

## **Uma colonização estética pela banda sonora em filmes de contestação<sup>1</sup>**

Francisco José Pereira da COSTA JÚNIOR<sup>2</sup>  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

### **Resumo**

O presente artigo propõe a análise da banda sonora de três filmes do cinema brasileiro contemporâneo, a saber: *A febre* (Maya Da-Rin, 2019), *Não devore meu coração* (Felipe Bragança, 2017) e *Piedade* (Cláudio Assis, 2019); com o propósito de identificarmos uma possível colonização estética através das sonoridades, com o apoio das teorias de Aimé Césaire (2020), Augusto Boal (2009), Aníbal Quijano (2005), associando ao processo de dominação através da indústria cultural e da globalização dissecadas por Joost Smiers (2006).

Palavras-chave: Cinema brasileiro, decolonialidade, som, trilha sonora e banda sonora.

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no GP Cinema do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2024.

<sup>2</sup>Doutorando no PPGArtes – Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, e-mail: prof.francisco.junior@celsoonline.com.br.

## Introdução

A decolonialidade vem sendo problematizada e ganhando terreno há pelo menos três décadas nas sociedades dos países considerados “em desenvolvimento”, que passaram por processos coloniais. Sobre a ideia de descolonização, Aníbal Quijano observa:

[...] O que podemos avançar e conquistar em termos de direitos políticos e civis, numa necessária redistribuição do poder, da qual a descolonização da sociedade é a pressuposição e ponto de partida, está agora sendo arrasado no processo de reconcentração do controle do poder no capitalismo mundial e com a gestão dos mesmos responsáveis pela colonialidade do poder. Consequentemente (*sic*), é tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos (QUIJANO, 2005, p. 138-139).

Uma atualização da colonialidade é pensada e explorada através das dinâmicas imperialistas dos Estados Unidos como uma outra forma de colonialismo (CÉSAIRE, 2020), a nação que em determinado momento histórico foi colonizada, a partir de um outro contexto histórico atualiza as práticas coloniais para serem empregadas contra outras nações.

A discussão sobre decolonialidade não teria como ficar ausente do cinema nacional contemporâneo, que reflete características e anseios da sociedade brasileira. Selecionamos para observação e escuta, três filmes de longa-metragem ficcional lançados comercialmente na década de 2010, que trazem tensões relativas aos processos de colonização, descolonização, dominação cultural e econômica. *Não devore meu coração* (2017), narra conflitos de variados aspectos entre brasileiros não indígenas e os guaranis do Paraguai em cidades fronteiriças dos dois países, tecendo uma alusão anacrônica à Guerra do Paraguai; *A febre* (2019), versa sobre um indígena que deixa sua aldeia para viver como trabalhador assalariado em contexto urbano, na periferia de Manaus, e depois de alguns anos é acometido por uma febre a qual a medicina ocidental não consegue diagnosticar; *Piedade* (2019), traz em sua narrativa investidas intimidatórias de uma empresa petrolífera internacional para ocupar territórios de uma cidade, removendo seus moradores.

As produções selecionadas para análise, podem ser enquadradas no conceito de cinema de autor, uma vez que o filme dirigido por Felipe Bragança também é roteirizado pelo mesmo; a obra realizada por Maya Da-Rin tem o roteiro assinado por ela própria em parceria com Miguel Seabra Lopes e Pedro Cesarino; e a produção do cineasta Cláudio Assis tem o argumento do próprio diretor. Dois dos três filmes, em seus textos fílmicos, são críticas aos processos passados e consequências atualizadas da colonização. O último em questão trata com contundência a submissão econômica-exploratória ao Grande Capital, todos caracterizando-se como narrativas contestatórias. Em *Não devore meu coração* (2017), alguns guaranis conseguem resistir às ofensivas dos brasileiros não indígenas; no filme *A febre* (2019), o personagem desterrado retorna para o seu aldeamento; e em *Piedade* (2019), seu personagem protagonista é um opositor ferrenho

