

A Modernidade Sonora no *Hamlet* de Ozualdo Candeias¹

Luiz Fernando Coutinho de Oliveira²

Suzana Reck Miranda³

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP

RESUMO

Ozualdo Candeias adapta *Hamlet* para o contexto interiorano rural e, no processo, abdica dos diálogos e da voz humana. Sua adaptação, todavia, situada entre o gênero do *western* de *Meu Nome é Tonho* e o exercício de experimentação sonora de *Zézero*, resguarda os principais temas da peça shakespeariana sob uma roupagem vanguardista. Seu grande destaque é a substituição dos diálogos por ruídos de animais, ruídos estes que assinalam a conciliação – ou o conflito – entre homem e animal. Acreditamos que o trabalho sonoro de *A Herança* mantém relações com o contexto histórico em que foi produzido – época de afirmação de uma estética latino-americana frente aos padrões da indústria hollywoodiana.

PALAVRAS-CHAVE: som; cinema brasileiro; Ozualdo Candeias.

Terceiro longa-metragem de Ozualdo Candeias – excetuando o segmento dirigido pelo cineasta na *Trilogia do Terror* (1968) –, *A Herança* (1970) é um dos mais inusitados filmes a adaptar *Hamlet* para o cinema. Depois de trilhar pelos caminhos do “banguê-banguê” em *Meu Nome é Tonho* (1969), o cineasta paulista procura pelo produtor Augusto Sobrado, também produtor de José Mojica Marins, e discorre sobre sua vontade de realizar uma aventura shakespeariana no interior de São Paulo. No papel do príncipe da Dinamarca está David Cardoso, ator que futuramente teria sucesso no ramo da pornochanchada. Trata-se de um dos trabalhos mais experimentais do diretor no que concerne ao aspecto sonoro, principalmente porque seus diálogos são substituídos por ruídos que podem perfeitamente ser interpretados como diegéticos: “Eu fiz assim, por exemplo: quando o David [Cardoso] ria, às vezes tinha o relincho de um

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som na UFSCar. Email: luizlefou@gmail.com

³ Docente no curso de Imagem e Som no Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar. Email: suzana@ufscar.br

cavalo. É porque por ali tem um cavalo, e às vezes mostrava o cavalo” (CANDEIAS, 2002, p. 23). Também o som de pássaros é constante na algazarra sonora de *A Herança*, filme cujo vanguardismo não foi bem visto pelos produtores e exibidores da época. Mesmo desvinculada a fala, não se abandona a presença das palavras: ao filme foram adicionadas legendas para melhor compreensão da trama.

“Há algo de podre no fazendão”⁴: filmado em Itapeçerica da Serra, na fazenda de Agnaldo Rayol – que forneceu casa e comida, além de atuar no papel de Fontimbrás –, a história de *Hamlet* é transposta para o contexto rural, de forma que o Rei fratricida, por exemplo, se torna um latifundiário, e seus soldados, capatazes. Esta disposição à *brasileira* das peças que compõe o drama shakespeariano não está distante, em termos ideológicos, da preocupação dos cineastas brasileiros para com o retrato de sua cultura nacional. “Eu fiz assim, abandonei muitos daqueles que falam de Shakespeare: fiz cantador de viola, Ofélia negra e vai por aí afora, tudo dentro da cultura nossa” (CANDEIAS, 2002, p. 23), relembra o cineasta acerca de sua criação.

