

Ambiência e desenho sonoro no documentário *Terras* (2009)

Soundscape and sound design in the documentary Lands (2009)

José Francisco SERAFIM¹

Raquel Salama MARTINS²

Resumo

Este artigo parte da análise fílmica do documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin, para propor uma reflexão acerca do potencial narrativo e estético do som ambiente no cinema. Partimos da hipótese de que há um conjunto de produções no documentário brasileiro contemporâneo que apontam para o mesmo caminho de explorar esse conceitos de desenho sonoro e hiper-realismo sonoro, ao longo desta análise procuramos compreender os modos pelos quais os ruídos deixam de ser apenas um pano de fundo sônico das imagens e passam a produzir sentidos e sensações.

Palavras-chave: documentário; banda sonora; *Terras*; som ambiente; análise fílmica.

Abstract

This article start from the film analysis of the documentary Lands (2009), directed by Maya Da-Rin, to propose a reflection on the narrative and aesthetic potential of the ambient sound in cinema. The hypothesis is that there is a set of productions in contemporary Brazilian documentary that point to the same path of exploring this sonic element beyond a figurative accessory of the image. Based on the concepts of sound design and sonic hyper-realism, throughout this analysis we try to understand the ways in which the noises cease to be just a sonic back drop of the images and begin to produce senses and sensations.

Keywords: documentary; soundtrack; *Lands*; ambient sound; film analysis.

O documentário *Terras* (2009), de Maya Da-Rin, participou de mais de 40 festivais ao redor do mundo, tendo recebido quatro premiações. Uma das exibições

¹ Doutor em Cinema Documentário (Antropológico) pela Universidade Paris X - Nanterre (2000). Pós-doutorado na Universidade Aberta de Lisboa (Portugal, 2014) e na Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf (Potsdam, Alemanha, 2015). Atualmente é professor adjunto da Faculdade de Comunicação - UFBA. Professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas e pesquisador do Instituto de Saúde Coletiva da Universidade Federal da Bahia UFBA.

² Mestre em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

ocorreu no Festival do Filme Documentário e Etnográfico (Forumdoc.bh), em 2009. *Terras* é um documentário sobre a fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, localizada na Amazônia. Nesta tripla fronteira, as cidades de Letícia (Colômbia) e Tabatinga (Brasil) formam uma ilha urbana cercada pela floresta. É uma região marcada pelo fluxo constante de pessoas de diversas origens, onde as culturas ancestrais e contemporâneas convivem.

A diretora Maya Da-Rin vai às cidades fronteiriças de Letícia e Tabatinga e acompanha discretamente, com sua equipe reduzida, o ritmo de personagens desse lugar de encontro e passagem. Em *travellings* de carro, conhecemos os taxistas Willian, Raul e Carlos, que transportam diariamente a população através da fronteira que divide as cidades; no barco a motor, seguimos Manoel que, como muitos, trabalha como autônomo no porto de Tabatinga levando passageiros e mercadorias entre Brasil e Peru; a pé, temos a sensação de caminhar com Irene Ipuchima, enquanto escutamos o ruído do seu facão a cortar uma lasca de cada tronco para revelar o nome das árvores. Embora faça uso de entrevistas, percebemos um acentuado recuo da diretora em relação a seus personagens, de modo que se configuram mais como depoimentos sobre a vida na fronteira ou sobre a fronteira em si. Maya Da-Rin nunca aparece no quadro e poucas vezes interage com as pessoas, fazendo perguntas ou colocações.

Figuras 1, 2 e 3



Fontes: frames extraídos do documentário *Terras*.

