

Fabiano Grendene de Souza

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS

ORCID:

<https://orcid.org/0000-0002-1808-0462>

Email: fabiano.souza@pucrs.br



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito exclusivo de utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

O Som em Roteiros de Curtas-Metragens Brasileiros do Século XXI: Uma análise de *Saliva e Início do Fim*

*Sound in 21st Century Brazilian Short Film Screenplays:
An Analysis of Saliva and The Beginning of the End*

*El sonido en los guiones de cortometrajes brasileños del siglo XXI:
un análisis de Saliva y Início do Fim*

SOUZA, F. O Som em Roteiros de Curtas-Metragens Brasileiros do Século XXI: Uma análise de Saliva e Início do Fim. Revista Eco-Pós, v.25, n.3, p. 361-384, 2022. DOI: 10.29146/eco-ps.v25i3.27847

RESUMO

Este artigo analisa a presença do som nos roteiros de dois curtas-metragens brasileiros realizados na primeira década do século XXI: *Saliva*, de Esmir Filho (2007), e *Início do Fim* (2005), de Gustavo Spolidoro. A partir do exame dos roteiros e da comparação destes com os filmes, busca-se compreender as formas diversas de escrita do som, os objetivos expressivos de tais utilizações e sua relação com a trilha sonora das obras finalizadas. Dentre estes objetivos, destacamos, no primeiro filme, o emprego do som para construir a subjetividade de uma personagem que vivencia seu primeiro beijo e, no segundo, o uso dos ruídos para evidenciar fatos que ocorrem no espaço *off*, no caso, associados a uma situação de guerra.

PALAVRAS-CHAVE: *Som; Roteiro; Curta-metragem.*

ABSTRACT

This article analyzes the presence of sound in the screenplays of two Brazilian short films made in the first decade of the 21st century: *Saliva* (2007) by Esmir Filho and *Início do Fim* (The Beginning of the End, 2005) by Gustavo Spolidoro. From the examination of the scripts and the comparison of these with the films, it is sought to understand different ways of writing sound aspects in the screenplay, the expressive objectives of such procedures and their relationship with the soundtrack of the finished films. *Saliva* utilizes the sound to build the subjectivity of a character who experiences his first kiss and *Início do Fim* makes use of sound effects to highlight facts associated with a war situation that occurs offscreen.

KEYWORDS: *Sound; Screenplay; Short film.*

RESUMEN

Este artículo analiza la presencia del sonido en los guiones de dos cortometrajes brasileños realizados en la primera década del siglo XXI: *Saliva* (2007), de Esmir Filho, y *Início do Fim* (2005), de Gustavo Spolidoro. A partir del examen de los guiones y la comparación de estos con las películas, se busca comprender las diferentes formas de escritura sonora, los objetivos expresivos de dichos usos y su relación con la banda sonora de los cortometrajes terminados. Entre los objetivos, destacamos en la primera película el uso del sonido para construir la subjetividad de un personaje que experimenta su primer beso y, en la segunda, el uso de los ruidos para resaltar hechos que ocurren en el espacio *off*, en este caso, asociado a una situación de guerra.

PALABRAS CLAVE: *Sonido; Guion; Cortometraje.*

Submetido em 20 de Março de 2022

Aceito em 09 de Setembro de 2022

As relações entre roteiro e som constituem um campo fértil de investigações, em que se percebe um crescimento cada vez maior de pesquisas. Em tal contexto, a dissertação de Mestrado de Ianna Cossoy Paro *Escrever o som: busca pelo espaço sonoro em roteiros audiovisuais* (2016) constitui-se em uma reflexão relevante pelo levantamento que faz, tanto da (pouca) atenção dada pelos manuais de escrita cinematográfica a aspectos sonoros, quanto da forma com que as narrativas são retratadas em obras focadas nos aspectos técnicos e estéticos do som. Além disso, Cossoy Paro (2016) realiza uma série de análises de filmes e roteiros, destacando como a complexidade da construção sonora de determinados filmes surge no roteiro, como em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, *O Céu de Suely* (2006), de Karin Aînouz, e *Girimunho* (2011), de Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina¹.

Algumas das preocupações presentes na dissertação de Iana Cossoy Paro foram desenvolvidas também na Semana ABC (Associação Brasileira de Cinematografia), na Mesa *O Som Articulado no Roteiro: Roteiros Sonoros x Roteiros Surdos* (2020), com a presença da autora citada e de João Godoy, Evelyn Santos, Kleber Mendonça, Pedro Lima e apresentação de Maria Muricy. Entre várias abordagens relevantes, destaca-se que os próprios filmes de Kleber Mendonça Filho foram debatidos, trazendo à tona possibilidades de relações entre a escrita do roteiro e a trilha sonora do filme.

Nesse sentido, os roteiros dos três primeiros longas-metragens de Kleber Mendonça Filho, publicados em único volume em 2020, constituem um documento relevante das relações entre som e roteiro. Ali podemos inclusive materializar dois exemplos citados na Mesa da ABC. Como lembrou João Godoy em tal evento (2020), em *Aquarius* (2016) a transição cênica (e sonora) entre os dois tempos do filme é marcante. Graças ao roteiro publicado, pode-se perceber como tal eclipse tinha sido planejada no momento da escrita:

15. INT. SALA DE ESTAR. AP CLARA – NOITE
PLANO FIXO da sala em polvorosa.

CORTE SECO PARA:

16. INT. SALA DE ESTAR. AP CLARA – DIA

¹ *O Bandido da Luz Vermelha* foi escrito pelo próprio Rogério Sganzerla. *O Céu de Suely* tem roteiro de Felipe Bragança. Maurício Zacharias e do próprio diretor. Já o *script* de *Girimunho* é assinado por Felipe Bragança.

Mesmo plano fixo da sala, 35 anos depois, de dia. A sonoridade volumosa da festa com “Toda menina baiana” é alterada NO CORTE (sem cambio de ritmo ou trecho) para a sonoridade natural da sala, volume “ambiente” de uma manhã tranquila de dia útil (Mendonça Filho, 2020, p. 135).

Já em *Bacurau* (2019), a presença do som no roteiro – como comentou Kléber Mendonça Filho na referida Mesa da ABC (2020) – pode ser vista, por exemplo, na descrição do ruído de livros caindo na calçada, na frente da escola: “O motorista aciona o mecanismo de despejo da caçamba e uma montanha de livros escorre para o chão junto ao portão da escola, o ruído de uma biblioteca sendo destruída” (Mendonça Filho, 2020, p. 243).

As ramificações entre som e roteiro parecem ganhar mais reflexões também pelo desenvolvimento crescente do campo dos Estudos de Roteiro, como comprova o *Dossiê Estudos de roteiro: histórias e poéticas entre a palavra e a imagem* (Gonçalo; Monteiro, 2021), publicado na revista *Esferas*. Em tal publicação, algumas análises evocam aspectos sonoros de determinados roteiros e filmes, como no artigo de Joanise Levy (2021), em que a autora aborda *Um dia Muito Especial* (*Una giornata particolare*, 1977), de Ettore Scola, destacando o papel do rádio na construção do espaço cênico da obra.