das práticas da petrolífera, apesar de sucumbir no final. Não obstante da contestação aberta no texto e presente nas imagens, a banda sonora ainda parece seguir, no pensamento e na técnica, todos os padrões pré-estabelecidos pela indústria cinematográfica dos países hegemônicos. Nesse contexto cria-se um condicionamento dos profissionais de som para cinema e audiovisual, e como consequência o engessamento das sonoridades fílmicas, em prol de uma linguagem universal para as narrativas. “Quando a cultura de uma época ou país é universalmente aceita como sendo a melhor, única e mais perfeita, é porque a opressão ali é universalmente exercida, sem contestação” (BOAL, 2009, p.36). A estética faz parte das culturas e com o apoio do pensamento de Augusto Boal, consideraremos fenômenos dessa ordem sustentada de caráter “universal”, como colonização estética - a reprodução de pensamentos e técnicas assentadas como norma, em países dominantes na cultura, na política e na economia, com o intento de globalizar as produções e também torná-las consumíveis na cadeia da indústria cultural desses países.

Sobre as relações entre produção cultural, arte e economia, Joost Smiers fez uma pesquisa abrangendo, dentro de suas condições como pesquisador, os cinco continentes do planeta. Sua reflexão sobre globalização diz que essa terminologia é distorcida:

Podemos imaginar se é mesmo correto falar de globalização. A análise de Jan Nederveen Pieterse é que a “globalização” se inicia e emana da Europa e do Oeste. Na prática, é a teoria da ocidentalização com outro nome... Portanto deveria ser chamada de ocidentalização; e não globalização [...]”. Apesar disso, desde que a palavra “globalização” se tornou a ordem do dia, tem sido impossível evitá-la (SMIERS, 2006, p.35).

Sendo assim, a globalização parte da premissa da dominação de algumas culturas sobre outras, essa dominação vai ditar valores inclusive para a indústria cultural, e nesse quadro sentimos os impactos estéticos. A banda sonora dos filmes em questão vai ser pensada e construída, em grande parte, através do modelo dos filmes comerciais estadunidenses e europeus, e a partir de análises com foco e escuta nas sonoridades, tentaremos comprovar essa percepção através de ordenamentos específicos dentro da metodologia de análise fílmica.

## Sonoridades em questão

O que seriam as sonoridades colonizadas esteticamente e as outras, em oposição ao domínio cultural? Em primeiro lugar, voltaremos ao desenvolvimento do filme sonoro<sup>1</sup> com a reflexão do

---

<sup>1</sup> Sobre o período de transição, Virginia Flôres nos conta:

[...] no ano de 1930 a história do cinema viveu um período que apresentou a maior variedade de formatos de filmes disponíveis no mercado europeu, no que diz respeito ao filme sonoro ou não-sonoro. Eram no mínimo cinco esse tipos: 1)os filmes mudos; 2)os filmes sonoros que conservavam sua música original; 3)filmes europeus na língua dos atores que os interpretavam (mesmo que fossem versões múltiplas); 4)filmes que falavam uma língua diferente da do país de difusão, com legendas simultâneas (mas sem cortar o som original), sendo essas legendas de fato projetadas na parede ou em uma tela adjacente; e, finalmente, 5)"versões estrangeiras especiais" que mantêm a música e alguns efeitos sonoros da trilha original, mas cujos diálogos são cortados e substituídos por cartelas no idioma local (Barnier, 2002, p.110-111) (FLÔRES, 2022, p.137).

cinasta russo Vsevolod Pudovkin, que nos anos 1930 acredita no som como meio de expressão singular. Contudo na Europa Ocidental e nos Estados Unidos a sua utilização estética-narrativa fica aquém do seu desenvolvimento técnico. Pudovkin alerta sobre o uso do som:

Seria inteiramente falso considerar o som como mero instrumento mecânico que nos permite aperfeiçoar a naturalidade da imagem.  
[...] É claro que esta compreensão mais profunda do conteúdo do filme não pode ser oferecida ao espectador simplesmente através do acréscimo de um acompanhamento naturalístico do som; devemos fazer algo mais. Este algo mais é o desenvolvimento da trilha de imagem e de som, cada uma delas em um movimento rítmico separado. Elas não devem associar-se uma à outra por imitação naturalística, mas serem conectadas como resultado de uma ação interativa (PUDOVKIN, 1985, p. 86)<sup>2</sup>

O assincronismo proposto pelo teórico e realizador da então União Soviética, pode ser pensado como um recurso contra a colonização/dominação estética proposta pelos filmes dos Estados Unidos e da Europa Ocidental. Outros recursos a serem estudados são as sonoridades que podem ser incomuns e pouco utilizadas nas produções comerciais estadunidenses e europeias da parte do Ocidente. 1) Diálogo: no tangente às falas serão consideradas todas as de línguas em que suas origens não pertencem aos países colonizadores e imperialistas. O diálogo ou monólogo das personagens em quadro, que na mesma cena vão para fora de campo, ou de um(a) ator/atriz em quadro e o(a) outro(a) não enquadrado, ou discursos encarando a câmera (quebra da quarta parede), também serão considerados, mesmo em uma língua de origem colonial, assim como glossolalias e sons verbais sem valor semântico. 2) Ruídos de sala: todos aqueles distantes do hiper-realismo sonoro<sup>3</sup> que é acoplado à imagem para uma complementação convencional (excetuando a hipótese do hiper-realismo ser essencial para a narrativa, exemplo: uma personagem com sensibilidade auditiva onde a sua escuta é amplificada). 3) Efeitos sonoros: todos os que soarem fora de quadro, no extracampo, em que a visão da câmera não alcança, e que não tenha sonoridade hiper-realista, salvo se a narrativa necessitar, como o exemplo já mencionado. 4) Música: todas as músicas diegéticas e extradiegéticas de etnias ou países que foram colonizados, independente da língua cantada ou falada nas canções. Aqui, consideraremos inclusive os usos da música no cinema clássico narrativo, de acordo com Claudia Gorbman (1987) e esquematizado por Guilherme Maia:

“I - ‘Inaudibilidade’ - A música não deve ser percebida pelo espectador de forma consciente e está subordinada aos veículos primários na narrativa (diálogos e imagens).  
II – Significante de emoção - A música explicita sentimentos e enfatiza emoções específicas sugeridas na narrativa.  
III - Função narrativa – a) Função narrativa referencial: a música fornece dicas referenciais e narrativas indicando pontos de vista, demarcações formais e estabelecendo ambientes e personagens.  
b) Função narrativa conotativa: a música “interpreta” e “ilustra” eventos narrativos.

<sup>2</sup> Tradução não oficial de Olga Bouchaud.

<sup>3</sup> O recurso estético do hiper-realismo no cinema e audiovisual se materializa por técnicas desenvolvidas para criar efeitos do real, mais real do que a própria realidade (CAPELLER, 2008).

IV – Continuidade - A música provê o filme de continuidade formal e rítmica (entre os planos, em transições entre cenas, e elipses temporais).

V – Unidade – Por meio de repetição e de variação do material temático a música contribui para a unidade formal da narrativa.

VI – Flexibilidade –A música pode violar qualquer dos princípios acima, se essa “violação” estiver a serviço de um dos princípios anteriores (MAIA, 2010, p. 7).

4) Ambiências (sons ambientes): as ambiências que não estiverem em consonância com o hiper-realismo sonoro utilizado fundamentalmente para a naturalização das imagens.