Tendo isto em vista, sentimos necessidade de uma breve contextualização histórica. Durante o 1º Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, ocorrido entre 30 de agosto e 1 de setembro de 1951, o cineasta Nelson Pereira dos Santos versou sobre “o problema do conteúdo no cinema brasileiro”. Em suas palavras, toma a frente uma postura de clara negação ao modelo de produção hollywoodiano. A reivindicação mirava a realização de filmes mais simples e mais baratos, nos quais saber *o que* dizer se tornava mais importante que a própria *forma* de se dizer, o que significa afirmar a importância de maior ênfase num suposto conteúdo do que numa suposta forma fílmica. A motivação de Nelson Pereira dos Santos era cognoscível: “o cinema [brasileiro] existente até aquele ponto não expressava a realidade” (COSTA, 2008, p. 164). Os cineastas brasileiros dos anos seguintes, tributários das palavras do diretor de *Rio, 40 Graus* (1955), ocuparam-se de buscar formas de representação adequadas ao retrato da situação social local, “posto que o embelezamento decorrente da excelência técnica hollywoodiana não cabia” (idem).

Entretanto, também a América Latina como um todo, durante os anos 60, viu correr pelas veias de diversos cineastas a vontade por um cinema anti-imperialista, que colocasse em xeque certos padrões de representação cinematográfica. Robert Stam

⁴ “Fala” de um dos personagens do filme, referência à fala do personagem Marcelo na peça de Shakespeare: “Há algo de podre no Estado da Dinamarca” (2014, p. 35. Trad. de Millôr Fernandes).

atribui este impulso, entre outros fatores, ao ressentimento da distribuição hollywoodiana nos circuitos de exibição latino-americanos, distribuição esta que privilegiava filmes em cujo eixo circulavam caricaturas de povos, histórias e culturas do terceiro mundo (STAM, 2011, p. 114). Neste contexto, no qual também se verificam episódios históricos como a vitória do Vietnã sobre a França em 1954, a Revolução Cubana em 1959 e a independência da Argélia em 1962, diversos manifestos, de caráter ensaístico e militante, são escritos. É o caso de *Por un cine imperfecto*, do cubano Julio Garcia Espinosa; de *Hacia un tercer cine*, redigido pelos argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino; e *Estética da fome*, do brasileiro Glauber Rocha. Para Stam, estes textos procuravam conjurar duas revoluções: uma de ordem estética e narrativa, outra política (idem, p. 115).

“Ao público interessa mais a história do que a técnica”, diria Nelson Pereira na ocasião do congresso de 1951. Esta afirmação, mais do que simplesmente sublinhar a recusa pelo domínio da técnica, buscou compreendê-la, na verdade, justamente como instrumento transformativo capaz de esboçar novos paradigmas de representação cinematográfica. O cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea, figura central neste contexto de contestação política e estética à dominação estadunidense, teria compreendido que “seria a partir do domínio das novas tecnologias que se poderia quebrar com os parâmetros anteriores” (COSTA, 2008, p. 167). Em resumo, não se tratava de sublinhar a expectativa por um cinema malfeito, e muito menos de ignorar a técnica como elemento fundante, mas antes compreendê-la como instrumento possível para constituição de novos parâmetros.

No caso do cinema brasileiro, diversos problemas estruturais impossibilitavam, por exemplo, maior qualidade técnica por parte do som: estagnação perdurável dos equipamentos de captação e finalização utilizados pelos profissionais da área, falta de planejamento para o som direto, delongas na formação de responsáveis pela finalização de som, etc. O *malaise* proporcionado pela debilidade do arsenal técnico e a flagrante impossibilidade de se atingir um padrão internacional, no entanto, suscitaram a incorporação, por parte de inúmeros cineastas, da precariedade na estrutura fílmica. Neste sentido, “a escassez de recursos transformou-se em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais” (XAVIER, 2011, p. 27). À época, esta apropriação representou verdadeira revolução estética,

porque a precariedade técnica não era um obstáculo que levasse a dizer: Parabéns, apesar das dificuldades fizeram um filme!, mas porque ela se harmonizava, expressava não só as condições de vida das pessoas que o filme focalizava; as limitações técnicas tinham sido investidas, de insuficiência passavam a expressão de uma situação cultural, passavam a linguagem, não em si, mas porque assumidas, não disfarçadas e não desculpadas (BERNARDET, 2009, p. 111).