Entremeadas por esses depoimentos, a observação e a escuta apuradas das diferentes manifestações da fronteira em atividades de trabalho, lazer e religiosidade são acompanhadas de um desenho sonoro e uma montagem em que há uma relação dialógica entre imagens e sons. Em *Terras*, os momentos mais expressivos do filme acontecem justamente quando o som é assíncrono. Desta forma, Maya Da-Rin se

aproxima de um grupo de cineastas brasileiros contemporâneos que vem explorando em suas obras as possibilidades narrativas do som, em especial o som ambiente e os ruídos, a exemplo de Cao Guimarães (*Andarilho*, 2007), Marília Rocha (*Aboio*, 2005), Marcos Pimentel (*Sopro*, 2013), Alexandre Veras (*As vilas volantes: o verbo contra o vento*, 2006) e Evaldo Mocarzel (*Quebradeiras*, 2010). Para Cláudia Mesquita, nestes filmes existem algumas características em comum:

(...) de um lado, a resistência à abordagem verbal de temas e assuntos prévios, e uma espécie de investimento na presença bruta e na superfície imediata do cotidiano; de outro, certa ênfase na temporalidade da experiência de pessoas e localidades, mesmo quando tratadas de modo fragmentário pela enunciação (MESQUITA, 2010, p. 200).

Em *Terras*, temos tanto o “investimento na presença bruta e na superfície imediata do cotidiano”, quanto essa “ênfase na temporalidade da experiência”. As peculiaridades sonoras do documentário envolvem o espectador em uma experiência intensamente sensorial, na qual o som ambiente e os ruídos são essenciais na compreensão dos sentidos fílmicos. Assim, este artigo busca compreender de que maneira esses elementos da trilha sonora são determinantes na composição estética e narrativa da produção analisada.

O desenho sonoro como recurso narrativo em *Terras*

O uso do som ambiente é tradicionalmente visto como um pano de fundo sônico. Para Michel Chion, o som ambiente "envolve uma cena, habita o espaço sem levantar a questão da localização de sua fonte específica na imagem" (2008, p.64). Assim, o uso normativo do som ambiente no filme naturaliza a imagem e o subordina a ela, sem destacar as qualidades plásticas do som, bem como os sentidos e sensações que provoca.

O documentário *Terras* rompe com esse uso convencional do som ambiente, pois a representação dos temas das paisagens sonoras nos territórios de fronteira exerce um papel vital para a narrativa e o impacto emocional do filme. Neste documentário, a trilha sonora é uma composição da paisagem sonora, que considera todos os elementos do ambiente sonoro como algo carregado de significado e significância cultural.

Ao falar sobre procedimentos de análise da paisagem sonora, compreendida como qualquer campo de estudo acústico, Murray Schafer propõe descobrir os aspectos significativos da paisagem sonora, “aqueles sons que são importantes por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância” (2001, p. 25) e identifica alguns temas:

os sons fundamentais, sinais, marcas sonoras e os sons arquetípicos, definidos como “misteriosos sons antigos, não raro imbuídos de oportuno simbolismo” (2001, p. 26).

Os sons fundamentais de uma paisagem são aqueles criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais em geral. Já os sinais são sons destacados, em volume e espaço superiores para serem ouvidos conscientemente. Schafer faz uma analogia com a psicologia, que explica a percepção visual através das ideias de figura e fundo. Enquanto os sons fundamentais seriam o fundo, os sinais seriam a figura. Embora pondere que qualquer som pode ser ouvido conscientemente, o autor menciona alguns sons que são considerados sinais: sinos, apitos, buzinas e sirenes.

O documentário *Terras* começa com planos de detalhes da selva, com toda a sua sonoridade: pássaros, corujas, grilos, dentre outros. Sonoridade esta que aos poucos vai cedendo espaço para efeitos sonoros que ora remetem a esses sons fundamentais, ora remetem a sentidos mais abstratos. Logo após o efeito sonoro das badaladas de um sino (imagem 6), ouvimos o primeiro som urbano do filme, o som de uma motocicleta.

Como bem lembrou Murray Schafer, o sinal sonoro mais significativo da comunidade cristã é o da igreja: “Em um sentido bem verdadeiro, ele define a comunidade, pois a paróquia é um espaço acústico circunscrito por sua abrangência. O sino é um som centrípeto; atrai e une a comunidade num sentido social, do mesmo modo que une homem e Deus” (2001, p.86). Desta forma, entendemos que o badalar do sino sinaliza a chegada à comunidade, que neste caso é a cidade de Letícia. Logo os ruídos da cidade se intensificam, quando surge o primeiro plano tipicamente urbano (imagem 7), ainda um plano de detalhe, semelhante aos anteriores, mas desta vez o que está se desintegrando é o asfalto, cheio de fissuras, tal como a fronteira.