O hiper-realismo sonoro surgiu na década de 1970 por consequência da adoção dos sistemas de projeção *stereo surround* com reprodução multicanal, por grande parte dos exibidores cinematográficos estadunidenses (FERRAÇO, 2016). Com caixas amplificadoras e reproduzoras espalhadas além da dianteira, nas laterais e na retaguarda da sala de exibição, tornou-se possível implementar mais nuances e uma perspectiva tridimensional à recepção das sonoridades de um filme (CAPELLER, 2008). Instigado por esse recente aparato tecnológico de reprodução sonora, o engenheiro de som Walter Murch apoiou-se em uma nova ordem para a concepção de uma trilha sonora que ficou conhecida por *sound design*<sup>4</sup>. Murch realizou um trabalho ímpar em *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979), fazendo manipulações expressivas do som para além de uma sombra realista da imagem na narrativa. A partir de então, a sonoridade hiper-realista se intensifica e é utilizada maciçamente, tanto em filmes com narrativas abertas ao experimentalismo (exemplo de algumas obras de David Lynch e Francis Ford Coppola), quanto em produções voltadas à cultura de massa, como nos gêneros horror e ficção científica (CAPELLER, 2008). O cinema hegemônico hollywoodiano engendra o som hiper-realista, transformando-o em um padrão da sua potente indústria cinematográfica, sobretudo através do uso correspondente às imagens. Com isso, o recurso estético sonoro é assimilado e reproduzido nas grandes produções mundiais, sendo introduzido com recorrência no cinema brasileiro, a partir de 1994, com a Retomada<sup>5</sup>

### **Há uma colonização estética no discurso contra o domínio cultural?**

Traçados a metodologia e os critérios analíticos, tencionaremos aspectos da arte contemporânea, por consequência de os três filmes estarem inseridos no panorama do cinema brasileiro contemporâneo. Para além de serem produções datadas entre cinco a sete anos anteriores à elaboração desse texto, podemos encaixá-los na disposição do pensamento sobre o contemporâneo e a contemporaneidade do filósofo Giorgio Agamben:

---

<sup>4</sup> Para os profissionais e pesquisadores de sonoridades, uma trilha sonora cinematográfica corresponde a todos os componentes sonoros de um filme: vozes, músicas, ambientes, efeitos, Foley... e também é conhecida por banda sonora. *Sound design* é o trabalho que vai orientar os processos de criação e edição de sons até a finalização de uma obra ou produto audiovisual.

<sup>5</sup> A Retomada no cinema nacional compreende o período de 1994 a 2000 (RAMOS, 2018) e marca o ressurgimento das grandes produções cinematográficas pós-governo de Fernando Collor de Mello, que extinguiu a Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. - na época a mais importante financiadora, apoiadora e distribuidora do filme brasileiro.

Aqueles que procuraram pensar a contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade. Quem pode dizer “o meu tempo” divide o tempo, escreve neste uma censura e uma descontinuidade; e, no entanto, exatamente através dessa censura, dessa interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear, o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. Se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha do ponto de quebra), ele faz dessa fratura um lugar de compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações (AGAMBEN, 2009, p.70).

Os personagens Joca e Fernando em *Não devore meu coração* (2017) são atravessados pelas memórias da vida na fazenda, quando vossos pais ainda eram casados e as alusões à Guerra do Paraguai, a exemplo de quando Joca mergulha no Rio Apa, na divisa do Brasil com o Paraguai, para procurar a medalha da sorte perdida – uma lembrança de seu pai - e encontra uma espada militar. O tempo presente nas cidades cortadas pelo rio transita em um tempo cultural peculiar de cada território. E o futuro, onde Fernando intenciona se mudar do Mato Grosso do Sul, e Joca deseja namorar Basano, a menina guarani que vive no Paraguai.

Personagem central de *A febre* (2017), o indígena Justino transita entre o presente na cidade, absorvido pela rotina maçante do trabalho como vigilante no Porto Chibatão, o passado recente com o falecimento de sua esposa, o futuro próximo onde provavelmente ficará sem a convivência de sua filha Vanessa, que passou no vestibular para o curso de medicina em Brasília, e o passado remoto com lembranças da vida em aldeamento na floresta, presentificadas pela visita de seu irmão e de sua cunhada.