Por ser o tópico principal desta análise, é sobre o som cinematográfico e seus pormenores modernos que devemos nos deter. O contexto histórico exposto acima é pertinente para auxiliar na compreensão de que “as rupturas sonoras estão inseridas nas fraturas da narrativa por inteira” (COSTA, 2008, p. 161). A busca por novos parâmetros sinalizou, portanto, a mudança na forma de se encarar os matizes sonoros. Antes convenções realistas interessadas em “completar e intensificar a impressão de realidade oferecida pelas imagens” (STAM *apud* COSTA, 2008, p. 160), estes matizes seriam quebrados e repartidos em diversas formas de experimentação formal. Para Costa, estavam em jogo novas “formas de amalgamar vozes, músicas, ruídos, silêncios, diversas daquelas institucionalizadas pelos padrões clássicos” (COSTA, 2008, p. 168), e neste tabuleiro de possibilidades viram-se, a título de exemplo, músicas em dissonância com a imagem ou mesmo diálogos cuja inteligibilidade se encontrava fraturada.

Fernando Morais da Costa reparte algumas das principais características da modernidade sonora no caso do cinema brasileiro. Entre elas, há a presença da voz *over* (*São Paulo, Sociedade Anônima; O Bandido da Luz Vermelha; São Bernardo*); a utilização formal da música popular em contraste com a aplicação de música erudita (*O Pagador de Promessas, Los Inundados, Memórias do Subdesenvolvimento*); o trato paradigmático do silêncio (*O Anjo Nasceu, Navalha na Carne, Aopção ou as rosas da estrada*) e, finalmente, a organização criativa dos ruídos na aquarela sonora dos filmes (dimensão que aqui nos interessa).

Em *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, o som do carro de boi na sequência inicial parece transmutar-se em música: a organização quase musical deste ruído, de acordo com o sonoplasta Geraldo José – responsável pela edição sonora do filme – faz suscitar a “expressão do sofrimento e do lamento dos nordestinos caminhando pelo sertão” (JOSÉ *apud* COSTA, 2008, p. 187). Também *Os Fuzis* (1964) e *A Queda* (1978), obras de Ruy Guerra, são exemplos fornecidos por Costa quanto à

importância semântica reservada aos ruídos, que passam a intervir diretamente na voz, na música e nos silêncios das trilhas sonoras.

Para Candeias, como para Gutiérrez Alea, a experimentação deve sempre partir da instrumentalização da técnica, o que significa dizer que o domínio da mesma é essencial: “é um negócio muito bom falar de vanguardagem, mas francamente o cara que não sabe o que é a câmera e não sabe de nada, como é que ele pode fazer alguma coisa? Eu acho que o diretor tem que saber o que é uma câmera e do que ela é capaz” (CANDEIAS, 2002, p. 31). Curiosamente, o cineasta, que não gosta do aparato sonoro – “um negócio que enche o saco” (idem, p. 29) –, não hesita em estender seus anseios experimentais ao som de seus filmes. Em *A Margem*, Candeias estrutura sua trilha sonora de modo a alternar música e silêncio de forma constante, com inserções pontuais de vozes e ruídos (COSTA, 2008, p. 196). *Aopção ou as rosas da estrada* (1981), por sua vez, estrutura-se como um filme de raríssimos diálogos e silêncios retumbantes. “A mais clara recusa à predominância usual da voz” (idem, p. 195), entretanto, encontra-se em *A Herança*.

