artes da UNICAMP, sob orientação de Ney Carrasco, com pesquisa sobre a canção no cinema brasileiro. É integrante do Grupo de Pesquisa de Música aplicada à Dramaturgia e ao Audiovisual, na UNICAMP. Com publicação sobre cinema brasileiro, documentário, e música no cinema em livros da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), nos Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), na revista *PJ:Br – Jornalismo Brasileiro*, entre outros periódicos.

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. Desde os primeiros filmes sempre existiu a presença de intervenções sonoras, seja ao vivo com o uso de acompanhamento musical realizado por um pianista, um improvisador ou, às vezes, por uma pequena orquestra; ou na forma gravada, com a junção do fonógrafo com o cinematógrafo.

Assim, a estrutura e o sentido do filme, desde o advento do cinema “falado”, são construídos através das duas bandas da película: a sonora e a visual. Na banda sonora - que chamamos aqui de trilha sonora - podemos identificar os seguintes elementos: música, efeito sonoro (sons reconhecíveis e irreconhecíveis ou ruídos) e voz (falas e narrações). A trilha sonora, portanto, diz respeito aos códigos de composição sonora, ou em outras palavras, ao agenciamento sintagmático dos elementos auditivos entre si. As músicas, os efeitos sonoros e as vozes intervêm simultaneamente com a imagem visual, e é essa simultaneidade que os integram à linguagem cinematográfica.

No cinema narrativo-representado dominante, a percepção do som está atrelada ao pacto que existe entre o emissor e o espectador quando este entra numa sala de exibição para “ver-ouvir” uma história contada. A estrutura predominante neste pacto, de aproximadamente cem minutos, é a narrativa. A trilha sonora, então, participa da articulação e da organização da narrativa cinematográfica compondo um elemento de sua montagem. E desse modo, a percepção fílmica é “áudio (verbo) visual” e permite numerosas combinações entre sons e imagens visuais **2**.

A linguagem sonora no cinema clássico, desde o modelo de Griffith até os seus subprodutos contemporâneos, é elaborada por meio do sincronismo da imagem visual e dos sons. O que consolidou para a dimensão sonora uma espécie de discurso da neutralidade, uma maneira de colocar a trilha sonora como uma faceta técnica complementar na confecção do controle da narrativa e de sua recepção. Assim, o fenômeno sonoro no cinema passou a ser predominantemente utilizado de forma a se tornar imperceptível ao espectador.

Este modelo de uso do som caminha junto com sua “diegetização” (tudo o que diz respeito ao mundo representado), recorrendo, segundo Claudia Golbman (1987:73), a certos princípios bem definidos, entre eles: a “invisibilidade”, em que o aparato técnico da música não diegética não é visível; a “inaudibilidade”, o uso da música subordinada às imagens para criar uma ilustração ou uma atmosfera correspondente à situação dramática; e o respeito à “continuidade” e à “unidade” da narração, com o uso da repetição do material musical (com o chamado “leitmotiv” ou motivo condutor - um desdobramento da criação de Wagner na música, em que temas melódicos recorrentes são associados a situações dramáticas, sentimentos ou ações de personagens) e da instrumentação com o intuito de auxiliar a construção da unidade formal e narrativa.

Todo o trabalho do cinema clássico e de seus subprodutos visou, portanto, espacializar os elementos sonoros oferecendo-lhes correspondentes na imagem visual, o que garante uma combinação redundante e simplista. Esta concepção de trilha sonora respeita a linearização da narrativa e de seu impacto dramático para a obtenção dos efeitos realistas e da mobilização emocional do espectador. Além disso, impôs o predomínio da voz sobre os outros elementos sonoros.

Irremediavelmente, este cinema dominante, rigidamente codificado, e sua retórica de base que é a “impressão de realidade” do som e da imagem é até hoje a mais bem aceita diretriz na produção dos meios audiovisuais. Dado que a representação naturalista e mecânica de Hollywood consagrou um estilo repleto de sedutoras convenções industriais que ainda são seguidas e reverenciadas de maneira pouco inventiva, mesmo com o seu inegável refinamento tecnológico.

2 No processo de produção dos filmes, a trilha sonora parece resguardar a sua participação mais criativa à etapa de pós-produção (ou, mais precisamente com a inserção de músicas, efeitos produzidos em estúdio, dublagem, narração e etc.) realizada por meio de técnicas de pós-sincronização e de mixagem. Na etapa de gravação das imagens visuais, a trilha sonora resume-se basicamente aos “sons diretos” captados do ambiente da ação.

Entretanto, é preciso lembrar que em termos de decupagem clássica, mesmo com o sincronismo audiovisual, é possível pensar em muitas combinações de imagens visuais e sonoras. Também não podemos deixar de destacar aqui a importância de outras propostas para a utilização da trilha sonora. Afinal de contas, mesmo antes da consolidação do cinema sonoro, certos realizadores propuseram algumas inventivas articulações entre som e imagem visual ampliando as possibilidades e propostas criativas de um filme.

Para citar alguns exemplos, sem dúvida, a mais notável proposta foi o manifesto “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro” de 1928, publicado por Eisenstein, Pudvkin e Alexandrov (Weis e Belton, 1985: 83-85), em defesa do uso do contraponto entre som e imagem visual. Um método de não sincronia entre os elementos audiovisuais que permitiriam ampliar as possibilidades da montagem no cinema. Podemos lembrar também que em 1929 René Clair elaborou um manifesto chamado “A arte do som” (Weis e Belton, 1985: 92-95), no qual propunha uma distinção entre um “cinema falado” para definir as propostas do cinema americano, e “cinema sonoro” para definir um cinema que utilizaria diferentes efeitos sonoros e ruídos em sua narrativa. Já em 1945, Bela Balazs se dedicou ao debate do uso diversificado de sons nos filmes. Para ele, o som no cinema possui a capacidade de recuperar para os espectadores certas “sensações perdidas”, tais como os sons da natureza, os barulhos da cidade e até o silêncio (Weis e Belton, 1985: 116-125).

Como se sabe, a música enquanto arte de organizar sons foi sempre utilizada como essência metafórica do cinema, tal como na expressão “música das luzes” de Abel Gance. Muitas noções da música foram retomadas para qualificar fenômenos formais do cinema, e alguns conceitos imbricam os aspectos sonoro-visuais tais como “montagem harmônica” ou “montagem tonal” de Eisenstein, “intervalo” de Vertov, ou “ritmo” de Dulac, entre outros (Aumont e Marie, 2003: 204-205) **3**.