Figuras 4, 5, 6 e 7



Fontes: frames extraídos do documentário *Terras*.

Por fim, as marcas sonoras são sons únicos da comunidade, possuem certas qualidades que os tornam significativos para um povo de um determinado lugar, como o ruído das motocicletas que aparece neste primeiro plano urbano e torna-se uma constante nas cenas das cidades fronteiriças. A partir dos sons fundamentais surgem os ruídos do próprio ambiente e os ruídos de efeito, compostos artificialmente a partir de valores dramáticos e emotivos, fundamentados pelas características dos sons concretos.

Diversificada, a paisagem sonora deve ser organizada para produzir significado e sentimentos. Para Daniel Deshays, a escritura sonora é uma reconfiguração da realidade sonora. Ele explica que o designer deve se distanciar do fenômeno, desenvolver "práticas de perda como um método de estruturação" (2006, p.15). Esta perda deve-se basicamente a dois níveis: em primeiro lugar, há perda do excesso que mascara o objeto sonoro através da seleção, na paisagem, de uma cena de alguns fenômenos que podem ser utilizados no contexto de criação. "Uma vez que o som vem sempre muito completo, rico, sobrecarregado, o designer deve classificar, selecionar, cavar esta sobrecarga de informação para ganhar objetos sonoros adequados para a criação (2006, p. 82).

O início do documentário *Terras* é muito representativo desse primeiro nível de perda como método de estruturação. Logo após a abertura, um plano mostra por inteiro cones de trânsito, porém desfocados, enquanto foca um dos principais ícones dessas cidades: as motocicletas com o ruído característico de seus motores. Em seguida, um plano americano de dois soldados verificando a documentação de três pessoas numa moto nos revela que estamos numa zona de fronteira.

Figuras 8 e 9



Fontes: frames extraídos do documentário *Terras*.

Um plano de conjunto da rua destaca dois tipos de sons que representam deslocamento: os ruídos das motocicletas e suas buzinas, e o som de um bando de

periquitos, que domina o fim da tarde. Num primeiro plano, um homem carregando mercadorias a pé numa calçada entra e sai do quadro, seguido de outros dois homens que vêm logo atrás, enquanto ouvimos uma conversa em espanhol, fora do campo visual, em que alguém faz referência a um produto da indústria brasileira.

Figuras 10, 11 e 12

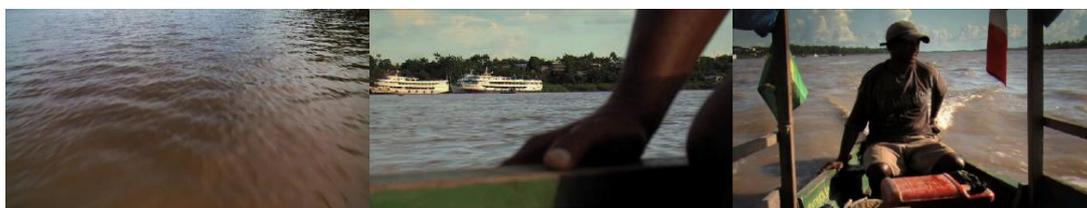


Fontes: frames extraídos do documentário *Terras*.

Neste conjunto de planos, a ênfase é colocada no fato de que, paradoxalmente, mesmo onde tantos limites se destinam a marcar separações, uma permutação de objetos e indivíduos ocorre incansavelmente. As imagens e os sons que são selecionados, revelando o trânsito intenso de pessoas e mercadorias de diversas origens, desafiam a ideia de fronteira. Mais adiante, um plano das nuvens no rio Solimões (imagem 12) também simboliza a ideia de um território difuso cujos limites se desvanecem.

Voltando à ideia de escritura do sonoro descrita por Deshays, o autor explica o segundo nível de perda para a estruturação da realidade sonora. Ele afirma que existe também a "perda das regras adquiridas pela experiência anterior" (2006, p 15), que permite ao gesto criativo se reinventar. É o que acontece quando nos é apresentado o primeiro *travelling* do rio, momento em que um efeito sonoro oferece novas formas e novas estruturas ao ruído do motor do barco, começando em baixo volume e intensificando-se até o fim da tomada, após a qual um plano de detalhe nos revela que “estamos” mesmo num barco. Nesta tomada, o efeito sonoro continua ganhando volume, encontrando outros efeitos de som, até alcançar seu ápice e começar a diminuir, ao mesmo tempo em que ouvimos mais claramente o ruído do motor do barco, já sem o efeito, e na sequência um plano americano mostra o barqueiro segurando o motor.