Para compreender o espaço ocupado por *A Herança* no contexto da filmografia de Candeias, é interessante voltarmos principalmente a dois filmes. Em 1969, dois anos após o sucesso de *A Margem*, Candeias é convidado, por Augusto Sobrado, para realizar um faroeste à moda italiana. A premissa de *Meu Nome é Tonho* é simples – um pistoleiro, cujas origens ele desconhece, tem seu caminho cruzado por uma bela mulher (Bibi Vogel) e por um grupo de facínoras. Apesar de não ter gostado do resultado final, o cineasta relembra seu desejo de infiltrar, no filme, uma cultura local que lhe era próxima: “Então eu fiz o bague-bague caboclo brasileiro, o vagabundo a cavalo brasileiro, coisas que eu conheço mais ou menos” (CANDEIAS, 2002, p. 22). A fotografia áspera e crua de Peter Overback, bem como o registro quase documental da câmera de Candeias, o distancia das grandes óperas de Sergio Leone ou dos faroestes hollywoodianos de baixo-orçamento como os de Budd Boetticher. Entretanto, por mais singular que se configure, Candeias lembra que o filme carrega consigo certos procedimentos dos quais não conseguiu escapar:

A fita simplesmente não é Antonioni ou sei lá o que. Ela é independente, funciona por ela mesma, não tem nada a ver com bague-bague americano. Claro que tem gente em cima do cavalo e a linguagem é meio isso que está aí. Escapar dessa linguagem de cinema é difícil, todo mundo faz mais ou menos a mesma coisa (CANDEIAS, 2002, p. 22).

Zézero (1974), por sua vez, é um média-metragem predominantemente silencioso, com intervenções pontuais de diálogos dublados ou de ruídos que substituem a voz dos personagens, à maneira do que ocorre em *A Herança*. No filme, um jovem caboclo tem a visão de uma sereia “enfeitada com fitas de celulóide, cujo canto consiste num arsenal de periódicos: os jornais mais importantes do Rio e de São Paulo, as revistas sérias e as outras, a publicidade, os empregos, os crediários e as mulheres nuas” (GOMES, 2002, p. 100). Ela lhe informa (propagandeia) sobre as maravilhas dos centros urbanos, fazendo com que o rapaz abandone sua família na tentativa de consolidar sua vida na cidade grande. Irônico e ácido, Candeias dá ao seu personagem principal a sorte de vencer na loteria, após o mesmo ter enfrentado inúmeros percalços e alcançado situações diversas de pobreza; entretanto, o jovem recém-empresariado retorna ao campo e lá encontra sua família toda morta. Paulo Emílio, então um dos entusiastas do filme, elogiou sua trilha sonora “rica em criatividade e drama” (idem): em uma sequência de estupro ou em uma cena na qual patrões reclamam de seus funcionários em dia de pagamento, os diálogos são substituídos pelo rosnar de cães.

Nota-se, portanto, que *A Herança* é um filme localizado justamente entre o western de *Tonho* e a “experiência sonora”⁵ de *Zézero*. Daquele herda uma estrutura dramática enraizada no faroeste – o pistoleiro anti-herói em confronto com os facínoras, no eixo temático/narrativo, e a construção de algumas sequências de tiroteio e conflito, num nível formal –, e deste antecipa algumas experimentações de aplicação de som. Em *A Herança*, Candeias começa a abrir espaço para certas transgressões e rarefações narrativas não apenas sonoras, que *Tonho* ainda não havia previsto, e as quais culminarão em filmes como *Zézero*, *O Candinho* (1976) e *Aopção ou as rosas da estrada* (1981). *Caçada Sangrenta*, lançado no mesmo ano que *Zézero*, é um filme também ancorado numa tradição – no caso uma tradição que remonta ao gênero policialesco –, então, por esta razão, se torna difícil situá-lo nesta corrente de filmes cada vez mais experimentais. O que se torna importante ressaltar, finalmente, é o fato de *A Herança* sinalizar, mais do que qualquer outro filme de Candeias, uma estrutura na qual a experimentação – através do som – estabelece uma relação dialética com uma forma de gênero já constituída – o faroeste.

A Herança inicia com a cena de um funeral. Um grupo de pessoas acompanha o caixão do latifundiário assassinado, dantes pai de David Cardoso, o Hamlet – ou

⁵Cf. CANDEIAS, 2002, p. 29.