Dentro desta gama de pensamentos, procuramos dar nossa contribuição para as relações entre som e roteiro, através da análise de dois curtas-metragens realizados na primeira década do século XXI: *Saliva* (2007), de Esmir Filho, e *Início do Fim* (2005), de Gustavo Spolidoro. Tais filmes nos parecem representativos não só por terem roteiros que trazem diversas possibilidades de escrita do som, mas também porque possuem trilhas sonoras bastante expressivas. Ao mesmo tempo, são curtas-metragens de diretores que já haviam sido reconhecidos em festivais antes de tais filmes e que, posteriormente, desenvolveriam suas carreiras com longas-metragens relevantes no cenário nacional. Por fim, nestes filmes os diretores trabalharam com *sound designers* que, posteriormente, continuaram a colaborar com eles: em *Saliva*, o trabalho de desenho de som é de Martin Grignaschi; já em *Início do Fim*, de Cristiano Scherer².

² Antes de *Saliva*, Esmir Filho realizou o premiado curta-metragem *Alguma Coisa Assim* (2006). A partir da colaboração com Martin Grignaschi em *Saliva*, Esmir trabalhou com o *sound designer* nos longas-metragens *Os Famosos e os Duendes da Morte* (2009), *Alguma Coisa Assim* (2017), *Verlust* (2020). Antes de *Início do Fim*, Gustavo Spolidoro realizou, entre outros, os premiados *Velinhas* (1998) e *Outros* (2000), este já com o desenho de som de Scherer. O trabalho de Scherer aparece também nos longas-metragens *Ainda Orangotangos* (2007) e *Os Dragões* (2021).

Em termos metodológicos, nosso estudo parte da análise de roteiros cedidos pelos diretores³, levando em conta as formas com que o som é descrito nos curtas, buscando também compreender eventuais sentidos que tais formas podem produzir. Ao mesmo tempo, traremos à tona não só comparações com as obras finalizadas – disponíveis nas plataformas de compartilhamento –, mas também considerações sobre o trabalho de som das mesmas. Desta forma, buscamos não só trazer à tona reflexões sobre determinadas construções sonoras, mas também pensar que tais criações podem influenciar a criação de roteiros em que o som tenha protagonismo e possa ser descrito de formas variadas.

1. *Saliva*: Os Sons da Subjetividade de Marina

Saliva conta a odisseia de Marina para vivenciar seu primeiro beijo, com o ato ocorrendo em um shopping center. Misturando *flashbacks* e cenas imaginadas, usando a dilatação de temporalidade (principalmente na sequência do beijo), o curta-metragem procura captar a ansiedade, a insegurança, o medo e o desejo que permeiam este momento emblemático.

A presença do som no filme aparece desde a primeira cena do roteiro, em que Marina se olha no espelho, até se aproximar do mesmo e beijá-lo:

Marina, uma menina de 13 anos, de feições mais interessantes que belas, está diante do espelho do banheiro de sua casa de toalha enrolada no corpo, recém saída do banho. O banheiro está todo embaçado do calor. Aos poucos, vemos que ela está séria, olhando fixamente para o espelho em um ponto infinito. O som ambiente vai diminuindo o volume até tudo ficar no silêncio absoluto. A torneira está pingando na pia. Ouvimos o som bem alto de cada pingo. Marina coloca o dedo na boca da torneira e passa ao redor, molhando o dedo. Leva-o até os lábios e passa contornando a boca. Ela aproxima-se do espelho e o calor de seu rosto e de sua respiração embaça ainda mais a imagem. Ela encosta seus lábios no espelho e o beija, vagorosamente. Sua língua vai desembaçando o espelho (Filho, 2007, p. 2).

Nesta cena pode-se perceber a utilização do som para aproximar o leitor/espectador da subjetividade de Marina. A indicação de que o som ambiente vai sendo diminuído até chegar no

³ O roteiro de *Saliva* está datado de 2007. No caso de *Início do Fim* utilizaremos principalmente o primeiro tratamento (que não apresenta data), mas também haverá menções ao o último tratamento realizado antes da filmagem (quinto tratamento, com data de 2004).

silêncio absoluto já denota um certo impasse da protagonista em relação ao mundo que a cerca. Já as gotas que pingam e seu som alto parecem trabalhar em dois sentidos. De certa forma, o receio que Marina tem de dar seu primeiro beijo a coloca em um momento de tensão - e essa tensão é ressaltada pelo volume dos pingos. Até porque, durante o filme, a água aparece ligada principalmente à repulsa que Marina tem, justamente, da saliva. Por fim, os pingos não deixam de aludir a um coração batendo, reiterando o clima de tensão.

No roteiro, a alusão sonora dos pingos caindo é retomada mais adiante, na cena 12, após o primeiro contato entre as bocas de Marina e Gustavo, o menino que a beija:

Gustavo aproxima-se de Marina e encosta seus lábios nos dela. Tudo meio desengonçado, com uma leve batida de dentes. Marina fecha os olhos.

FADE OUT.

Ouve-se um barulho de gotas caindo uma a uma, como as da torneira no início do filme. (Filho, 2007, p. 5-6).

Primeiramente, nota-se que o roteiro procura usar a dinâmica sonora para que o espectador lembre (conscientemente ou não) do medo inicial de Marina em relação ao beijo. Este momento, que acontece na metade do roteiro (entre as páginas 5 e 6, num total de 11), de certa forma evidencia o primeiro estágio de Marina ao encostar seus lábios nos de Gustavo, ressaltado pela descrição "tudo meio desengonçado". O fato do ruído aparecer sobre a tela preta é mais uma evidência de que os sons, em *Saliva*, estão ligados à subjetividade da protagonista. É como se, em termos perceptivos, Marina, lá no shopping center, carregasse consigo aquela cena do espelho.

No roteiro de *Saliva* há muitos outros momentos em que o som é descrito. Logo que ela chega no shopping para encontrar seus amigos, o ambiente é descrito como um "palacete de cristal" (Filho, 2007, p. 2); afinal, o filme não deixa de dialogar com fábulas infantis, como Chapeuzinho Vermelho (vide figurinos vermelhos e o momento de transição da sua vida) e Cinderela, pois o fato dela ser a última da turma a beijar a coloca em uma posição de inferioridade em relação às amigas (não chega a ser subalterna, mas há hierarquia). Então, ocorre a seguinte descrição: "Marina passa por uma pequena praça de alimentação, onde existe uma fonte no meio. Ouvimos o barulho de água da fonte" (Filho, 2007, p. 3).

Aqui novamente o som aparece para explicitar uma certa dicotomia presente no filme, entre repulsa e fascínio, medo e desejo. Se até aquele momento, os pingos da torneira e o som

ambiente que vai desaparecendo podem ser ligados ao medo, a entrada no shopping, no palacete de cristal, parece abrir um outro mundo. Sem entrar nas diversas interpretações simbólicas de fonte⁴, tal elemento geralmente traz algo positivo, ligado à alma, à juventude, ao conhecimento. Mesmo que o filme finalizado não mostre nenhuma imagem de fonte, podemos detectar, na entrada do shopping, ruídos aquáticos que sugerem que aquela experiência é interessante para a personagem.