Figuras 13, 14 e 15



Fontes: frames extraídos do documentário *Terras*.

Este é um trecho do filme que nos leva a atentar para a materialidade do som e a forma como ele é trabalhado, nos levando ao que Michel Chion, baseado em Pierre Schaeffer, chama de “escuta reduzida”, em que as qualidades do som, suas características acústicas e estéticas, são o foco e não suas causas ou sentido. De fato, essa sonoridade associada às imagens dificilmente nos leva a pensar imediatamente sobre a fronteira ou tema correlato, apenas nos traz um suspense, ao mesmo tempo em que nos leva a um distanciamento, nos fazendo desconfiar da autenticidade do som.

Como explica Chion, “o valor afetivo, emocional, físico e estético de um som está associado não só à explicação causal que atribuímos a ele, mas também às suas qualidades específicas de timbre e de textura, ao seu frêmito” (2008, p. 31). Essa sensação de estranhamento criada pela escuta reduzida é incitada pela acusmatização do ruído, ou seja, pela separação entre o som do motor do barco e sua fonte de origem, o que nos faz prestar atenção em seus elementos característicos (timbre, altura, duração), independentemente de suas causas ou sentido.

Como dissemos anteriormente, o filme também se baseia no testemunho de membros da população local, focando personagens que atravessam as fronteiras constantemente, o que os torna críticos para o conceito de fronteira. É o caso dos três taxistas e do barqueiro, cujo trabalho envolve essas viagens de ida e volta. Estes fazem entender que a fronteira representa para eles um impedimento para se mover livremente ou uma concepção abstrata, incompatível com a realidade que vivem. Para eles, as fronteiras geopolíticas são mecanismos de controle que restringem a liberdade.

Embora a maior parte dos discursos sobre a fronteira apareçam em sincronia com a imagem das pessoas que falam, em alguns momentos a diretora opta por inverter essa lógica, colocando o som dessas vozes sobre imagens assíncronas, mas que de

forma metafórica representam o que está sendo dito. Quando o taxista aborda o estatuto imaginário da fronteira, um plano fixo mostra, em câmera baixa, os veículos passando:

Letícia e Tabatinga são divididas por uma fronteira imaginária. É uma fronteira imaginária porque muitas pessoas que não conhecem passam sem saber onde está a fronteira. Porque esse é um só povo, uma mesma cidade. Existe apenas um lugar onde dizem: Aqui é o Brasil e lá é a Colômbia. Fora isso, tudo é normal. A vida cotidiana é normal (Extraído do filme *Terras*, de Maya Da-Rin, 2009).

Figuras 16 e 17



Fontes: frames extraídos do documentário *Terras*.

O meio-fio, representando aqui a fronteira, aparece desfocado, enquanto as pessoas aparecem claramente, a maioria delas montadas em motocicletas. O meio-fio, assim desfocado, nos faz pensar nessa característica etérea da fronteira instituída, que no dia-a-dia se esvai, sendo ignorada por quem por ela passa. A mesma metáfora é usada logo no início do filme, quando aparece o primeiro plano representando o trânsito da cidade (imagem 16), com cones desfocados à frente deixando entrever as motocicletas.

No único *travelling* de taxi à noite, a diretora faz uso do que Michel Chion chama de som *on the air*. São os sons transmitidos através de aparelhos eletrônicos que estão na cena, mas que não revelam sua fonte causal (2008, p.62), e que neste caso é o som do rádio do taxi. Passando por um semáforo, o taxista comenta que este é o único na cidade de Letícia, enquanto ouvimos um merengue. Como ninguém reage ao relato, o taxista silencia, e daí até o fim da corrida escutamos o intervalo comercial da rádio, que começa com uma campanha contra um dos problemas mais comuns da fronteira:

A cada dia, milhares de hectares são arrasados pelo avanço de cultivos ilícitos. Os cultivos ilícitos são muito mais do que um problema de narcotráfico. Significam a vida ou morte do nosso meio ambiente.