Omeleto. O herdeiro das terras do Fazendão, entretanto, não escolta seu falecido pai, que é carregado em um carro de boi. Quando este para, a esposa, mãe de Omeleto, se debruça sobre o caixão e lhe presta condolências. Um plano da cova aberta é acompanhado pela música, estranhamente pontual – por nascer na imagem e morrer nela mesma –, “Funeral de um Lavrador”, de composição de Chico Buarque. A letra da canção advém, no entanto, de um poema de João Cabral de Melo Neto, cujo viés político reflete questões como a reforma agrária e a situação do trabalhador rural. É conhecida a inclinação de Candeias à esquerda, e não surge à toa, neste plano da cova, o verso “é a parte que te cabe / deste latifúndio”: não seria esta uma constatação, através do uso da música e da imagem, de que, no momento da morte, o latifundiário explorador se torna inevitavelmente igual ao lavrador?

Logo se percebe, então, um estranhamento, decorrente dessa inserção extremamente específica da música. A cena seguinte, por sua vez, amarra o drama fundamental – porque infligidor do conflito – da trama shakespeariana: depois do funeral, o que se vê é o casamento entre a mãe e seu cunhado, o irmão do defunto. Omeleto novamente não se encontra presente, mas a cena seguinte o apresenta saindo de sua casa, portando um chapéu e um terno. Uma vez no espaço da cidadezinha, a personagem de David Cardoso conversa com um homem, mas nenhum diálogo sai de sua boca. O som de um apito de locomotiva surge também de maneira pontual quando Omeleto apruma seu cavalo, mas se torna interessante notar que, durante todo o decorrer do filme, não avistamos qualquer ferrovia. Em seguida, Candeias apresenta seu protagonista em uma decupagem clássica do *western*: a câmera se desloca de seu chapéu, em um plano de plongée, e o personagem caminha em direção ao horizonte, tendo uma igreja à sua frente e tendo também os habitantes do vilarejo o observando silenciosos. Esta opção pelo plano do chapéu em plongée designa também uma necessidade narrativa: é no momento em que observamos o chapéu – e por consequência a cabeça da personagem – que se dá a ver a primeira legenda do filme; e é sintomático não ela não trate de um diálogo, mas antes do próprio pensamento de Omeleto.

Alguns instantes depois, uma jovem trabalhadora manuseia um pilão, e os ruídos deste instrumento são enfatizados na banda sonora. O que Candeias parece buscar, com este e com outros ruídos supostamente diegéticos (sinos, locomotivas, porteiras, cavalgadas, ou o próprio vento), é o desenho de um espaço assumidamente interiorano

através do som que lhe conjura em quadro ou fora de quadro. Um capanga se aproxima da moça e lhe aborda, ao passo que sons de pássaros ecoam na tela. Nesta primeira substituição de diálogos por sons de animais, se entrevê de maneira nítida a ambiguidade destes ruídos: não há sincronia entre a boca do capanga (que sequer se encontra em quadro) e o canto das aves, e por isto é possível compreender o ruído como provindo simplesmente do ambiente diegético. O filme acaba por contrastar duas instâncias: momentos em que a ausência de sincronia delega ao ruído um aspecto de possível ambiência, e sequências nas quais a sincronização entre lábios e ruídos deflagra uma qualidade mais perceptível de diálogo a estes mesmos sons.

Convém, aqui, esclarecer um ponto: no *Hamlet* de Candeias, a dimensão sonora que mais salta aos ouvidos, não por ser a primeira na narrativa, como já vimos, mas por representar a experimentação mais flagrante, é esta da substituição das palavras faladas por sons de animais. Não se trata da única dimensão, tampouco a mais importante, pois a aquarela sonora de Candeias é de sutilezas ímpares, que perpassam tanto a construção dos ruídos como a utilização criativa da música e dos silêncios. Se nós tratamos dos ruídos, não se pretende estabelecer hierarquia alguma, mas antes tentar compreender o filme através de seu elemento de linguagem mais paradigmático.