Na cena seguinte do roteiro, constrói-se uma estratégia em que a voz de Marina aparece dizendo as falas que seriam proferidas por seus amigos. Embora tal proposta não tenha entrado na montagem final, é relevante transcrever pelo menos uma parte da cena:

Marina começa a imaginar as coisas que eles falam, de maneira que, quando eles abrem a boca, ouvimos a voz de Marina os dublando. Não necessariamente eles falam o que ela está dublando.

PAULA

(voz de Marina)

A Marina é meio criança ainda. Você tem que ir com calma, que ela nunca beijou.

GUSTAVO

(rindo) (voz de Marina)

Ela é BV? Não acredito! (Filho, 2007, p 3).

No filme, a ideia foi manter as falas de cada personagem. Embora traga uma proposta em relação ao som, a cena no roteiro parece distanciar-se da coerência que o filme apresenta, principalmente no que tange à exploração poética dos ruídos.

No roteiro, o som volta a ser mencionado em uma cena anterior à do beijo, quando a "melhor amiga" de Marina, Paula, lhe dá conselhos, logo depois da protagonista encontrar (ou se defrontar) com a turma de amigos no shopping. Paula pergunta se Marina cuidou do seu bafo. Então, lhe passa uma bala, que Marina coloca na boca: "Em primeiríssimo plano, em câmera lenta, vemos a bala dançando dentro de sua boca e sua língua a levando para um lado e para o outro. Ao fundo, um barulho de bala e saliva" (Filho, 2007, p 5).

O entrelaçamento entre imagens e sons que o roteiro propõe lança mão de uma construção visual específica: a câmera lenta, em *big close*, evidencia que a bala – como Marina –

⁴ Para análise da simbologia da fonte, ver Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 444-46).

oscila de um lado para outro. A menção ao barulho, que alia saliva (água) e bala (um remédio para o hálito ou um perfume para o encontro), procura “tangibilizar” para o leitor/espectador a sensação de afogamento, a ânsia, que o momento iminente anterior ao encontro produz na personagem. Ainda, como na cena do *fade out*, aqui o som atua também como um encerramento cênico, como algo que pontua o fim de um estágio da personagem.

Em termos de pontuação, acrescenta-se que no roteiro há uma passagem em que o som de uma cena está previsto para permanecer na cena seguinte. Quando Marina e o garoto se beijam, o roteiro aponta que a sequência da ação será fragmentada pela intromissão de pequenas cenas: algumas parecem *flashbacks*, outras parecem fruto da imaginação da protagonista, e há aquelas que lidam com essa ambiguidade do indeterminado, oscilando entre o espaço da memória e do delírio. No roteiro, há um trecho em que a cena do beijo entre Marina e Gustavo é antecedida por um instante – vivido?, imaginado? – no dentista:

CENA 19 – INT. DENTISTA/OU SHOPPING – DIA

Marina está deitada em uma cadeira de dentista de boca aberta. Ela olha para os lados, mas não há ninguém ao redor. Em plano detalhe, vemos a boca aberta e a saliva quase transbordando. Uma mão coloca um sugador na sua boca.

CENA 20 – INT. CANTO ESCONDIDO NO SHOPPING – DIA

O barulho do sugador continua nessa cena. Os dois continuam parados feito estátua, grudados boca na boca. (Filho, 2007, p. 7).

Neste caso, o barulho do sugador que invade a cena 20 parece atuar mostrando que, em termos subjetivos, Marina habita vários espaços e tempos concomitantemente. Ou seja, ao dar seu primeiro beijo, a protagonista traz consigo emoções do passado. Mas a função do sugador também coloca a dor como questão central do personagem, enfatizando sua relação com a saliva (pois o sugador elimina o seu excesso). Desta forma, a presença da cena do dentista traz esse impasse, como se o roteiro estivesse sublinhando o quão penoso é o momento do primeiro beijo. No filme finalizado não consta a cena do dentista. Mas, independente disso, fica evidente mais uma busca sonora presente no roteiro.

Outra cena que entrecorta o beijo de Marina e Gustavo mostra a personagem em casa, angustiada, ao lado de Paula, adormecida: “Barulho de trovão. Gotas de água escorrem pela

janela de Marina. Ela está deitada na cama, de olhos abertos, olhando fixos para a janela. Paula está atrás dela, abraçada e dormindo” (Filho, 2007, p. 8).

O barulho de trovão, muitas vezes ligado ao cinema de horror, aqui justamente atua para trazer uma certa atmosfera de melancolia. Enquanto a concepção visual liga a chuva às lágrimas e à tristeza, o som atua não só reforçando isso, mas salientando a força de tal sentimento.

Na sequência de maior duração do filme, justamente o beijo de Marina, o roteiro também traz o uso de ruídos: “Vemos em diversos ângulos, o beijo dos dois, agora de língua. Muita saliva ao redor e um forte barulho de beijo e línguas se tocando” (Filho, 2007, p. 10). Neste trecho, o roteiro reitera que o uso do som não pretende ser realista; no caso, por exemplo, o som traz à tona que Marina também vive o momento com intensidade. Depois de toda a preparação, da ansiedade, das dificuldades subjetivas, o nojo foi superado e há um pouco de prazer.

No desfecho do roteiro (e do curta), sua mãe vai buscá-la no shopping. Lá pode-se ler: “Marina e sua mãe estão em silêncio dentro do carro. Marina arrisca uns olhares para sua mãe, mas não diz nada. A mãe continua dirigindo, calada” (Filho, 2007, p. 11). Na cena, é notável a descrição do silêncio que há entre Marina e a mãe. Depois de um roteiro que referencia sons a todo instante, esta descrição não só demonstra uma certa incomunicabilidade entre mãe e filha, mas pode já introduzir a ação final de Marina em relação ao vidro, em que ela parece – de certa forma – dominar as gotinhas, a água, o medo. Enquanto isso, desde o início da cena, ouve-se uma música suave, composta por John Ulhoa. Aos poucos, a voz de Fernanda Takai invade a cena e os créditos finais. A música instrumental, permeada pelas vocalizações da cantora, parece conduzir Marina – e o espectador – por um universo mais tranquilo.

Outra questão relevante surge quando revemos o filme, pois parece que a descrição do silêncio desta cena influenciou a concepção de uma cena mais próxima do início do curta-metragem. Quando a mãe leva Marina ao shopping, o ruído do veículo é forte, traduzindo o temor da personagem naquele instante anterior ao beijo.

Com tudo o que vimos até aqui, pode-se afirmar que o roteiro de *Saliva* não deixa de ser uma pequena coletânea de ruídos que envolvem água – desde a água da pia, passando pela fonte, chegando ao sugador. Ao mesmo tempo, algumas das formas previstas ficaram fora da montagem final e outras utilizações do som foram criadas durante o processo de produção do curta.