Figuras 18 e 19



Fontes: frames extraídos do documentário *Terras*.

Em outros momentos do filme os sons *in the air* também estão presentes. Um dos mais interessantes é quando o som de uma música no porto, que sai provavelmente de um aparelho de som ou do rádio de algum barco, parece entrar em sintonia com o som ambiente, principalmente com o ruído do motor do barco (imagens 20 a 22).

Figuras 20, 21 e 22



Fontes: frames extraídos do documentário *Terras*.

Para Deshays, um designer de som não só produz sentido, mas também provoca sensações. Em *Terras*, os depoimentos não entram de uma forma seca, sendo antecedidos e/ou sucedidos por uma ambientação que estimula diversas sensações, onde o som tem um papel importante. Tomemos o exemplo do depoimento de Florentino. Antes da fala do professor Tikuna, um plano de conjunto mostra sua esposa e uma senhora lavando roupas e utensílios de cozinha, onde escutamos com muita clareza um constante escorrer de água, o bater manual das roupas, o pegar da água com a mão para lavar as canecas. Em seguida, um outro plano de conjunto mostra três crianças assistindo televisão nas redes, onde escutamos tanto o som da televisão, quanto o som de outras crianças cantando no cômodo ao lado e ainda o som de água escorrendo, provavelmente proveniente das atividades de lavagem que vimos anteriormente.

Figuras 23, 24 e 25

Fontes: frames extraídos do documentário *Terras*.

Essa mistura de sons provenientes de diversos cômodos da casa nos faz sentir, e não apenas ver, que estamos numa casa de madeira. Daniel Deshays explica que o designer tem o poder de “moldar a nossa percepção do espaço, tempo, movimento e corpo” (2006, p. 30).

No documentário *Terras*, só há uma tomada aérea da floresta, e poucos são os planos gerais. A diretora investe em planos de detalhes da selva, alguns onde o som ambiente assíncrono nos faz refletir sobre o tema do filme, a exemplo do plano de detalhe do coco verde (imagem 27), com suas fintas e manchas já revelando seu processo de amadurecimento, como que delimitando territórios outros, nos fazendo pensar na fronteira, ao mesmo tempo em que ouvimos o zumbir de moscas, o cantar de pássaros e o fluir de um córrego, que nos remete ao caráter fluido da fronteira, já mencionado.

Para o pesquisador Vitor Zan, Maya Da-Rin desenvolve, com sua equipe, uma maneira peculiar de filmar a natureza, mergulhando em sua privacidade, examinando os detalhes com sua câmera, revelando texturas, sonoridades e cruzamentos pouco evidentes. Ele observa que as imagens e sonoridades da flora amazônica diferem da paisagem clássica, geralmente enquadrada em plano geral. “As micropaisagens de *Terras*, filmadas em câmeras fixas, assumem um valor particular entre tantos movimentos” (2015, p.160). De fato, a imobilidade da câmera enfatiza o pertencimento e a relação com o território. Quando em movimento, a câmera está na mão, a exemplo da caminhada de Irene pela mata. Através de planos de detalhe (imagens 26 a 29), nós descobrimos texturas, cores, fintas, aninhamentos, bem como sonoridades minuciosas.

Figuras 26, 27, 28 e 29



Fonte: frames extraídos do documentário *Terras*.

Além da composição desses planos, suas durações, longas o suficiente, liberam significados adicionais da experiência estética. Para a pesquisadora Andréa França, em *Terras*, o uso recorrente de planos de detalhe e dos planos fixos é mais um contraponto à transitoriedade:

Há uma pregnância do quadro – os planos fixos do solo, dos troncos, das folhas – que produz uma incerteza sobre o que se vê, embaralhando as relações entre o perto e o distante, o dentro e o fora, o grande e o pequeno. Essa pregnância do quadro parece falar de uma “atenção à vida” (...) que possa ser um modo de reparação (...) às formas reificadas e repetitivas da transitoriedade. Se há uma interioridade da câmera assim como há uma interioridade do corpo, o documentário filma as superfícies das folhas, dos troncos, dos rios, do solo, de modo a registrar sua duração na imagem e no mundo. *Terras* insufla a superfície das coisas de uma interioridade/corporeidade que é o próprio trabalho do tempo, da memória do mundo, forçando o espectador a contemplá-las nos seus detalhes, micro perceptivamente, e ativando nele um corpo sensível (FRANÇA, 2012, p.67).