Ainda nas primeiras cenas, em que Omeleto visita sua mãe recém-casada e seu padrasto indesejado, por exemplo, a sincronia se nota, e nestes casos é preferível entender estes pontos de sincronização como o prolongamento de sons ambientes ao nível dos diálogos. Mais do que prolongamento, talvez se trate mesmo de uma promoção: os ruídos dos animais do Fazendão (estejam estes animais em quadro ou não) são *promovidos* à condição de diálogos, e isto diz muito sobre uma relação semântica construída entre homem e animal. O som, nestes momentos de sincronia e descolamento da diegese, adquire, finalmente, uma dimensão simbólica.

O relinchar de um cavalo acompanha a risada de contornos furiosos e irônicos de Omeleto, da mesma forma que sua cólera, em seguida, se desdobra em um grito esganiçado de ave. Quando a personagem está com Ofélia, por quem se encontra apaixonado, sua voz é substituída pelo gorjeio dos pássaros. O Fontimbrás de Agnaldo Rayol, quando recebe a notícia, ao final do filme, de que não herdará as terras do Fazendão, exclama irritado um xingamento, mas o que se ouve é o rugido de um leão. Isto para exemplificar a maneira como os ruídos de animais, em diversos momentos – não em todos –, esboça uma ligação com as emoções e expectativas das personagens.

Como ocorre em *Zézero*, filme no qual os padrões de uma obra tem suas vozes encobertas por latidos de cães enfurecidos, os ruídos de *A Herança* participam ativamente na constituição emocional das personagens, ditando-lhes características e qualidades. Estes ruídos podem também atuar como comentário sobre aqueles que se lança: tomemos como exemplo a cena em que os capatazes liderados pelo padraço são retratados durante a hora do cafezinho. O intervalo no expediente é anunciado por um chifre de boi, e na legenda se lê que “a manada já chegou”. Os closes da câmera de Candeias sobre os rostos desses homens, que comem e gargalham, são acompanhados pelo som de ovelhas, e enaltecem a qualidade animalesca desta gente. Está aí, ditado pelo som e pela imagem: o grupo de capangas se transmuta em um bando de ovelhas conduzido pelo padraço, seu pastor.

Fred Camper, em seu texto *Sound of Silence*, discorre acerca do curta-metragem *Unsere Afrikareise* (1966), de Peter Kubelka. Convidado para documentar um grupo de caçadores na África, o cineasta austríaco registra uma série de imagens e as tensiona com sons que derivam de alhures: cenas de caças, animais mortos, tribos africanas, entre outros, são alocadas junto a sons de conversas, risadas, crianças brincando, etc. Sobre o filme, Camper afirma se tratar de uma obra cuja suposta dessincronia é, antes de tudo, uma sincronia, porque a imagem estabelece com o som uma união rítmica (CAMPER, 1985, p. 375). Este casamento preciso seria responsável por consolidar uma nova espécie de entidade, diferente de qualquer outra do mundo real e ainda assim “natural” e concreta, e por esboçar um comentário sobre aquele mesmo mundo. Tendo em vista a sequência descrita no parágrafo anterior, é esta segunda consequência que nos interessa.

Se Kubelka constrói um comentário sobre o universo que retrata fazendo uso de sons que são provindos de outro lugar que não aquele da imagem, Candeias vai mais longe e faz deste comentário o resultado da manipulação de sons que se encontram – ou poderiam se encontrar – na própria diegese. Por mais que não vejamos a fonte sonora – o pássaro, ou o cavalo, ou a ovelha –, na maioria das vezes, eles podem bem estar presentes no extracampo, uma vez que a trama se desenvolve em um ambiente rural. Em *A Herança*, a aproximação entre homem e animal não é fortuita; ela reflete uma condição das personagens, ou antes uma condição humana. Busca-se o animalesco no humano, e o humano no animalesco. É conhecida, por exemplo, a acusação de insanidade atribuída ao príncipe Hamlet na peça de Shakespeare, e Candeias subverte esta suposta loucura a uma disposição quase animalesca: não obstante os sons de

animais que saem dos lábios de Omeleto, também seus gestos sinalizam uma qualidade animal de ser e estar.