Também podemos citar vários trabalhos inventivos com o som ao nos remetermos a vários filmes e muitos diretores que investiram na dimensão sonora de suas produções com numerosos experimentos na forma de relacionar imagens e sons, sem se preocuparem com a utilização “realista”, e sim articulando efeitos sonoros, vozes e até ruídos para produzir outros tipos de metáforas e significações mais originais ou singulares. São exemplos parcerias entre compositores e diretores já bastante consagradas, principalmente por suas trilhas musicais, tais como a de Prokofiev e Eisenstein, Herrman e Hitchcock, Fumio Hayasaka e Kenji Mizoguchi, Giovanni Fusco e Michelangelo Antonioni, Nino Rota e Fellini, Walter Murch e Coppola, Ângelo Badalamenti e David Lynch, entre outros. Ou ainda, diretores que investiram em instigantes trilhas sonoras tais como Jean Renoir, Orson Welles, Jacques Tati, Stanley Kubrick, Robert Bresson, Louis Malle, Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Woody Allen, Alain Resnais, entre outros.

Mas afinal, o que queremos ressaltar nestes primeiros comentários sobre a questão do som no cinema é justamente a existência, por um lado, de um cinema que trata a linguagem sonora como um mero acompanhamento visual, consagrando uma padronização de procedimentos e também de mensagens, com poucas brechas para intervenções mais ousadas. Mas, de outro lado, buscamos também enfatizar a necessidade de se estar atento à presença, ao longo de toda a história do cinema, de diversos filmes que tratam o som como um elemento estético inventivo, capaz de adquirir audibilidade, com um caráter mais conceitual, singular e menos mecânico. Com isso, podemos afirmar que num estudo sobre cinema é preciso realizar um exercício de olhar e também de escuta dos filmes.

3 Pode-se também lembrar que o vocabulário teórico da música tomou emprestadas muitas indicações das artes visuais e do mundo das aparências espaciais: alto, baixo, ascendente, descendente (todos se referindo à altura); horizontal, posição, intervalo e inversão (referindo-se a melodia); vertical, aberto, fechado, denso e rarefeito (referindo-se a harmonia); e, contrário e oblíquo (referindo-se ao contraponto – que é, por sua vez, um termo visual). Sobre esta digressão, ver, SCHAFER, Murray (2001), A afinação do mundo, p. 176.

Com o intuito de apontar um caminho para se discutir as trilhas sonoras de filmes, permitimo-nos apresentar uma classificação para a linguagem sonora do cinema. Para tanto, tomaremos como referência o texto de Lúcia Santaella “Para uma classificação da linguagem visual” (1989), com a intenção de realizar um paralelismo entre a classificação da imagem visual e as possibilidades dos elementos sonoros no cinema.

Santaella confeccionou este texto a partir da ótica das três categorias de Charles Sanders Peirce. Isto quer dizer que a autora divide a imagem visual em três categorias básicas de acordo com a relação estabelecida entre o signo e aquilo a que ele se refere. Dessa maneira, as imagens visuais são divididas em: não-representativas, figurativas e representativas. Segundo Santaella:

As formas não-representativas, no limite, dizem respeito à redução da declaração visual a elementos puros: tons, cores, manchas, brilhos, contornos, formas, movimentos, ritmos, concentrações de energia, texturas, massas, proporções, dimensão, volume etc. A combinação de tais elementos não guarda conexão alguma com qualquer informação extraída da experiência visual externa. (...) As formas figurativas dizem respeito às imagens que basicamente funcionam como duplos, isto é, transpõe para o plano bidimensional ou criam no espaço tridimensional réplicas de objetos preexistentes e, no mais das vezes, visíveis no mundo externo.(...) nestas formas que buscam reproduzir o aspecto exterior das coisas, os elementos visuais são postos a serviço da vocação mimética, ou seja, produzir a ilusão de que a imagem figurada é igual ou semelhante ao objeto real. (...) As formas representativas, por fim, são aquelas que, mesmo quando reproduzem a aparência das coisas essa aparência é utilizada apenas como meio para representar algo que não está visivelmente acessível e que, via de regra, tem um caráter abstrato e geral. (Santaella, 1989: 59).

Desde já podemos situar os três elementos: música, efeito sonoro e voz, como correspondentes dessa divisão, pelo fato destes apresentarem, geralmente, papéis distintos na montagem do filme. Assim, passamos a propor a seguinte classificação:

1. Não-representativo: O som não-representativo é predominado pela música. Consideramos aqui todo tipo de música, ou seja, desde o canto gregoriano – pilar da concepção musical que abolia, em sua assepsia, os instrumentos de percussão e os acordes dissonantes, percebidos como ruidosos – até a música erudita contemporânea, a música popular e as músicas das mídias. No entanto, é necessário que esta música desperte a atenção para as possibilidades de sentido e qualidades próprias de seus elementos, que são: a melodia, a harmonia, o ritmo, o timbre etc.

2. Figurativo: O som figurativo é predominado pelo efeito sonoro ou som ambiental. Consideraremos efeito sonoro aquele que tem predominância no registro da imagem/ação por sua necessidade de constituir signo e que se referem a um objeto “concreto”. São os sons ambientais, passos, barulhos de motores, de chuva, sinos, ou ainda efeitos produzidos eletrônica ou digitalmente.

3. Representativo: Predominam como representação as vozes, os diálogos entre os personagens, as locuções de um narrador etc. Estas vozes inserem-se num universo híbrido composto pela linguagem verbal e a oralidade. São formas representativas convencionadas pela língua, pelo sotaque e pela entonação.

Cada um desses três elementos pode ser subdividido, demonstrando a flexibilidade e a riqueza de possibilidades de comunicação que o som proporciona para a narrativa.