Andréa França analisou o *Terras* e outros filmes brasileiros, documentais e de ficção, para abordar a questão da “invenção do lugar” pelo cinema brasileiro contemporâneo. O que ela chama de lugar é essa “relação forte” que Irene, por exemplo, estabelece entre seu corpo, a câmera e o espaço, que “reconstitui os fragmentos” do território de fronteira e “potencializa percursos e acontecimentos” (2012, p.05).

A paisagem sonora em *Terras*: do representacional ao abstrato

Ao compreendermos essas operações de produção de sentido e sensações proporcionadas pelo desenho sonoro de *Terras*, entendemos que a paisagem sonora deste documentário tem um papel crucial a desempenhar, indo além de uma camada complementar a serviço de outros elementos audiovisuais. Aqui, o som ambiente é frequentemente usado em uma forma estratégica e autoconsciente, na medida em que o desenho sonoro emprega múltiplas perspectivas auditivas, de modo a revelar tanto as

manifestações mais concretas da fronteira, quanto aquelas que são mais tênues e abstratas.

Quando funciona como um elemento de representação do real, o som ambiente do documentário *Terras* “espessa”, como afirma Paul Henley, a descrição etnográfica sobre a qual o filme se baseia, aumentando a “compreensão dos espectadores e a experiência indireta do assunto apresentado no filme”, e ampliando os modos de interpretar o significado desse assunto (2007, p.03). Um exemplo dessa perspectiva representacional do som em *Terras* é o trecho que mostra o processo de produção da farinha de pupunha.

Um plano de conjunto da cozinha mostra Irene e Basília cozinhando. Enquanto fazem o almoço, já cozinham também a pupunha. Após dois planos de um rapaz almoçando, um plano de detalhe mostra Basília acocorada ao lado de uma bacia esfumaçante, onde ela vai jogando a pupunha já cozida (imagem 30), enquanto a escutamos cantarolar em seu idioma e continuamos a ouvir o som do borbulhar das panelas, além do constante cantar dos pássaros e demais sons da floresta. Um primeiro plano de Basília a mostra conversando com Irene. O som da água fervendo continua límpido e se destaca tal como o som dos pássaros na mata ao redor. Um plano de detalhe da mão de Basília mostra como ela vai descascando o fruto, enquanto conversa.

Observamos que ela está apresentando a letra de uma canção, pois no plano seguinte, um primeiríssimo plano da indígena cantando com Irene ao fundo, ouvimos as mesmas palavras, porém com a melodia. Os ruídos do cozimento continuam, e são tão aprazíveis que parecem compor a música, juntamente com os assobios dos pássaros. No final dessa sequência, um plano dos pés de Basília mostra um pintinho comendo as cascas da pupunha no chão, enquanto ouvimos o som do piar dos filhotes. Ao final deste plano, escutamos uma breve conversa. O rapaz que estava almoçando pergunta: “Pronto?”, ao que Basília responde: “Já estamos de saída”. Irene finaliza: “Sim, vamos”.

Figuras 30, 31, 32 e 33



Fonte: frames extraídos do documentário *Terras*.

O plano seguinte mostra Basília sentada de costas, mexendo um pilão horizontal. Pela luminosidade, percebemos que estamos chegando ao fim do dia e os ruídos da floresta começam a mudar. Estes sons diminuem em volume, escutamos apenas o ruído do pilão, movido por uma espécie de pêndulo que Basília move de um lado para o outro. Num plano de detalhe, vemos a pupunha virando farinha, e escutamos um som cujo timbre remete à textura do fruto já seco. A última cena, um plano de Basília acendendo uma vela, é ainda mais silenciosa, revelando que o momento de descanso se aproxima. Além do movimento de acender a vela, que é quase inaudível, ouvimos apenas o som de uma coruja e alguns outros animais noturnos da floresta. Aqui, uma atividade produtiva é mostrada de forma cíclica, do início ao fim do dia, do trabalho intenso ao descanso.