Por outro lado, em alguns momentos pontuais Candeias opta por resguardar a sincronia entre lábios e voz. Não se trata de filmar um diálogo em si, mas palavras emitidas em rajadas curtas e outras demais onomatopeias. Difícil não interpretar esta atitude do cineasta como uma constatação da existência de um lado humano, ainda que discreto e subterrâneo, naquelas personagens grotescas, ainda mais quando se tem em vista que, nos filmes de Candeias, “o lado humano é o que mais importa” (XAVIER, 2002, p. 86). Em entrevista cedida pelo diretor na ocasião da sua retrospectiva na Cinemateca Brasileira, ele revela ter alterado o final da peça de Shakespeare no intuito de garantir a Hamlet uma qualidade mais louvável, visto que o personagem original era um “babaca”. A *Herança* termina como aponta seu título: aos trabalhadores do Fazendão são herdadas as terras onde trabalham, e Omeleto tem seu corpo desfalecido carregado como herói.

Candeias pode ser um pessimista, mas é também um humanista, “o mais autêntico existencialista de todo o cinema” (FRAGA, 2002, p. 99), interessado pela dimensão humana que brota do mais inesperado lugar. E Hamlet/Omeleto é uma personagem à maneira de Candeias, “cineasta dos destinos incompletos, malformados, situados entre o milagre redentor e o silêncio espesso de uma imagem (...), entre o favor divino capaz de resgatá-los e a impiedade terrena que os desfigura” (ARAÚJO, 2002, p. 44). Na cena em que Omeleto interpreta o célebre monólogo sobre ser ou não ser, de seus lábios sai a frase interrompida “*To be or not to be... That’s*” – e o que se substitui ao resto da sentença é o canto de um pássaro: o homem mutilado, afinal, tem seus restos espalhados em algum lugar entre o sentimento humano e a natureza do mundo.

Retornemos, no entanto, à sincronização entre lábios e ruídos animais. Michel Chion, em seu livro *Audio-vision*, indica que as relações entre um dado som e o que acontece na imagem – relações que ele caracteriza como “verticais” – são amplamente mais salientes que as relações chamadas de “horizontais” (CHION, 1994, p. 36), entre os sons mesmos. Estas associações, que podem ser “consonantes, dissonantes, ou nenhuma das duas, à la Debussy” (idem), estruturam “contrapontos”⁶ entre som e

⁶ Este conceito de contraponto, entretanto, advindo principalmente da teoria musical, encontra problemas na transposição para o cinema – o próprio Chion prefere o termo “harmonia dissonante” ou “dissonância audiovisual” à ideia de contraponto, uma vez que não acredita na redução da análise sonora em termos de sim/não ou redundante/contraditório. Caso se queira aprofundar no assunto, o texto “Contraponto

imagem. Duas possibilidades de construção semântica podem ser estruturadas a partir dessa noção de “contraponto”. No primeiro caso, a “oposição” – a suposta não equivalência – entre um som e uma imagem em um ponto preciso de significação oferece uma “interpretação linear” (idem, p. 38), simples e de mão única: em *Carmen de Godard* (1980), por exemplo, as imagens do metrô de Paris são acompanhadas pelo som de gaivotas, e neste sentido o “contraponto” “reduz nossa leitura a um sentido estereotipado dos sons” (idem): baseado em uma codificação ocidental do mundo, interpretamos o som das gaivotas como remetente a uma costa, e, portanto, está em jogo uma “contradição” entre o espaço supostamente sonoro e o espaço visível na imagem. Por outro lado, é possível se estabelecer um “contraponto” que, por sua vez, apresenta nuances que tornam difusa a compreensão de um som como “inapropriado” ou “contraditório” à imagem. Chion cita como exemplo a cena da ressurreição em *Solaris* (1972), de Tarkovsky, na qual o corpo ressurreto convulsiona ao som de vidros quebrando. Neste caso, a fragilidade e a artificialidade deste corpo permitem com que os sons de vidro não se façam sentir “deslocados”.