Sobre a música, é preciso lembrar que a teoria musical contemporânea vem utilizando junto aos sons musicais (as notas) os ruídos e o silêncio em sua estrutura musical. No entanto, não podemos deixar de estranhar a referência desta presença

4 Esta classificação foi originalmente escrita em minha monografia de conclusão de curso de graduação realizada em co-autoria com Fábio Leandro de Oliveira, sob a orientação de Carmen Lúcia José, intitulada “A imagem sonora - nas trilhas do cinema brasileiro. Um ‘ouvir’ analítico sobre os filmes O quatrilho, Tieta e Baile Perfumado”, defendida na Universidade Estadual Paulista, UNESP, em 1998. Contudo, apresento aqui um exercício de análise suplementar desta pesquisa com alguns acréscimos conceituais e também com uma nova exploração de trabalhos sonoros, apontando outros filmes enquanto objetos de estudo.

do silêncio na matéria sonora. Para esclarecermos um pouco este assunto, citaremos José Miguel Wisnik:

O som é o produto de uma seqüência imperceptível de impulsos e repousos, de impulsos e quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração. Em outros termos, podemos dizer que a onda sonora é formada por um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua esse sinal. Sem esse lapso, o som não pode durar, nem começar. Não há som sem pausa. 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, 1989: 18).

Assim, podemos dizer que o silêncio também é capaz de sublinhar com força e tensão dramática um momento no filme. E, às vezes, torna-se até mais contundente do que uma intervenção de uma música. No entanto, é a música que se destaca por sua potencialidade para constituir signo e por seu modo de percepção peculiar.

Segundo J. J. de Moraes (1983) existem três modos dominantes de se ouvir música: “o físico, o emocional e o intelectual”. O autor destaca como primeira uma maneira de ouvir com o corpo. Ou seja, “é sentir a vibração da sonoridade. É misturar o pulsar do som com as batidas do coração, é um quase não pensar”. Ouvir com o corpo é a materialidade da música entrando em contato direto com a materialidade do corpo. Como um budista entrando em transe com os sons dos gongos e sinos. Ou um jovem que nesse estágio de escuta sente o impulso do ato de dançar em uma discoteca.

No segundo modo, o autor aponta um “ouvir emotivamente”. Uma maneira de ouvir que sai da sensação bruta e entra no campo dos sentimentos, da emotividade. Aqui entram os adjetivos: música triste ou alegre, entre outros. Pode-se dizer que é uma tentativa de ouvir o mundo interior através da música. É este modo de escuta que acabou sendo muito utilizado na sonoplastia tanto de cinema como de televisão para criar o chamado “clima ambiental”.

No terceiro modo, ocorre um “ouvir intelectualmente” em que a estrutura musical é colocada em destaque. A música é pensada como linguagem, organização de certos pressupostos como a escolha de sons e a maneira de articulá-los. “Ouvir música intelectualmente é perceber que música é constituída de estrutura e forma”. Como sabemos, a terceiridade aproxima um primeiro e um segundo, numa síntese intelectual, ao pensamento em signos através do qual representamos e interpretamos o mundo. Assim, quando nos referimos ao terceiro nível do código musical sabemos que este se constrói a partir de traços do “corpo” ou do sentimento bruto (primeiro), e da emotividade (segundo).

Afirmando que o segundo engloba o primeiro e que o terceiro incorpora as duas primeiras, o autor destaca que a maneira de ouvir com o corpo prevalece sobre as outras e assim por diante. Isto parece estar de acordo com o que diz Lúcia Santaella (1989: 46) ao afirmar que a matriz virtual ou musical da percepção possui uma vocação para o primeiro nível do signo, estabelecido por Peirce. Ou seja, uma “Primeiridade” que na relação entre signo-objeto-interpretante se faz sentir enquanto qualidades de sentido. E a matriz visual teria uma vocação para a “Secundidade” e a palavra escrita para a “Terceiridade”.

É a partir desses três modos de ouvir que vamos considerar a participação da música nos filmes. No primeiro nível, o físico, podemos destacar as propriedades materiais básicas para a percepção do som que são: a altura, a duração, timbre e intensidade **5**. Estes componentes do som se caracterizam e se mostram como qualidades sensoriais, portanto, são matéria prima da linguagem sonora.

Ao propormos uma correspondência com a experiência visual, podemos lembrar que Santaella atribui ao primeiro nível do campo da imagem visual, as formas não-representativas, a qualidade reduzida a si mesma, ou seja, a tatilidade

5 O maior ou menor número de vibrações por segundo determina a altura de um som. A duração é o campo de prolongação de um som. O timbre determina a possibilidade de identificação e discriminação auditiva das várias fontes sonoras. E, por sua vez, a intensidade é o grau de energia de um som.

que corresponde aos efeitos de formas, qualidades de linha e superfície, combinação de massas e volumes, citando como exemplos as telas de Kandinsky.

Para o receptor do som, este nível de percepção corresponde a um modo de ouvir com o corpo, no qual partes deste, ou este por completo, vibram. É a materialidade da música que entra em contato com o corpo. Podemos perceber claramente esta dominância na trilha sonora composta por Philip Glass para a trilogia *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) e *Naqoyqatsi* (2002), realizada pelo diretor Godfrey Reggio. Estes exemplos - ainda que não sejam filmes narrativos - constituem signos de uma experiência espaço-temporal amplificada e esclarecem como compositor e diretor conseguem envolver o espectador com a plasticidade da fusão de som e imagem, restando ao máximo a necessidade de atribuição de sentido, e deixando o espectador absorvido pela sensação, pelo quase “não-pensar”.

O segundo nível que encontramos na música é aquele que está conectado a um acontecimento que se mostra na imagem. Prevalece aqui a melodia do som e seu caráter situacional, ou seja, a forma como é geralmente trabalhada como fundo musical que contextualiza a diegese, ou a que dirige o estado psicológico do espectador para a situação dramática através da emoção, ou ainda, que faz parte desta diegese. Trata-se de um modo de ouvir como adjetivo (triste, alegre, etc.). A sucessão particular de sons - sua tessitura, dinâmica, instrumentação - dá um certo caráter à melodia e, por sua vez, obtém uma certa resposta emocional dos “ouvintes”. Inserida nesta categoria, a música foge um pouco da capacidade de referenciar a sua materialidade, trazendo consigo a significação emocional de si própria e uma intencionalidade de interagir com a diegese. Este nível se apresenta em praticamente todos os filmes, sobretudo em filmes melodramáticos, devido ao fato de ser eficiente no encadeamento de planos e seqüências e na constituição da “atmosfera” de ação.