Figuras 34, 35 e 36



Fonte: frames extraídos do documentário *Terras*.

O som ambiente também é usado para evocar uma sensação de estranhamento no espectador, como ocorre nas transições entre as cenas da floresta e da cidade, feitas de forma sutil. Após o processo de produção da farinha de pupunha, como já vimos, Basília acende uma vela e se retira, ficando apenas a vela sobre a mesa. Quando pensamos que estamos vendo o plano de detalhe da luz da vela, sob as sonoridades da floresta, de repente percebemos que essa é a luz de faróis de motocicleta, pois aos poucos vai surgindo a sonoridade noturna da cidade, neste mesmo plano. A assincronia

entre a imagem da luz do farol, que ocorre na cidade, e o som que se passa ainda na floresta, é o que gera essa sensação de estranhamento, associado à semelhança visual entre as luzes.

Figuras 37 e 38



Fonte: frames extraídos do documentário *Terras*.

A sutileza dessa transição nos faz pensar sobre a “fronteira” entre a selva e a cidade. Para a comunidade indígena, essa fronteira não existe, já que o deslocamento entre um espaço e outro faz parte de sua sobrevivência, como mostra o exemplo acima de Irene e Basília, que fazem farinha de pupunha para vender na cidade. Da mesma forma, a fronteira geopolítica para a maioria das pessoas é imaginária, e não fossem as verificações periódicas de documentação, ela sequer seria percebida pela população que a atravessa, já que entre as cidades fronteiriças vivem o mesmo povo.

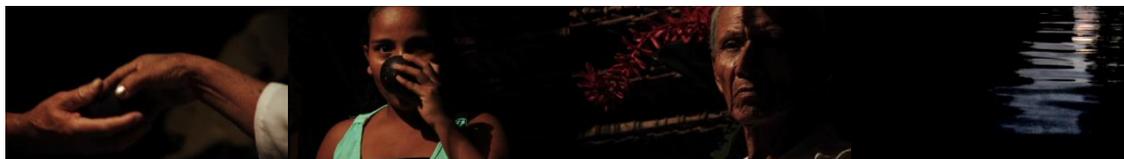
Esse tipo de estranhamento causado pelo uso assíncrono do som ambiente nos leva a uma “escuta simbólica”. Esse termo é usado pelo pesquisador Giuliano Obici (2008, p.185) para designar o que Murray Schafer chama de escuta pensante, que ocorre quando se focalizam sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros. É o que ocorre quando escutamos os sons das buzinas e nos damos conta de que, sendo esse um marco sonoro da cidade, não estamos diante de uma luz rural, e sim urbana.

Um dos aspectos retratados da vida na fronteira é a religiosidade. Francisco (imagem 41), mestre do ritual da Ayahuasca, atribui novos significados à cura tradicional. Ao lado de sua esposa, Celina, ele recebe pacientes para as cerimônias realizadas com a planta no quintal de sua casa em Tabatinga. Neste trecho do filme, o que se destaca é a percepção da “temporalidade da experiência” (MESQUITA, 2010, p. 200) do ritual da Ayahuasca.

Após os preparativos da cerimônia, um plano de conjunto do salão revela a maioria dos praticantes sentados, de branco, acomodando-se no chão, enquanto o mestre pergunta: “Todo esse pessoal vai beber”? Sua esposa responde: “Todos”. Daí em diante, começamos a ouvir um cântico sagrado, cadenciado por sacudidas de um instrumento feito de galhos com folhas secas. O som desse instrumento é um dos que Murray Schafer (2001) denomina “som arquetípico”, pois é um som purificador, tem o poder de liberar energias negativas alojadas no corpo e na mente.

Os planos seguintes vão se alternando entre detalhes das mãos colocando ou pegando o chá e primeiros ou primeiríssimos planos, que revelam a expressão facial das pessoas ao tomar a bebida sagrada, enquanto escutamos longa e repetidamente, como um mantra, o hinário que continua sobre uma tela preta, conotando a sensação das pessoas após tomar o chá, que normalmente fecham os olhos e ficam a escutar o cântico coletivo.