Ao contrário do que foi concebido no roteiro, na primeira cena do curta não fica evidente o recurso do som ambiente desaparecer. No filme, temos um ruído rápido de torneira sendo aberta. Posteriormente se escuta, junto com os pingos d'água, a respiração de Marina, alguns gemidos (arfares) e o barulho do seu lábio beijando o espelho. A subjetividade do som de *Saliva* já chama a atenção neste momento e, de certa forma, podemos evocar a sequência do aniversário de *A Primeira Noite de Um Homem* (*The Graduate*, 1967), de Mike Nichols, em que a respiração do protagonista, Benjamin (Dustin Hoffman), ganha destaque. Ele está vestindo uma roupa de mergulho, com o rosto tapado pelos óculos de plástico, sentindo-se ridículo perante os pais e seus amigos. Então, a câmera fica subjetiva e a respiração dele faz com que não se escute os ruídos externos. Mesmo que em *Saliva* não apareça ninguém na cena, temos a ideia de que Marina se sente sozinha em seu mundo e que as palavras dos outros personagens servirão mais para aumentar sua insegurança, seu medo, sobre a experiência do primeiro beijo.

No filme, alguns recursos sonoros são fundamentais na sequência em que Marina entra no shopping. Primeiramente, existe a presença de um ruído grave que, de certa forma, vai tornando a cena menos realista. Ao mesmo tempo, o trecho é entrecortado com momentos do passado - e as falas dos momentos passados se iniciam sobre a imagem de Marina caminhando no shopping. Mas, talvez a estratégia mais marcante seja a inserção de um som de batida de coração, justamente a partir da cena em que Marina está chorando em casa, em um dia de chuva. O som da batida no coração denota nervosismo e acompanha a imagem de Marina se deslocando no shopping, pegando o elevador, vivendo mais um *flashback* (em que ela beija um desenho da Hello Kitty) e se preparando para sair do elevador. O som de batida do coração será retomado posteriormente, quando Gustavo pergunta se eles podem ficar juntos. Aqui como antes, o ruído também serve a uma dilatação do tempo e permanece soando em cenas do passado e instantes subjetivos (todas as meninas olhando para ela, como se ela fosse a câmera).

Na entrada no shopping, depois do término da batida no coração, há o uso do som das portas do elevador, que abrem e fecham, antes de Marina decidir sair. Então, o som do movimento das portas parece trazer também um ruído marinho.

Na cena em que previa que a voz de Marina dublaria seus amigos, o desenho de som opta por outro recurso. Ela se aproxima dos amigos e, ao olhar para o garoto que posteriormente beijará, Marina avista-o tomando refrigerante em um copo de plástico, chupando um canudo.

Neste momento, sobre um *big close* do garoto, ouve-se o som da sucção do refrigerante de forma hiper-realista. Tal estratégia, que lembra os procedimentos de Jerry Lewis em *O Professor Aloprado* (*The Nutty Professor*, 1963), salienta o desconforto, o desgosto, que habitam Marina naquela passagem.

Há ruídos que estabelecem o jogo entre a Marina antes do beijo e a Marina posterior ao ato. Em uma das cenas de *flashback*, Marina treina o beijo com a amiga Paula, tendo entre elas um papel celofane. O barulho, talvez irritante, deste artefato sendo manipulado, reitera as dificuldades da protagonista. Aliás, o ruído da abertura do papel de bala atua nesse sentido e cria uma atmosfera sonora relevante. Mas, quando ela e Gustavo se beijam, surge uma cena imaginária, em que ela segura um papel celofane, sob uma chuva estilizada. Então, o som do celofane volta, mais suave, trazendo a calma da personagem.

Em termos subjetivos, o momento em que Marina chupa a bala contamina os trechos seguintes, quando vemos Marina tomando um copo com gelo e sua imagem distorcida em um espelho. Nessa situação, cria-se também um ambiente de confusão subjetiva, através de sons, como se estivéssemos ouvindo o bater do seu coração, só que embaixo d'água.

Na cena do beijo, existe uma mistura de sons que vão desde a volta dos pingos da pia, passando por chuvas de diferentes intensidades. Ao mesmo tempo, tem-se ruídos que remetem ao fundo do mar. Uma oscilação entre intensidades e frequências, mostrando a pulsação subjetiva da protagonista.

Trazendo um trabalho complexo de som - iniciado no roteiro - *Saliva* é um exemplo de como a esfera sonora pode contribuir assertivamente para o mapeamento subjetivo de personagens no cinema em geral, e no curta-metragem, em particular.

2. *Início do Fim*: A Guerra Chega pelo Som

Já *Início do Fim*, de Gustavo Spolidoro, é um filme com outras preocupações, a começar pela duração: o primeiro tratamento do roteiro previa apenas uma sequência (dividida em quatro cenas, além da descrição de sons sobrepostos aos créditos iniciais em cartela preta). Com menos de sete minutos e sem diálogos, o filme narra basicamente o momento em que um homem decide se preparar para morrer no meio de uma situação de guerra. Ele limpa a casa, olha seu

reflexo em um pedaço de espelho, coloca um disco na vitrola, veste terno e senta-se em um sofá – até ser morto. Entre suas ações também é relevante sua relação com fotos - uma mãe e duas crianças –, indicando uma relação familiar cindida. Tudo o que acontece do lado de fora do apartamento nos chega pelo som. Aliás, o som está presente em todas as cenas do primeiro tratamento do roteiro.

O roteiro inicia desta forma:

CRÉDITOS INICIAIS

Uma sirene, ao longe, começa a soar de forma lenta e ascendente.

Durante todos os CRÉDITOS INICIAIS ouvimos a sirene e também vozes abafadas de adultos e crianças, vindas de outro ambiente ou apartamento próximos. Pela entonação, demonstram preocupação. As vozes são na maioria de mulheres, mas não é possível distinguir palavras ou língua. Algumas crianças choram. Ouvem-se passos rápidos, de várias pessoas. (Spolidoro, s.d., p. 1)⁵.

A primeira questão que chama a atenção é que em *Início do Fim* a alteração de volume do som, algo pontual em *Saliva*, já aparece nos créditos, pois o som da sirene deve aumentar progressivamente. Outro aspecto relevante na descrição acima é que, além da sirene, provavelmente situada em um ambiente exterior, temos elementos que caracterizam movimentos mais próximos do apartamento do homem. Então, ao descrever choro, vozes e passos, o roteiro propõe pelo menos duas questões no que tange ao som. Primeiramente, o som cria uma geografia e lida com a noção de distância, mostrando ruídos mais e menos próximos. Ao mesmo tempo, a pluralidade de sons cria uma camada de áudios diversos, que combinam vozes (sem palavras identificáveis) com ruídos oriundos de um equipamento (sirene) ou da movimentação humana.