O terceiro nível, que possui um caráter mais simbólico e intelectual, constitui-se da ocorrência do leitmotiv (motivo condutor) na trilha sonora, e articula a construção de imagens sonoras com a narrativa. Trata-se, em resumo, da repetição de um tema musical ou de algum elemento melódico que é associado a alguma personagem, situação ou idéia. Esta vinculação faz com que o espectador tenha instrumentos de acompanhamento da trama além daqueles que o texto explícito fornece. Este princípio exige uma participação intelectual, ou um interpretante mais rígido, pois nos remete a um significado mais específico servindo à unidade da narrativa, ou à estrutura dramática. Existem inúmeros exemplos deste nível, realizados com maior ou menor rigor, com maior ou menor propriedade. Um exemplo é o leitmotiv musical criado para *Tubarão* (1975) de Steven Spielberg, em que a música funciona no filme de tal forma que a presença física do animal-personagem na cena é dispensável.

Quanto ao uso dos efeitos sonoros, consideramos aqueles que possuem vocação para se constituírem como signos figurativos devido à conexão que se estabelece com o objeto. E também dividimos a indexicalidade destes efeitos sonoros em três níveis de variação.

Num primeiro nível, temos o efeito sonoro representando o seu objeto apenas em parte, já que interessa mais a plasticidade da sua presença do que o próprio referente. É a aproximação do signo/efeito com qualidades musicais. Há um corte livre do som de sua origem natural, ou seja, separa-se o som da fonte que o produz **6**.

Em *Os Pássaros* (1963) de Alfred Hitchcock, por exemplo, foram utilizados sons de violinos para reproduzir o som emitido pelas aves, carregando consigo qualidades sonoras que sublimavam as cenas. E a correspondência possível com a imagem visual é através das telas de Cezanne, nas quais a figura seria apenas um

6 Trata-se do “som esquizofônico” tal qual como nomeou Murray Schafer (1992), em *O ouvido pensante*, p. 171-177.

pretexto para que se desenvolva a plasticidade da matéria, sem que se queira dar a impressão de realidade. Sobre Cezzane, Santaella afirma:

A figura não visa a reproduzir ilusoriamente uma realidade externa, mas é um universo à parte com qualidades próprias. Nesse caso, então, o objeto do signo não vale pela sua realidade natural ou existência no espaço externo. O signo apenas o sugere ou alude, criando para ele, dentro do signo, uma nova qualidade concreta, puramente plástica. (Santaella, 1989:63)

Também é preciso acrescentar nesta primeira categoria do efeito sonoro o uso do “ruído”. 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.

Sabemos que na teoria da comunicação, dentro do processo de comunicação compreendido por “emissor - canal/ código - receptor”, um ruído designa qualquer distúrbio ou perturbação que ocasiona perda de informação na transmissão da mensagem. No entanto, estes sons que nem sempre são reconhecíveis nem desejáveis também podem despertar uma expressividade “sonoplástica” interessante, construindo certas subjetivações de narrador e personagens, além de sugerir novas sensações aos espectadores e ampliar as possibilidades de efeitos cômicos.

Nesse sentido, o uso dos ruídos na trilha sonora se transforma numa total criação “não realista” do som, isto é, em não-coincidência com a imagem visual. Como em *O milhão* (1931) de René Clair, na seqüência em que vários homens disputam o paletó que contém um bilhete premiado e há uma inserção de sons de apitos de uma imaginária partida de rugby, produzindo um efeito cômico. Ou ainda, em *Milagre em Milão* (1950) de Vittorio De Sica, em que as palavras de dois capitalistas que discutem o valor de uma posse de terra transformam-se pouco a pouco em latidos. Ou também em *As férias de M. Hulot* (1953) de Jacques Tati, em que há uma substituição do som de uma porta da sala de jantar por uma corda solta de violoncelo acentuando todas as *gags* realizadas pelos garçons a cada abertura e fechamento dessa.

Também no cinema brasileiro há outros curiosos destaques tal como já foi apontado por Noël Burch (1992: 124-125) em suas considerações sobre as possibilidades criativas de se tratar à dimensão sonora no cinema. Burch comenta a sensibilidade e a beleza na organização plástica dos ruídos que nascem da imagem em *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, em especial, a “música” dos créditos que se trata de um longo ranger de rodas de carros-de-bois. Ou ainda, podemos lembrar do exemplo particular de *A herança* (1971) de Ozualdo Candeias, filme em que não há quase falas e nenhum diálogo, com algumas esporádicas legendas que elucidam as ações ou remetem à obra Hamlet de Shakespeare. Entretanto, esta bizarra adaptação substitui o texto de Shakespeare por ruídos de sons de animais, principalmente de pássaros (como também insere modinhas de viola), transportando a estória para a paisagem rural brasileira.

Desse modo, quando um ruído é incorporado intencionalmente ganha *status* de efeito sonoro, deixa de ser pura desordenação interferente ou sem sentido e passa a participar da composição da cenografia acústica.

Já o segundo nível dos efeitos sonoros trata-se do uso de uma conexão direta em que podemos identificar a fonte que produz o som no ambiente visual. É o som diegético o qual referencia o espaço físico com a maior fidelidade possível. Este efeito sonoro afirma a imagem visual como verossímil e representa o seu objeto da maneira mais completa e realista. São os sons do corpo tal como os passos dos personagens; os sons naturais tais como os sons da água ou dos animais; ou os sons da sociedade tais como as paisagens sonoras da cidade, os

sons mecânicos das máquinas e de equipamentos industriais, etc. É o efeito sonoro mais usado por causa da sua capacidade de descrição do espaço da cena, e também pela sua flexibilidade em relação ao campo de visão da câmera, pois pode ser percebido em todo o ambiente da ação ou pode se apresentar por conveniência fora do campo de visão. Aqui há uma correlação com a imagem visual tecnicamente produzida (como a fotografia), que alcança o nível máximo de reprodução da imagem tal como os nossos olhos vêem, assim como esse efeito figurativo reproduz fielmente o seu objeto.