Em *Piedade* (2019), Omar Shariff - personagem homônimo do consagrado ator egípcio que fez carreira em Hollywood, está situado nos conflitos causados pela petrolífera PetroGreen, que por sua exploração marítima fez com que tubarões povoassem as praias da cidade de Piedade, contribuindo forçosamente para a extinção de espécies de peixes e a derrocada do turismo local. Com isso, vive constantemente o saudosismo de um tempo em que não havia distúrbios ambientais ocasionados pela exploração de petróleo, paralelamente perturbado com a responsabilidade de liderar um agrupamento de moradores para decidirem sobre uma possível venda do território para a empresa exploradora.

No que concerne às sonoridades, a trilha musical original de *Piedade* (2019), composta pelo músico pernambucano Jorge Du Peixe (um dos fundadores das bandas Nação Zumbi, Los Sebosos Postizos e Afrobombas), além de uma única composição do cantor Lira, com arranjos de Du Peixe. Essas músicas ocupam aproximadamente 32min09s, sendo grande parte dessa minutagem total, simultânea a diálogos e ruídos convencionais, salvo alguns segundos em uma sequência onde um dos personagens se retira do quadro e continua falando fora do campo da câmera. Em duas cenas, a personagem Carminha canta à capela uma canção que remete à presença de seu filho caçula

Ramessés/Sandro (o primeiro nome é o de nascimento e o segundo de adoção) tirado dela ainda criança. Essa mesma canção é tocada em uma gravação executada através de um aparelho celular, dessa vez acompanhada de violão. Essa música não entra no crédito “Músicas”, sendo assim, vamos tratá-la como falas. As duas cenas à capela somam 01min21s e a gravação da música consome 49s da banda sonora, compartilhada com diálogo e ruídos de sala. Outras falas a destacar são as de Omar Shariff, a primeira um canto à capela de um trecho adaptado de *Perseguição*, canção de Sérgio Ricardo integrante da trilha original do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964):

- Se entrega, Corisco!
- Me entrego, não, oi!
- Só saio morto com parabelo na mão
- Se entrega, Corisco!
- Não me entrego, não!
- Só saio morto com parabelo na mão

e a outra, uma fala mirando o mar em direção às máquinas de exploração de petróleo, usando a metáfora: “seus gafanhotos de ferro, tão querendo roer minha memória, o meu passado. Não saio, não, viu! Não saio, não!”, durante 47s na cena. Temos um texto falado de forma não convencional através de um megafone, onde a personagem discursa para manifestantes contra a PetroGreen, em 29s. Há também parte de um diálogo, onde um personagem sai de quadro e continua dialogando, entretanto, esse trecho é acompanhado por música extradiegética e seu tempo está computado junto da trilha musical. No que tange os sons ambientes, ruídos de sala e efeitos sonoros são em grande parte de caráter hiper-realista, excluindo o efeito inicial de 03s e o de 29s, na sequência do sonho do neto da Carminha com um tubarão morto na areia da praia. O primeiro com sonoridade que remete à falhas de conexão tecnológica e o segundo, de tom onírico. *Piedade* conta com uma duração total de 98 min e na banda sonora calculamos aproximadamente 33min59s de sonoridades, que podemos considerar como pouco usuais, se comparada aos filmes ficcionais de longa-metragem lançados comercialmente nos EUA e na Europa Ocidental.

*Não devore meu coração* (2017) tem majoritariamente sua trilha musical com música preexistente, peças de um compositor holandês (que não entrará no nosso escopo) e o que podemos sublinhar como resistência cultural latino-americana e indígena, que são as músicas executadas por: Jonathan e Adam (dupla sertaneja do Mato Grosso), Henrique e Juliano (sertanejo de Tocantins), Tônico e Tinoco (dupla de São Paulo), Daddy Yankee (cantor porto-riquenho que transita entre o *reggaeton*, mambo, *pop* e *rap*), Los Aliados del Amor (grupo peruano de cumbia), Grupo Alfa de Paraguay (cumbia/salsa/pop/eletrônica), Brô MC’s (grupo guarani do Mato Grosso do Sul que canta *rap* em tupi-guarani e português) e a paraguaia Liz Solano que interpreta *India* e *No Identificado*, versão em guarani jopará (mescla do tupi-guarani com o espanhol) da música *Não Identificado* de