Na primeira cena (posterior à descrição dos créditos), acontece a apresentação do protagonista. Nela, há duas vezes a indicação de continuidade de ruídos. Primeiramente, logo na abertura, se lê: "o ruído da sirene se estabiliza num único som agudo" (Spolidoro, s.d., p. 2); posteriormente, no desenrolar dos fatos, ficamos sabendo que: "A sirene continua. Continuam também os ruídos de passos descendo as escadas, apressados. Crianças choram" (Spolidoro, s.d., p. 1). Na primeira ocorrência, existe a ideia de especificar o som da sirene, dando a este um

⁵ O primeiro tratamento de *Início do Fim* apresenta as descrições em itálico. Manteremos a grafia em todo artigo.

caráter de estabilidade, mas principalmente destacando a alta frequência do som, A outra questão diz respeito ao fato de que os passos e o choro permanecem sendo ouvidos. Ou seja, os sons de *Início do Fim* jogam, no roteiro, com o imaginário do espectador em relação à guerra, muitas vezes forjado pelo jornalismo e pelo próprio cinema. Nesse sentido, a proposta é optar por uma atmosfera de atemporalidade, evitando estabelecer, por exemplo, a qual guerra o filme se refere. Ao mesmo tempo, pensando que estamos diante de um curta-metragem, sem orçamento para a criação de uma reconstituição de situação de guerra extremamente verossímil, o som também pode ser visto como uma solução que se relaciona diretamente com os custos de produção da obra.

Na cena 2, somos introduzidos ao apartamento. Mas a descrição da cena começa pelo som: "a sirene continua, tensa e monossilábica" (Spolidoro, s.d., p. 2). Aqui, tem-se uma das ideias do filme. Além de mapear o que está acontecendo do lado de fora do apartamento, existe a proposta de contrastar uma situação de desespero que não está sendo vista – e sim ouvida –, com uma ação resignada. Então, esta tensão permanente, oriunda da sirene, é um elemento relevante nesse aspecto.

Na terceira cena, existe uma menção a um som diretamente gerado pelo personagem. "O homem vai até a eletrola e coloca um disco de música clássica. O início da música, calmo, com violinos que parecem prenunciar a primavera, mistura-se com o som da sirene. O homem caminha até o sofá e senta-se" (Spolidoro, s.d., p. 3). Então, novamente são mencionados sons sobrepostos. Se na abertura a mistura entre passos, vozes e sirene cria uma tridimensionalidade sonora, na descrição acima, o que temos é mais um caminho na busca do uso do contraste entre uma situação urgente e uma ação aparentemente cotidiana; mas nesta cena isso é evidenciado no plano sonoro, na dicotomia entre o ruído agressivo e a música clássica. O roteiro parece fazer alusão aos concertos de Antonio Vivaldi para violino e orquestra, *As Quatro Estações (Le quattro stagioni, 1795)*, destacando a primavera. Desta forma, podemos pensar que a trilha sonora neste instante traz em si a oposição entre, de um lado, vida, beleza, arte, música, e, de outro, guerra, destruição, morte.

A cena 3 progride com novas estratégias sonoras. Ainda no primeiro parágrafo da descrição, o roteiro informa que não se ouvem mais os passos, o choro e as vozes. Então, no segundo parágrafo da cena, existe uma progressão sonora ainda mais relevante:

Repentinamente escuta-se uma explosão, ao longe. A sirene cessa aos poucos, ficando apenas a música, bela e tranquila. Após a explosão faz-se um grande silêncio, acompanhado somente pela música. Lentamente vamos nos aproximando do homem, que permanece sem reação (Spolidoro, s.d., p. 3).

A partir da descrição acima, a dicotomia entre violência e beleza ganha outros contornos, pois de certa forma traz um elemento que evoca diretamente a destruição: a bomba. Ao mesmo tempo, pelo menos por um instante, a bomba não traz um ruído intermitente como a sirene (que inclusive cessa na cena). Então, o roteiro usa até um adjetivo ("bela") para evocar o poder dos violinos. Ainda, a menção a um grande silêncio chama a atenção para que o som da música clássica pela primeira vez impere sem influências externas. De certa forma, essa música ouvida pelo personagem também parece ganhar um ar de inserção extradiegética, como se fosse um comentário sobre a beleza do gesto do homem, em sua aceitação do destino inexorável.

O terceiro parágrafo da cena continua apresentando observações sonoras: "O silêncio dura alguns instantes e é interrompido por uma nova explosão, não tão longe quanto a anterior. O homem permanece como está. Silêncio novamente" (Spolidoro, s.d., p. 3). A menção à explosão mais próxima traz algo ausente no roteiro de *Saliva*, a descrição da espacialização sonora. Com isso, o leitor/espectador fica ciente de uma aproximação do bombardeio, destinado a aniquilar nosso protagonista, que permanece estático. Surge a oposição entre a movimentação feroz do exército que chega e a resignação do protagonista. Talvez por causa disso podemos perceber neste personagem opaco uma filiação a *Bartleby*, o escrivão criado por Herman Melville (2010)⁶. Se na narrativa literária o personagem é alguém que prefere não realizar as tarefas de sua incumbência, no curta, o protagonista é alguém que não pretende reagir, nem se desesperar. Prefere desistir (ou resistir).

Mas há ainda outra oposição sublinhada pelo roteiro, aquela entre a imagem estável e o áudio instável. Nesse sentido, mesmo que não haja exatamente uma oposição antinaturalista, o que se percebe é que o som assume um caráter narrativo, evocando um acontecimento de grandes proporções, possivelmente envolvendo países em confronto.

Então, surgem novas descrições:

⁶ A novela foi publicada por Melville originalmente em 1853, com o título de *Bartleby, the Scrivener*.

Seguindo uma sequência que dura aproximadamente dez segundos, outra explosão faz-se ouvir. Porém, mais perto que a última. Não há mais silêncio após a explosão. Ouvimos choro e gritos ao longe. Aviões sobrevoam a cidade em rasantes. A música cresce e torna-se agressiva. Estamos mais próximos do homem. Ele continua imóvel. Podemos notar algumas gotas de suor em seu rosto e também um pouco de nervosismo, denunciado pelo aumento do número de piscadas de seus olhos (Spolidoro, s.d., p. 4).

Primeiramente, chama a atenção a duração do ruído da bomba. Ao mesmo tempo, em termos narrativos, o fim do silêncio traz mais uma etapa da destruição, que já ocorre no espaço *off*, mas que se aproxima cada vez do que vemos na imagem. Então, há uma rima interessante quando a descrição da imagem passa a dizer que “estamos mais próximos do homem”. Essa frase, embora se dirija aos enquadramentos, não deixa de ser uma espécie de interpretação do que a narrativa sonora está nos mostrando.

Em termos estilísticos, uma das construções mais interessantes acontece na passagem que alterna descrições puramente sonoras (“Ouvimos choro e gritos ao longe”, “A música cresce e torna-se agressiva”) com um trecho de cunho visual: “Aviões sobrevoam a cidade em rasantes”. Aqui o roteiro parece incorporar em seu estilo uma certa liberdade literária – talvez pudéssemos falar em fluxo de consciência –, porque evidentemente os aviões não serão filmados. Ao mesmo tempo, é como se o roteiro já trouxesse a ideia de que neste instante o leitor já está familiarizado com sua linguagem e, evidentemente, a passagem diz respeito a algo que vai ser trabalhado no âmbito do áudio. Aliás, quando se pensa em rasantes, novamente se tem a ideia de que estamos trabalhando com um som especializado que, a todo instante, nos narra a aproximação progressiva de um exército que conta com artilharia aérea.