Num terceiro nível, que é sempre conhecido no interior de sua convenção e pelo reconhecimento, temos o efeito sonoro como leitmotiv. O leitmotiv, como já foi explicado neste estudo, sugere a previsibilidade através da pré-audibilidade de um determinado elemento. Nesse sentido, o efeito sonoro dentro da narrativa pode ser usado para criar uma convenção, determinando para um som um significado específico. Para identificar uma ação de um personagem, o efeito sonoro pode trazer consigo a marca de quem está agindo na narrativa naquele momento, ou ainda, atualizar, na memória, uma idéia representada anteriormente no filme. É exemplo deste efeito de identificação e de reconhecimento através do leitmotiv, o tema de Peer Gynt (suíte 1, Op. 46, última parte) de Edvard Grieg assobiado pelo assassino em *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931) de Fritz Lang. O ato de assobiar esta música é um efeito sonoro que se torna parte do enredo, dado que ao ouvir este som um cego descobre quem é o assassino.

Finalmente, quanto à voz podemos afirmar que ela corresponde ao terceiro nível, o da representação. A voz é a manifestação sonora do corpo do ator, mesmo que ele não esteja representado visualmente. Como material fônico, a voz caracteriza-se, antes de tudo, por um timbre, que permite identificá-la. Ela também pode ser modulada pela entonação, pela tônica e pelo ritmo das frases.

Sabemos que sempre existiu no cinema um domínio da voz na maior parte da produção cinematográfica mundial, desde o surgimento do cinema “falado”. E embora a voz seja um fenômeno híbrido entre a linguagem verbal escrita e a oralidade, suas associações de idéias também permitem a consideração de três possibilidades.

Num primeiro nível temos as qualidades da voz que se sobressaem através da musicalidade com a qual esta é expressa. Uma faceta do uso da voz que é praticamente desconectada da língua e se apresenta na forma verbal oral com ênfase em sua “plasticidade sonora”. Esta voz pode até ser utilizada de forma diegética, mas é eficaz no modo não diegético, caso contrário ela se constitui num índice descritivo da pessoa que se apresenta através da indexicalidade da imagem. Trata-se dos sons da voz em que a fala ou o sussurro carregam palavras que cantam, e a língua quase funciona como música. O som ganha vida e o sentido define, o ouvinte quase não compreende o seu significado. É exemplo a “música” cantarolada por Caetano Veloso durante os créditos do filme *São Bernardo* (1973) de Leon Hirszman, em que a harmonia é puramente vocal.

No segundo nível da voz estão os diálogos entre os personagens, os monólogos que, através da sua entonação, sotaque ou modo de falar contribuem para a caracterização dos personagens. Os diálogos normalmente são apresentados com fala sincrônica, ou seja, vemos quem fala através de um som lábio-sincrônico. E nestas falas diretas encontramos o domínio do diegético. Cria-se com isso, um verdadeiro figurino sonoro para caracterizar as personagens, tal como o uso de sotaque para evidenciar um regionalismo ou da própria língua para determinar a localização geográfica, ou ainda, a presença de estrangeiros em certas narrativas.

No terceiro nível, temos a “voz off” e “over” ou “não-diegética”, que, através de um sistema de convenções, do pacto entre o narrador e o espectador, conectam

a voz com a narrativa e estabelecem a relação do signo com seu objeto através de seu interpretante.

No Brasil, como na França, usa-se em geral a expressão “voz off” para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos. Nos EUA, há uma distinção entre “voz off”, usada para a voz de uma personagem de ficção que fala sem ser vista, mas está presente no espaço da cena; e, “voz over”, usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde se emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos filmes documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filmes que a imagem corresponde a um flashback, ou que apresenta tempos diferentes. Enfim, trata-se de uma forma de usar a voz descorporizada, com um “narrador” que está presente em um tempo/ espaço que não é o da narrativa, ou que não está presente no campo de visão. E o seu caráter de terceiro reside na informação que é passada para o espectador sem que os personagens ou os espectadores tenham acesso visual de quem produz esta informação. Este recurso do trabalho da voz para a narração é bastante utilizado no cinema americano, e de forma magistral em *Crepúsculo dos Deuses* (1950) de Billy Wilder.

2 As imagens sonoras de *Baile Perfumado*

Para realizarmos um exercício de análise aplicada escolhemos o filme *Baile Perfumado* (BRA-1997) dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Este filme pernambucano é baseado em fatos reais, e mostra a saga de Benjamin Abrahão (interpretado por Duda Mamberti), imigrante libanês que chegou ao Brasil no final dos anos 10. Abrahão, fotógrafo e homem de confiança de padre Cícero, filmou Lampião e seu bando com o auxílio de coronéis da região, incomodando o governo de Getúlio Vargas. No filme há a retomada das imagens originais captadas por ele, trecho que constitui o núcleo da estória contada e que revela a atitude marota deste cineasta estrangeiro de filmar Lampião e seu bando, sonhando em ganhar muito dinheiro com isso.

O filme, então, conta a história do encontro entre Abrahão e Lampião voltando-se para a questão do sertão e a história do cangaço, temas muito filmados durante a história do cinema brasileiro. Entretanto, *Baile Perfumado* carrega em seus desdobramentos formais uma maneira diferente de se narrar esta história. Para tanto, o espaço do sertão percorrido não indica mais uma metáfora do intolerável como em outros filmes brasileiros, principalmente do período do Cinema Novo, mas sim apresenta um sertão repleto de circuitos de troca e conexões com o litoral, vistos a partir das imagens dos bailes nos acampamentos de Lampião e seu bando, com destaque para a imagem de um Lampião seduzido pelos perfumes e o uísque, adquiridos com o dinheiro extorquido ou originário de alianças com fazendeiros locais que marcavam o jogo de poder na região; ou ainda, com as imagens de Lampião e Maria Bonita numa sala escura de um cinema.

O filme, portanto, mostra um outro olhar para a história e para o Nordeste, com imagens de um sertão verde e de Lampião como um bandido refinado, características destoantes das imagens recorrentes na história do cinema de um Nordeste sem cor, seco, árido e sem vida; e da figura romântica e sanguinária de Lampião.

Além disso, o maior destaque deste filme parece ser a sua trilha sonora que dialoga com o seu estilo visual por meio de uma interação entre o tratamento realizado para a música - com a performance instrumental e a mistura de ritmos regionais com ritmos importados, característica que sintetiza o movimento musical

pernambucano manguebeat - com os movimentos estranhos experimentados pela câmera. Em muitas cenas, destaca-se uma câmera que se movimenta seguindo um pouco as batidas sonoras inseridas no filme, o que parece colaborar para a criação de uma visão singular para este evento histórico narrado.