Tendo isto em vista, qual seria o local ocupado por *A Herança* neste painel de “contrapontos” sonoros apontados por Chion? Exatamente como um filme *entre* as duas possibilidades de associação semântica: ao mesmo tempo em que o relinchar de um cavalo acompanha o que seria uma linha de diálogo, o que “contradiz” uma noção comum de fala, este mesmo som pertence (ou poderia pertencer) à diegese, uma vez que o espaço interiorano/rural o permite existir sem se fazer sentir “inapropriado” na cena. E não apenas isto, mas também a dimensão simbólica imbuída no som do animal – este em igualdade com o homem, e o homem em igualdade com o animal – permite entrever o relinchar, durante do decorrer do filme, como uma “continuação” lógica e, em alguma medida, natural daqueles retratos humanos contornados por pinceis animais.

Concluindo, a análise dos ruídos em *A Herança* implica na situação do contexto histórico em que se localiza o filme e seu cineasta. Ambos, artista e obra, se situam dentro de um espectro mais amplo de produção, referente ao continente latino-americano do início da segunda metade do séc. XX, onde se colocava em pauta o desejo por um cinema moderno e em sintonia com certos ideais políticos e estéticos. As

audiovisual? De Eisenstein a Chion” (ALVIM, 2017) contextualiza de forma mais aprofundada o problema. Optou-se, no presente artigo, por utilizar o termo “contraponto”, bem como as suas correspondências (contradição, inadequação, inapropriação, etc) – sempre entre aspas, devido à complexidade mencionada – a fim de facilitar a compreensão das ideias desenvolvidas aqui.

discussões centrais acerca da precariedade da técnica cinematográfica, da qualidade anti-imperialista do cinema, da representação equivocada do povo, da vontade pela expressão da cultura nacional na tela, auxiliam na compreensão das rupturas estéticas operadas por Candeias em seus filmes e, mais particularmente, em *A Herança*.

No que concerne à utilização criativa dos ruídos, conclui-se que o relinchar de um cavalo, por exemplo, quando se substitui a uma linha de diálogo, ao mesmo tempo em que entra em “contradição” com a imagem, uma vez que aquele som não pertence ao homem que movimentava seus lábios, também aponta para uma espécie de associação livre em que o ruído não soa “contraditório” ou “inadequado”: ele tanto pode ser diegético, como pode também advir, afinal, do estado animalesco que constitui as personagens do filme.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Luíza Beatriz. Contraponto Audiovisual? De Eisenstein a Chion. In: **Revista Famecos** (Online). Porto Alegre, v. 24, n. 2, 2017.

ARAÚJO, Inácio. O limbo das almas e a anomalia dos corpos. In: **Retrospectiva Ozualdo Candeias: 80 anos**. São Paulo: Central Cultural Banco do Brasil, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

CAMPER, Fred. Sound of Silence. In: **Film Sound: theory and practice**. WEIS, Elisabeth; BELTON, John (org.) New York: Columbia University Press, 1985. p. 369-380.

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

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

GOMES, Paulo Emílio S. Zézero. In: **Retrospectiva Ozualdo Candeias: 80 anos**. São Paulo: Central Cultural Banco do Brasil, 2002.

KLIMEK, Mary Pat. Imagining the sound(s) of Shakespeare: Film Sound and Adaptation. In: **Sound Theory Sound Practice**. ALTMAN, R. New York: Routledge, 1992.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2011.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. Sao Paulo: Paz e Terra, 2011.