Já quando o roteiro aponta que a música se torna agressiva, surgem algumas questões. Se a referência anterior era de fato Vivaldi, pode-se pensar que neste momento o concerto *Primavera* seria deixado de lado (geralmente *Inverno* e *Verão* são considerados mais agressivos)⁷. Ao mesmo tempo, é possível questionar se realmente estávamos diante de uma citação de *As Quatro Estações*. Dentro disso, convém ressaltar que o curta-metragem conta com música original composta por Marcelo Fruet, a qual une guitarra, bateria e violoncelo, em uma instrumentação que parece distante do que é referido no roteiro.

⁷ Para uma abordagem das diferentes abordagens emocionais presentes nos concertos de *As Quatro Estações*, ver Lockey (2017).

Voltando ao roteiro, este continua descrevendo que “outra bomba explode, mais próxima ainda” (Spolidoro, s.d., p. 4). Ainda, traz a descrição do avião para o plano sonoro: “Um avião passa rente ao prédio, provocando um ruído grave e abafado” (Spolidoro, s.d., p. 4). Então, depois de algumas passagens visuais, pode-se ler: “O andamento da música cresce ainda mais” (Spolidoro, s.d., p. 4).

No trecho acima, percebe-se que a questão rítmica torna-se preponderante. Por isso, na continuação do roteiro, torna-se bastante relevante a conjunção de uma atmosfera sonora que conjuga ruídos diversos com uma estratégia específica em relação à música:

Uma nova bomba, muito próxima. A casa treme, a eletrola dá um pulo e arranha. Gritos, choro, prédios desmoronando, aviões e fogo faz-se ouvir. Vemos somente o rosto do homem. Ele respira fundo, com a boca aberta, como se faltasse ar. Está suando muito. Morde o maxilar, emitindo um pequeno grunhido. Ele então cerra os olhos com força, esperando a próxima bomba. O disco, arranhado, fica repetindo o mesmo trecho da música, como que contando os segundos (Spolidoro, s.d., p. 4).

Desta forma, os ruídos já presentes (grito, choro, avião) são conjugados com novas ideias, como a de prédios desmoronando e da presença do fogo. Ao mesmo tempo, a presença do disco arranhado atua em dois sentidos. Sob o ponto de vista estilístico, parece ecoar o momento paradigmático do vinil empacado em *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), de Júlio Bressane. Ao mesmo tempo, o disco arranhado serve também – neste caso específico – como mais um flanco de crítica à situação bélica que o filme apresenta.

A descrição sonora, então, parece chegar a um ponto em que tudo o que aconteceu fora do enquadramento passa a influenciar diretamente no visual do filme. Ou seja, a atmosfera de contraste entre a potência sonora e a calma visual cede lugar a uma conjunção de fatores:

A bomba chega num ruído ensurdecedor. Uma rajada de vento, pedaços de vidro e poeira atinge o rosto do homem, atirando-o para a sua direita. Vemos agora o quarto todo, enquanto o homem cai de lado no sofá. Parte do teto desaba. O reboco e parte das paredes também. A casa treme como se fosse desmoronar. As luzes piscam. As janelas quebram e estilhaços voam para dentro da casa. O homem permanece deitado, imóvel.

Por fim o barulho da bomba e da destruição dão lugar a um ruído abafado e constante. Não ouvimos mais nada, apenas este zunido (Spolidoro, s.d., p. 4-5).

Terminando a terceira cena com os dois parágrafos acima, o roteiro mostra a chegada da bomba, primeiro pelo ruído ensurdecedor, depois pelo fato de o rosto do homem ser atingido. Já no desfecho da cena, há a transição entre um “som que se movimenta” (no caso, as bombas que vinham chegando) e um som monocórdico, que perdurará quase até o fim do roteiro.

Na quarta e última cena, o apartamento é demolido e o homem ferido. No final do primeiro parágrafo de descrições, o homem junta seu chapéu do assoalho e joga um pedaço do teto que caíra sobre o sofá, no chão. Então, pode-se ler: "Não ouvimos nenhum som, somente o zunido" (Spolidoro, s.d., p. 5). Aqui o fato de não ouvirmos o som contrasta com a ação do homem, que, ao jogar um pedaço do teto no chão, produziria um ruído.

Posteriormente, no roteiro, o homem vai até uma janela. Na proposta do primeiro tratamento, que foi alterada posteriormente, entrariam várias cenas de guerra, umas em preto e branco, outras coloridas. No meio das descrições destas imagens, surge novamente a descrição "Nenhum som. Apenas zunido" (Spolidoro, s.d., p. 5). Assim, procura-se trazer a ideia de um pós-ataque, sem bombas, sirenes, gritos, choros e passos. Mas com algo sonoramente áspero, que estaria presente tanto no início da última cena, com o homem ferido, quanto em sua continuidade: a sequência de montagem entre o personagem e o material de arquivo de situações de guerra.

Depois de várias situações com material de arquivo, o roteiro menciona uma última imagem: uma mulher, duas filhas, junto ao corpo de um homem, numa possível alusão àquele personagem. A seguir, surge o último parágrafo do primeiro tratamento do roteiro: "Lentamente a imagem e o zunido vão sumindo e a tela vai ficando preta" (Spolidoro, s.d., p. 6). Assim, tem-se a ideia de que no final do roteiro temos apenas silêncio e a tela escura, numa alusão ao sentimento de luto.

No processo de produção de *Início do Fim* o roteiro sofreu diversas modificações, passou por novos tratamentos antes das filmagens, levando em conta apontamentos feitos pelo desenhista de som Cristiano Scherer. Na última versão anterior à filmagem, o quinto tratamento (Spolidoro, 2004), aparecem algumas modificações marcantes.

Os créditos iniciais passam a ser sobrepostos à imagem. Então, a primeira cena do quinto tratamento prevê um homem debruçado na janela, enquanto são mostrados os letreiros. Além disso, a cena também traz "sons de pássaros, crianças brincando, carros" (Spolidoro, 2004, p. 1).

Por fim, pode-se ler: "ao término dos créditos, uma sirene de ataque aéreo, ao longe, começa a soar de forma lenta e ascendente" (Spolidoro, 2004, p. 1). Em termos de descrição, é preciso salientar que, ao contrário do primeiro tratamento que sempre se refere genericamente à sirene, neste parágrafo percebe-se a necessidade de caracterizar detalhadamente o ruído como sirene de ataque aéreo.

Mas o mais relevante da mudança diz respeito ao estilo dos ruídos. Enquanto o primeiro tratamento prevê o início da cena já com sirene, o roteiro final traz sons alegres e cotidianos para a abertura. Contando com três elementos (no filme ouve-se os três, com destaque para os pássaros), a construção prepara terreno para que ruptura aconteça durante a cena. De fato, o primeiro plano do filme tem cerca de 50 segundos e a sirene entra depois da metade da tomada. Assim, constitui-se uma estratégia que será repetida no filme: a mudança do caráter dos sons dentro do mesmo plano.