A trilha musical possui uma mistura de guitarras pesadas com batidas puxadas para o baião e para a música tradicional nordestina, presentes em samplers de maracatus sintonizados com as propostas do movimento musical “mangue-beat(bit)”, que possuía como principal divulgador o compositor Chico Science (Francisco Assis França). Sabemos que a principal “bandeira criativa” deste movimento musical pernambucano é a mistura de elementos tradicionais e regionais com elementos contemporâneos. Esta provocante mistura é dada na sua própria definição que condensa a idéia regional do “mangue” embolado com a batida (beat) e com a modernidade eletrônica dos computadores (bit), usando uma justaposição proposital de palavras em inglês e português.

A música do mangue beat/ bit (os dois termos são usados, mas a primeira forma é mais generalizada) contagiou os artistas locais que incorporaram em suas manifestações um diálogo aberto com a idéia de se articular a arte popular tradicional e a cultura pop, ultrapassando um ideário temático regionalista e folclórico, ou da pura exaltação dos valores e da riqueza da arte popular ao revitalizar e ampliar a sua sonoridade e performance. Ritmos tradicionais pernambucanos como o maracatu, coco de embolada, caboclinho, cavalo-marinho, afoxé, ou a ciranda, são misturados e reinventados a partir da mistura com diferentes sonoridades da cultura pop, do rock’n’roll, funk, hip-hop, soul e hard-core **7**.

A trilha musical deste “mangue movie” é de Chico Science, Fred O4, Siba, Lucio Maia e Paulo Rafael. As músicas foram gravadas entre julho de 1995 e setembro de 1996, em Recife. Chico Science tem papel fundamental nessa trilha sonora, pois sua performance é a tradução mais exata da mistura de elementos tradicionais com a cultura pop. Ele foi responsável pela música “Angicos”, inspirada no local onde morreu Lampião (no cd da trilha sonora, a música aparece na versão original e em dois remixes: uma versão mais roqueira feita por Paulo Rafael; e outra mais dançante realizada pelo produtor musical Suba); e a instrumental “Salustiano Song”, ambas em parceria com Lúcio Maia, guitarrista da Nação Zumbi; além da inesquecível “Sangue de Bairro”, ao lado da Nação Zumbi (também com duas versões: uma instrumental, que é tocada no início do filme; e a outra cantada, que se destaca em suas cenas finais).

Fred O4, líder da banda Mundo Livre S/A, criou o “hard tango” “Baile Perfumado” com seu cavaquinho acompanhado pela voz de Stela Campos (música tocada durante os créditos finais); e a música “Tenente Lindalvo”, interpretada junto a sua banda. Fred O4 também faz uma participação especial no filme interpretando um jornalista que entrevista Benjamim Abrahão para o jornal local, o qual divulga a história do “*árabe que filmou Lampião*”. O compositor Siba foi responsável pela maioria dos temas; como intérprete tocou rabeca, viola e até monocórdio. Compôs o forró pé-de-serra “Baile Catingoso” com seu grupo Mestre Ambrósio, participando de uma cena do filme ao tocar esta música para Lampião. Siba também criou “Mamede”, “Chico Rural” e a música tema do personagem Benjamim Abrahão intitulada “Benjaab”, em parceria com Lenine. E interpretou o tema de domínio público “Fulo de Junco”. Já Paulo Rafael foi o diretor musical e o responsável pela “vinheta” do filme (que comentaremos mais adiante), além das composições “DIP” e “Abertura 1900”, esta última composta por guitarras variadas com samplers de maracatus, e com a voz de Alceu Valença.

Para entendermos o trabalho da trilha sonora deste filme torna-se importante destacarmos algumas seqüências que parecem trazer imagens visuais que nasceram

7 Sobre o movimento musical Mangue-beat(bit), sua história, suas características e principais artistas, ver TELES, José, (2000). Do frevo ao manguebeat, São Paulo: 34.

através desta sonoridade proposta. É exemplo a seqüência em que se apresenta à figura de Lampião, nela vemos entre cortes rápidos um tiroteio envolvendo Lampião e o seu bando, e o ambiente sonoro é composto por sons secos de correria e tiros. A trilha sonora se alia aos movimentos ágeis da câmera, que quase participa da ação. Lampião se esquia entre a mata verde do sertão e atira para o alto. Insere-se, então, um som de tiro que ecoa na transposição das imagens para uma seqüência de panorâmicas aéreas de um canyon, formado pelos barrancos do rio São Francisco. A música “Sangue de bairro” (versão instrumental) cria ritmo com suas batidas para a mobilidade da câmera que perfura o céu.

Esta seqüência torna-se um exemplo emblemático da estranha e relevante postura gestual entre câmera, atores e trilha sonora que se cria ao longo do filme. Estas cenas parecem compor uma espécie de vídeo-clipe, ou seja, nota-se a elaboração de uma maneira de inserir no filme uma espacialidade para a música, que ganha uma existência amplificada e independente. O que chama a atenção é que esta música descontextualizada da época da narrativa com guitarras distorcidas e uma batida vigorosa, se associa à figura de Lampião pela correspondência entre o ritmo da música e o ritmo como é filmado o tiroteio. E com isso, sugere-se uma postura livre e gestual na representação visual e sonora desta estória.

Dessa forma, o desenrolar do filme reverbera de um impacto sonoro, como se as imagens fossem a própria espacialização da música, como se a música abrisse os olhos do espectador para as imagens subseqüentes do filme. Nesse sentido, conjugando os instrumentos analíticos da semiótica peirciana, a música parece ser utilizada para que fosse ouvida em todos os seus aspectos. Todos os modos de ouvir - com o corpo, a emoção e o intelecto - são desejáveis, porém o impacto físico de suas qualidades (altura, intensidade, timbre, ritmo) predomina. Assim, é o primeiro nível da música que ganha importância na trilha sonora.

Curiosamente, esta audibilidade da música no filme nos remete a idéia de uma configuração de um estilo pop que nos leva a pensar sobre uma particular sintonia com a linguagem do canal americano MTV e de sua filial no Brasil. Na MTV quase toda a sua programação se baseia na agilidade e na fragmentação proposta pela linguagem do videoclipe, como podemos perceber nos sons e nas imagens gráficas dos programas ou dos flashes de informação, os quais atualmente, em tempos de convergência digital, tornaram-se extensões da visualidade estética e gráfica da Internet - ou do chamado *web-design*.