Figuras 39, 40 e 41, 42



Fonte: frames extraídos do documentário *Terras*.

Aos poucos, a tela preta vai revelando um rio à noite (imagem 42) e passamos a escutar o som das águas desse rio, e depois sons de pássaros, enquanto o som do cântico vai diminuindo, até silenciar, num efeito *fade out* de áudio. Essa é mais uma transição entre planos que nos faz pensar num tipo abstrato de fronteira, desta vez uma “fronteira de ordem espiritual”, como descreve Maya Da-Rin.

Como vimos nos exemplos acima, as qualidades tonais e rítmicas de *Terras* são extremamente importantes e a paisagem sonora é central em seu valor experiencial e na evocação do tema da fronteira. Esse documentário é enfaticamente sensorial, pois pede a seus espectadores que “sintam” o somático impacto da chuva, do correr da água do rio, do caminhar pela floresta, das diferentes texturas e sons da cidade e da selva.

Neste sentido, as cenas que mostram uma tempestade sobre o rio Solimões são significativas, tanto pela quantidade e duração dos planos gerais e de conjunto em que a potência sonora é intensificada e os graves (frequências omnidirecionais, sensação de distância) da tempestade são enfatizados, quanto pelo plano de detalhe do momento em que a chuva cessa, mostrando os pedaços de paus que vão sendo levados pela correnteza do rio, ao mesmo tempo em que ouvimos com muita proximidade o som dessas madeiras boiando, ou seja, os agudos (frequências direcionais, sensação de proximidade) são enfatizados e percebemos o silêncio relativo dessa calmaria, demonstrando o uso do hiper-realismo sonoro como um recurso narrativo no filme.

Figuras 43, 44 e 45



Fonte: frames extraídos do documentário *Terras*.

Para Michel Chion, o fenômeno do hiper-realismo sonoro seria uma consequência direta do aprimoramento técnico da definição do som. Dentro dessa perspectiva, potencializar a definição de um áudio significa amplificar sua pureza e a sua 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 escuta natural, ou seja, o ruído hiper-realista, efeito direto dessa alta-definição, ultrapassa os limites da mimese.

Desta forma, concluímos que as principais estratégias em desenho de som e pós-produção da trilha sonora de *Terras*, criada pelo músico Edson Secco, parte da sonoridade do lugar e dialoga com os espaços geográficos apresentados no filme para levar o ouvinte a um engajamento ativo com a paisagem sonora representada. Em outras palavras, a paisagem sonora, construída com recursos estilísticos como o hiper-realismo sonoro, é claramente usada para convidar a um pensar-sentir as diferentes manifestações da fronteira, bem como a vida na fronteira.

Referências

- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2009.
- CHION, Michel. **A audiovisual, som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- DESHAYS, Daniel. **Pour une écriture du son**. Paris: Klincksieck, 2006.
- FRANÇA, Andréa. **A invenção do lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo**. Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. V.1, n.1. SOCINE, jan/jun. 2012, pp. 54-71, 2012.
- FRANCE, Claudine de. **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2000.
- HENLEY, P. **Seeing, hearing, feeling: sound and the despotism of the eye in 'visual' anthropology**. Visual anthropology review, volume 23, n. 1, pp.54-63, 2007.
- MESQUITA, Cláudia. A superfície do cotidiano: uma aproximação a *Acidente e Uma Encruzilhada Aprazível*. In MIGLIORIN, Cezar (org.), *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- OBICI, Giuliano. *A condição da escuta*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- ZAN, Vitor. **Faire et défaire les frontières indigènes: Terres et Corumbiara**. Revista Polis e Psique, n.5, v. 1, pp.154-172, 2015.

Filmografia

- Aboio* (2005), de Marília Rocha, 73 min.
- Andarilho* (2007), de Cao Guimarães, 80 min.
- As vilas volantes: o verbo contra o vento* (2006), de Alexandre Veras, 52 min.
- Quebradeiras* (2010), de Evaldo Mocarzel, 71 min.
- Sopro* (2013), de Marcos Pimentel, 73 min.
- Terras* (2009), de Maya Da-Rin, 75 min.