O desfecho do filme também foi alterado no último tratamento do roteiro. A situação do homem chegando à janela foi substituída por sua morte no sofá - o que acarreta também em alterações sonoras:

O apartamento está destruído. Parte do teto desabou, o reboco e parte das paredes também. O armário, mesas, abajur, objetos estão caídos ou destruídos. As luzes estão piscando.

Não ouvimos mais nada, apenas o zunido.

A câmera continua afastando-se. A música vai voltando aos poucos (Spolidoro, 2004, p. 5).

A ideia da presença do zunido permanece desde o primeiro tratamento. Mas o que chama a atenção é que, no parágrafo final, existe a conjunção entre a câmera que se afasta e a música que retorna, aos poucos. Novamente aparece a ideia de que algo surgirá no meio de um plano, como a acrescentar uma tensão, um sentimento.

No filme, a alteração do caráter dos sons no meio do plano acontece novamente quando vemos, como em uma câmera subjetiva, uma escada. Então, uma panorâmica nos leva à imagem do homem engraxando sapatos. A questão é que, enquanto víamos as escadas, ouvíamos o ruído de crianças correndo, chorando. Já quando a panorâmica chega no homem, cortam-se totalmente os sons anteriores, e o ruído de sala enfatiza o som do personagem engraxando calçados. Desta

forma, reitera-se não só a dicotomia entre o perigo iminente e a resiliência do protagonista, mas também se cria a ideia de que este personagem, mesmo opaco, tem sua subjetividade, e que ele está também se relacionando de várias formas com o que está acontecendo.

Por isso, outra alteração no roteiro foi a inserção de fotos de uma mulher, ora sozinha, ora com duas crianças. Ainda, foi criada uma sequência simbólica, que se passaria em um parque, sugerindo a presença de uma família feliz, mostrada fora de foco. No filme, temos dois planos com essas imagens, intercalados à cena do apartamento. Observando o roteiro final, é preciso realçar a forma usada para fazer a transição cênica do apartamento para o parque, trazendo à tona o ambiente sonoro. A descrição da cena do parque inicia assim: "O som da sirene torna-se abafado. Mescla-se com o canto de pássaros e vozes infantis, também abafados. Não é possível distinguir a imagem" (Spolidoro, 2004, p. 3). Nesse sentido, percebe-se que os sons previstos para a primeira cena no roteiro final seriam retomados neste momento e mesclados com o ruído da sirene. No filme, mais que abafados, os ruídos aparecem com *delay* (mais na primeira entrada) e *reverber* (mais na segunda). Além disso, se na cena inicial os pássaros pareciam se sobrepor aos outros ruídos, nas cenas do parque a voz das crianças, aqui dispostas em *reverse*, aparecem em primeiro plano, em uma atmosfera que combina memória, imaginação e comentário do próprio filme sobre a questão da guerra.

Desta forma, *Início do Fim*, além de criar toda uma narrativa que acontece no espaço *off*, também permite que o espectador entre um pouco na subjetividade deste personagem, que parece se relacionar, em seus sentimentos, com uma possível família. É impossível afirmar se houve separação por causa da guerra ou por outro motivo, se a família se mudou antes, ou até se seus membros já estão mortos. Por esta ótica, as bombas e as sirenes também podem ser vistas não só como anúncio do ataque que está chegando, mas como emblemas do mundo interior do personagem. Mesmo que não mergulhe na subjetividade do protagonista como *Saliva*, *Início do Fim* também abre a possibilidade de ligarmos a trilha sonora a sentimentos do personagem. Nesse sentido, o caráter atemporal do filme facilita a interpretação de que, embora esteja resignado para morrer, aquele homem vive uma odisséia subjetiva em que os ruídos tenebrosos evocam seu sentimento de tristeza perante o caráter bélico do mundo.

Em relação ao filme finalizado, *Início do Fim* chama a atenção por algumas questões, a começar pelo processo de produção. Para que houvesse uma sincronia entre as ações do

personagem, a queda do cenário e os sons previstos no roteiro, foi montado um *set* de filmagem em que grande parte dos ruídos foi reproduzida no momento da filmagem. Assim, o desenho de som, além de ter se iniciado no roteiro, também teve, em sua construção, uma parte relevante feita antes das diárias no *set*.

Tomando a trilha sonora como organizadora do filme, podemos dividi-lo em quatro partes⁸. A primeira vai até o personagem colocar a música na vitrola. Em tal passagem, destaca-se – como já mencionado – o som da sirene que invade o ambiente. Na segunda parte, é a música que tem dominância, mesmo que possamos destacar os ruídos de sala, as vozes vindas da escada, e os sons de aviões e sirene. A música de Marcelo Fruet é constituída de uma melodia de oito compassos, que se repete e, posteriormente, se desconstrói. Ela começa com uma guitarra que se sobrepõe ao fim do som de uma sirene presente no desfecho da primeira parte.

A música também é caracterizada pela entrada de novos instrumentos, a cada repetição da melodia - primeiro tem-se uma guitarra, depois surge uma guitarra distorcida. Aliás, a guitarra distorcida entra sobre a imagem do personagem olhando seu reflexo em um pedaço quebrado de espelho, anunciando o plano geral que mostrará o homem se vestindo. Quando ele está colocando o terno, entra um teclado e a melodia é desconstruída. Então, o homem se senta no sofá; a música começa a ceder terreno para o ruído. Antes de avançarmos, é interessante pensar como a presença da guitarra distorcida é justamente a chave para entendermos que a música também transita entre o universo diegético (quando ouvida pelo homem) para o extradiegético, trazendo novamente a ideia de que parte dos sons podem estar ligados à subjetividade devastada do protagonista; afinal, a distorção parece mais ligada aos sentimentos do personagem - dolorido, indignado e estático perante seu fim - do que a um tipo de sonoridade proveniente do disco colocado na vitrola.

A terceira parte do filme inicia com um som de avião colocado na continuidade de uma distorção de guitarra ainda presente. Surge uma bomba e as imagens fora de foco. Voltamos ao apartamento: em um plano de cerca de um minuto, ouvem-se sete bombas, enquanto um violoncelo executa, em segundo plano, pequenos fragmentos melódicos. Nas últimas bombas, há

⁸ Essa abordagem foi inspirada pela análise que Santos Mendes (2006) faz do trabalho de Walter Murch.

ruídos do teto despencando. Depois de mais imagens fora de foco, surge um *travelling* de recuo, que sai do *close* do homem, agora com o rosto ensanguentado, para mostrá-lo deitado no sofá.

É neste movimento que aparece a quarta parte, novamente dominada pela música. Depois de um breve momento de sons baixos, surge outra vez a guitarra inicial e, posteriormente, a guitarra distorcida, agora acompanhada por uma bateria. Aliás, justamente esta guitarra distorcida e a bateria parecem trazer para a tela os créditos finais, sobrepostos à imagem do homem, em plano geral, morto em seu apartamento. Aqui fica evidente que a ideia do zunido presente no roteiro foi abandonada e que a dinâmica sonora é responsável por ampliar o caráter trágico do desfecho.