Segundo Frederic Jameson, a MTV é um exemplo peculiar de pós-modernidade nos meios audiovisuais:

A relação mais crucial da música com o pós-moderno certamente passa pelo próprio espaço (em minha análise, uma das características distintivas ou constitutivas da nova “cultura” ou dominante cultural). A MTV pode ser considerada como uma espacialização da música ou, se preferirmos, como a revelação clara de que a música já tinha se tornado, em nossa era, profundamente espacializada. As tecnologias musicais, certamente, quer seja de produção, reprodução, recepção ou de consumo, já tinham contribuído para armar um novo espaço sonoro em torno do ouvinte individual ou coletivo: também na música a “representacionalidade”- no sentido de sentar-se em uma *fauteuil* contemplar um espetáculo que se desenrola diante de nossos olhos - já teve sua crise e sua desintegração histórica específica. Não se oferece mais um objeto musical à contemplação e degustação; faz-se uma instalação sonora e se transforma em musical o espaço em torno do consumidor. Nessa situação, a narrativa oferece múltiplas mediações proteiformes entre os sons no tempo e o corpo no espaço, coordenando um fragmento visual narrativizado. (Jameson,1997: 304)

Nesse sentido, é interessante observar no filme esta afinidade com a linguagem televisual ou com esta linguagem condensada da MTV que nos é apresentada com esta criação de uma espécie de vídeo-clipe na seqüência em que se apresenta

a figura de Lampião, ou mesmo com o uso de uma vinheta para mostrar o título do filme (com a imagem do chapéu de Lampião) em suas cenas iniciais. O uso deste recurso sonoro-visual nos remete ao valor e à fundamental característica das vinhetas utilizadas na televisão com ênfase em um som que marca ou especifica a sua produção. A vinheta televisual apresenta logotipos e marcas, identificando produtos e empresas. No caso do filme, o uso desta vinheta nos chama a atenção como uma espécie de atrativo para um maior número de receptores do código televisual já habituados a uma abordagem do fenômeno sonoro neste meio de comunicação, que é fundamentalmente híbrido e nos faz “escutadores” por excelência.

Os efeitos sonoros presentes na trilha sonora do filme também são bastante expressivos por conta do trabalho de sonorização. Os sons são considerados como matéria criativa para composição sonora como um todo, destacando certos ambientes sonoros bem trabalhados, tais como o tiroteio que envolve Lampião e seu bando sendo perseguidos pelo Tenente Lindalvo Rosas e seus volantes. Nesta seqüência (já citada anteriormente), destacam-se os sons de tiros, passos, e os sons dos corpos que roçam na mata. Assim, de acordo com a nossa classificação do som, é o segundo nível do efeito sonoro que predomina.

Também é preciso comentar a presença do silêncio que muitas vezes faz ecoar a experiência sonora do filme, destacando-se como mais um recurso dentro da trilha sonora. São exemplos as cenas em que se inserem trechos do filme original, captados por Benjamim Abrahão, nos quais o silêncio parece enfatizar a importância deste registro documentado e a petulância verídica do ato de Abrahão filmar Lampião. Entretanto, nas cenas finais do filme estas mesmas imagens em branco e preto são retomadas para integrar uma montagem paralela com as novas imagens do filme - uma série de tomadas entrecortadas da mata verde e dos barrancos do rio São Francisco. E a opção estética do som neste momento configura-se de maneira oposta ao emprego do silêncio. Dado que estas imagens são inseridas com uma batida vigorosa e amplificada pela “vocalidade” de Chico Science ao interpretar sua composição “Sangue de bairro”. Nesta seqüência, podemos ver imagens de Luís Carlos Vasconcelos interpretando Lampião nas alturas ao caminhar pelos barrancos do rio São Francisco. A câmera sobrevoa este percurso de Lampião, e fragmenta as cenas em inúmeros cortes que acompanham o ritmo da música, rodopiando em torno da figura de Lampião. No final, a câmera torna-se lenta e quase congela a imagem quando a música termina, compondo um dos mais belos momentos do filme, se levarmos em conta a proposta estética do trabalho sonoro-visual e seu entrosamento com a narrativa.

Infelizmente, quanto à voz, a impostação utilizada na maioria dos diálogos é feita de modo a caracterizar os personagens e o lugar o mais diretamente possível, de forma quase grosseira, destacando a afetação do sotaque e da entonação. Esta característica fica evidente na interpretação de Duda Mamberti do estrangeiro Benjamim Abrahão, e encontra ressonância mais autêntica com Aramis Trindade como o tenente Lindalvo Rosas, implacável perseguidor de Lampião. Trata-se, portanto, de um uso predominante do segundo nível da voz.

Entretanto, neste trabalho com a seleção das vozes, nota-se um interessante uso de uma “voz off” que se destaca pela função de narrar (terceiro nível da voz, em nossa classificação). Trata-se da presença de uma “voz off” através da qual ouve-se um “monólogo interior” da personagem principal que narra o seu diário em árabe. No início do filme, durante o extraordinário plano-sequência que percorre o velório da célebre figura de padre Cícero (interpretada por Jofre Soares), esta voz aparece sem legendas o que enfatiza as qualidades da voz desconectadas do sentido arbitrário da língua dando ênfase em sua plasticidade sonora (primeiro nível da voz). Esta sonoridade da voz e das palavras nos chama a atenção

principalmente devido à reverberação sonora do uso da voz no primeiro nível com as vozes inseridas logo em seguida, que são as vozes femininas das mulheres que cercavam o corpo de padre Cícero ao “cantar-chorar” a sua morte. Em contrapartida, em vários outros momentos do filme, Abrahão escreve o seu diário enumerando atividades e providências a serem tomadas, sempre falando em árabe, mas com legendas. Assim, ouvimos sua voz em off e vemos a sua imagem na tela sem os movimentos labiais. Trata-se, então, de um uso recorrente do terceiro nível da voz, ou seja, do pacto convencional entre emissor e receptor.

3 Considerações Finais

Muito do que se diz hoje em dia, no Brasil, sobre os filmes nos quais a música ganha um certo destaque, gira em torno do ponto de vista do compositor/intérprete musical e suas virtudes e idéias, ou sobre a importância que o diretor do filme atribui à personalidade do artista que compôs as músicas para o seu filme. Ou ainda, destaca-se a recorrência de uma crítica cotidiana que ignora ou não compreende a materialidade sonora do cinema. Isto acontece, provavelmente, porque existe uma grande dificuldade em se encontrar um instrumental que nos habilite a analisar a trilha sonora numa contemporaneidade em que a cultura erudita e a popular não possuem mais fronteiras. Além do mais, é impossível falar sobre filmes sem inseri-los no espectro da cultura das mídias, pois a própria construção do sentido dinâmico na sua estrutura provê a possibilidade de leitura através do entrelaçamento de códigos e da interconexão de várias mídias, principalmente, o cinema, a televisão, o rádio e a produção fonográfica.

Com o intuito de contribuir, em certa medida, para um debate sobre a trilha sonora dos filmes brasileiros contemporâneos, colocamos aqui esta classificação para o som no cinema e esta análise de um filme que até hoje se destaca devido a sua sonoridade. Dado que *Baile Perfumado* possui uma rara comunicação sonora que busca conquistar o público jovem, integrado as culturas híbridas. Este filme apresenta uma construção narrativa mais atenta à criação de imagens sonoras, na qual a música deixa de ser inaudível ou alegórica, para constituir junto às imagens visuais a matéria-prima de elaboração de sentido e manipulação sónica. A trilha sonora cria ritmo e força dramática ao filme dando o “tom” do encontro entre o cineasta Benjamim Abrahão e o “rei do cangaço” Lampião, desconstruindo o mito e ressaltando um contato do moderno com a tradição. E estas curiosas resoluções sonoras, com uma interessante diretriz poética afinada ao movimento musical mangue-beat(bit), talvez sejam a singularidade deste filme diante do panorama de produção do cinema brasileiro dos anos 90.

Além disso, esta classificação do som no interior de um estilo particular de um filme demonstra o fato de que o cinema sonoro significa imagem e som como elementos integrantes de mesmo valor, e não, como muitos preferem, imagens visuais acrescidas de um acessório sonoro. Nesse sentido, o que nos interessa com este artigo é evidenciar uma clara oposição à máxima da “boa trilha sonora é aquela que não se percebe”, trazendo à tona a proposta de se aguçar os ouvidos para escutar e produzir os sons do cinema. Ou seja, queremos enfatizar a importância de se brincar com os sons no cinema: montar e desmontar sonoridades, descobrir, criar, organizar, juntar, separar critérios sonoros para produzir imagens sonoras com significado e movimento.

4 Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques (org).(1995). *A estética do filme* (trad. Marina Appenzeller). Campinas: Papyrus.
- _____.(2003) *Dicionário teórico e crítico de cinema* (trad. Eloísa Araújo Ribeiro). Campinas: Papyrus.
- ALTMAN, Rick. (1995).”Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som” (trad. Marie Ange Bordas). In: *Imagens*, n.5, Campinas: Editora da Unicamp, pp. 41-47.
- BORDWELL, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- BURCH, Noël. (1992).”Sobre a utilização estrutural do som”. In: *Práxis do Cinema* (trad. Marcelle Pithon e Regina Machado). São Paulo: Perspectiva, pp.115-128.
- CALDAS, Paulo e FERREIRA, Lírio.(1997). “A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião”. In: *Cinemas*, n. 4, Rio de Janeiro, pp.7-38.
- CANCLINI, N.G. (1999) *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão). São Paulo: Edusp.
- CAVALCANTI, A. (1953). “O som”. In: *Filme e Realidade*. São Paulo: Livraria Martins Editora, pp. 137-164.
- CHION, M. (1994). *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- _____. (1995). *La musique au cinéma*. Paris: Fayard.
- DIAS, José Humberto.(1984). “Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião”. In: *Cadernos de pesquisa*, n. 1. Belo Horizonte: CPCB/Embrafilme, pp. 25-38.
- EISENSTEIN, S. (1990). *A forma do filme* (trad. Teresa Ottoni). Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (1990). *O sentido do filme* (trad. Teresa Ottoni). Rio de Janeiro: Zahar.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. (2000). “A produção cinematográfica em Pernambuco nos anos 90: tradição e ruptura”. In: *Estudos de Cinema*, n. 3, São Paulo: Educ, pp. 175-189.
- GORBMAN, Claudia. (1987). *Unheard Melodies, narrative film music*. London-Bloomington: BFI, University Press.
- JAMESON, Fredric. (1997). *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio* (trad. Maria Elisa Cevalco). São Paulo: Ática.
- MARTIN, Marcel. (1990). “Os fenômenos sonoros”. In: *A linguagem cinematográfica* (trad. Paulo Neves). São Paulo: Brasiliense, pp. 108-131.
- MEDAGLIA, Júlio. (1988). “Trilha sonora: a música como (p) arte da narrativa”.In: *Música Impopular*. São Paulo: Global.

- MORAES, J.J. (1983). *O que é música*. São Paulo: Brasiliense.
- NAGIB, Lúcia. (org.) (2002). *O cinema da retomada. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: 34.
- PEIRCE, C. S. (1977). *Semiótica* (trad. José Teixeira Coelho Neto). São Paulo: Perspectiva.
- SÁ, Leonardo. (1991). "O sentido do som". In: NOVAES, Adauto. *Rede Imaginária: Televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das letras.
- SANTAELLA, Lúcia. (1989). "Por uma classificação da linguagem visual". In: *Face 2* (1). São Paulo: Educ, pp.43-67.
- _____. (1995). *A teoria geral dos signos, Semiose e autogeração*. São Paulo: Ática.
- _____. (1996). *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento.
- SCHAFER, R. Murray. (1991). *O ouvido pensante* (trad. Marisa Fonterrada e al.). São Paulo: Editora da Unesp.
- _____. (2001). *A afinação do mundo* (trad. Marisa Fonterrada e al.). São Paulo: Editora da Unesp.
- TELES, José. (2000). *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: 34.
- TOMÁS, Lia (org). (1998). *De sons e de signos – música, mídia e contemporaneidade*. São Paulo: Educ.
- WEIS, Elisabeth e BELTON, John (orgs). (1985). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press.
- WISNIK, J.M. (1989). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VALENTE, Heloísa. (2003). *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp.
- XAVIER, Ismail (org). (1983). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal.
- _____. (1984). *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (2000). "O cinema brasileiro dos anos 90". In: *Praga*, n. 9, São Paulo, pp. 97-138.