Pensando *Início do Fim* em sua totalidade, pode-se afirmar que, a partir de um roteiro permeado por sons, o filme chegou a sua forma final, em que ruído e música dialogam constantemente, mas também são usados para criar uma estrutura que organiza o curta.

Depois de todas estas observações sobre *Início do Fim* e *Saliva*, podemos perceber que as relações entre som e roteiro podem nos trazer uma série de indagações sobre as construções audiovisuais presentes nos filmes. Traçar um panorama do interior de um personagem ou criar uma atmosfera que só é percebida pela trilha sonora são algumas possibilidades inspiradoras para pensarmos no som do cinema brasileiro. Nesse sentido, os caminhos entre o roteiro e o filme pronto podem ser percorridos com muitas outras obras e podem ser elucidativos de uma série de questões do processo de realização de filmes.

Considerações Finais

Dentro do campo das relações entre roteiro e som, nosso artigo contribui, primeiramente, para o desenvolvimento de uma esfera de análise que leva em conta a forma como os sons são descritos em roteiros. Por exemplo, chama a atenção que o roteiro de *Saliva* menciona reiteradamente a palavra “barulho” para se referir a ruídos. Nesse sentido, parece que a própria palavra escolhida pelo realizador espelha o incômodo da protagonista (algo que a maioria das referências sonoras expressa).

O artigo também evidencia como um novo tratamento do roteiro que conta com a participação do desenhista de som pode fazer surgir uma escrita cujas combinações sonoras

trazem em seu âmago a colaboração entre roteirista e *sound designer*. Desta forma, o artigo destaca como tal opção pode ser frutífera em termos de processo de trabalho – o último tratamento de *Início do Fim* expõe uma dialética sonora ausente na primeira versão.

Ao mesmo tempo, a partir das análises dos filmes, demonstra-se o quanto o roteiro funciona também como inspirador do trabalho sonoro ao longo de toda a produção. Por exemplo, em *Saliva*, a diversidade de sons de água que o filme apresenta tem origem na profusão de referências mencionadas no roteiro. Aliás, a própria combinação de imagens e sons, com ruídos de uma cena invadindo a outra, é algo já proposto, em alguns momentos, no tratamento analisado.

Por fim, a análise das obras nos permite também pensar na contribuição que o som finalizado destes curtas tem para a escrita de roteiro. *Saliva* traz uma grande gama de ruídos que podem traduzir questões subjetivas, sendo elas oriundas de elementos do cenário (porta do elevador), objetos (papel celofane), ações (menino sugando o canudo) e corpo do personagem (coração que bate). Assim, o filme apresenta não só uma riqueza de possibilidades expressivas da subjetividade, mas também de matrizes sonoras que podem ser trabalhadas no roteiro. Já *Início do Fim* é um exemplo de como roteiros podem ser pensados estruturalmente a partir das relações sonoras, construindo suas quatro partes pela oscilação de elementos dominantes (a primeira e a terceira parte com destaque para os ruídos, a segunda e a quarta, com predominância da música). Embora mostre os últimos momentos da vida de um homem, o filme depende menos de uma construção narrativa baseada em fatos do que da organização da trilha sonora. Com este caminho, que se debruça tanto sobre as palavras do roteiro quanto sobre os sons dos filmes prontos, acreditamos que podemos contribuir para novas pesquisas sobre as relações entre roteiro e som (e eventualmente curta-metragem), além de incentivar que os roteiros trabalhem com mais intensidade seu aspecto sonoro, de preferência em diálogo com a equipe de som desde o início do processo.

No campo das relações entre roteiro e som, é salutar que o aumento de obras estudadas propicie um número crescente de investigações sobre o tema, gerando métodos analíticos diversos. Por exemplo, a comparação de tratamentos de roteiro, destacando o adensamento da proposta sonora, é um flanco de abordagem que, em nosso ponto de vista, merece mais atenção em pesquisas posteriores sobre o tema. Ainda, a partir dos filmes de Esmir Filho e Gustavo

Spolidoro, procuramos chamar a atenção para a particularidade que o exame de curtas-metragens traz para o campo citado, favorecendo enfoques que abarcam toda a duração das obras. Conjugando múltiplos métodos de análise e diversidade de objetos, as interseções entre roteiro e som, bem como seus estudos, tendem a ter um desenvolvimento promissor.

Referências bibliográficas

- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 2003.
- FILHO, Esmir. *Saliva: Sexto Tratamento do Roteiro*. São Paulo, SP: não publicado, 2007.
- GONÇALO, Pablo. MONTEIRO, Lucia (Orgs.). Dossiê Estudos de roteiro: histórias e poéticas entre a palavra e a imagem. *Esferas*, ano 11, v. 2, n. 21, mai./ago. 2021. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/issue/view/677>. Acesso em: 30 jan. 2022.
- LEVY, Joaize. Environment Storytelling: a articulação entre espaço e enredo. *Esferas*, v. 2, n. 21, p. 185-197, mai./ago. 2021. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/13119/7562>. Acesso em: 02 fev. 2022.
- LOCKEY, Nicholas. Antonio Vivaldi and the Sublime Seasons: Sonority and Texture as Expressive Devices in Early Eighteen-Century Italian Music. *Eighteen Century Music*, v. 12, n. 2, p. 265-283, set. 2017.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2010.
- MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros*. O Som ao Redor, Aquarius e Bacurau. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2020.
- GODOY, João; LIMA, Pedro; MURICY, Maria; MENDONÇA FILHO, Kleber; PARO, Iana Cossoy; SANTOS, Evelyn. O Som articulado no roteiro: Roteiros sonoros x roteiros surdos. In: *Semana ABC*, São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YIw_uSYDGIY. Acesso em 17 jan. 2022.
- PARO, Iana Cossoy. *Escrever o som: busca pelo espaço do sonoro em roteiros audiovisuais*. 2016, 116 p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- SANTOS MENDES, Eduardo. Walter Murch: a revolução da trilha sonora cinematográfica. *Significação: revista de cultura audiovisual*, v. 33, n. 26, p 187-224, jul.-dez. 2006.
- SPOLIDORO, Gustavo. *Início do Fim: Primeiro Tratamento do Roteiro*. Porto Alegre, RS: documento não publicado, s.d.
- SPOLIDORO, Gustavo. *Início do Fim: Quinto Tratamento do Roteiro*. Porto Alegre, RS: documento não publicado, 2004.

Fabiano Grendene de Souza - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS
Coordenador e docente do Curso de Produção Audiovisual da PUCRS. É Doutor em Comunicação Social pelo PPGCOM da PUCRS. Fez estágio de doutorando na Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sob orientação de Michel Marie. Publicou o livro Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura (Sulina, 2011). É editor da revista Teorema – Crítica de Cinema. Realizou oito curtas-metragens e os longas-metragens *A Última Estrada da Praia* (2010), *Nós Duas Descendo a Escada* (2015) e *Mudança* (2020).
Email: fabiano.souza@pucrs.br