Caetano Veloso. Na trilha ainda consta um trecho da ópera do maestro Carlos Gomes, *Ill Guarany*, interpretada pela Royal Philharmonic Orchestra da Inglaterra, regida pelo mexicano Enrique Arturo Diemecke. Sobre as vozes, o filme traz diálogos em tupi-guarani, em português e no espanhol do Paraguai. Poucos segundos com vozes fora de quadro e uma locução de transmissão radiofônica em espanhol, onde não se vê a fonte sonora e sim motocicletas em comboio. Os ruídos de sala, efeitos sonoros e ambiências são majoritariamente hiper-realistas, excluindo a sequência em que Joca corre atrás de Basano em um campo aberto próximo da estrada. Aqui, vale ressaltar, que boa parte dos sons ambientes e alguns efeitos trazem uma atmosfera emocional carregada de tensão, entretanto, esse recurso é padrão nos filmes de suspense de Hollywood. *Não devore meu coração* (2017) tem por volta de 27min16s de música latino-americana e indígena, 8min32s de diálogos (fora os que estão junto das músicas já calculadas) e 03min39s de sons ambientes e efeitos sonoros, que soam distantes do formato padronizado nos cinemas hegemônicos, somando 39min27s dos 106 min totais do filme.

O filme *A Febre* (2019) tem uma parca trilha musical, com duas canções, *Misã Mé'ëna Ú'úkuotiapií* (*Vim Falar pra Vocês*) da intérprete e autora Rosa Peixoto (atriz que interpreta a personagem Vanessa) que entra de forma extradiegética após a última cena, quando Justino retorna para a floresta, em tela preta com legendas traduzindo a letra para a língua portuguesa, em seguida as legendas cessam e os créditos aparecem na tela. Outra canção é *Apêye Nímiri Wa''àro Weé* (*Cantar o Novo Milênio*) do Padre Justino Sarmiento, um salesiano da etnia tuyuka, executada na diegese (música diegética), na sequência em que o personagem Justino está subindo uma ladeira para chegar em sua casa na periferia de Manaus e faz uma parada em uma casa de rituais cristãos, onde indígenas assistem a uma missa e cantam em uma língua do tronco linguístico tukano. A canção continua em outro plano, com Justino caminhando e passando por crianças brincando na rua. Apesar de ser uma canção composta por um indígena em sua língua original, é uma música cristã de um tuyuka convertido a uma religião trazida do Ocidente. O cristianismo foi uma ferramenta dos povos colonizadores para a dominação dos povos colonizados e imposição de seus valores culturais, por conta desse contexto histórico não contabilizaremos a música como som de resistência.

Não se tem a explicitação de qual ou quais línguas originárias são faladas no filme, há sim a menção às etnias desana, tuyuka, tukano, assim como podemos confirmar essas e outras, através do artigo de Felipe Mussel:

A descrição minuciosa dessa cena constitui tanto um exercício de análise fílmica quanto uma revisão das minhas próprias anotações de trabalho à época em que realizei a direção de som de *A Febre* (longa-metragem dirigido por Maya Da-Rin), no qual também colaborei no roteiro junto com os atores indígenas do filme, todos pertencentes a etnias do Alto Rio Negro (desana, tariano, tukano, tuyuka, entre outras) (MUSSEL, p.142, 2024).

Todos os povos citados falam línguas do tronco linguístico tukano.

Os diálogos e falas na língua tukano ou nas línguas do tukano, gravados em quadro correspondem em torno de 19min28s somados a 01min03s de diálogos em português, com pelo menos um personagem fora do enquadramento. Também no extracampo, o filme dispõe cerca de 04min29s dos efeitos sonoros e ruídos. Desses, uma parte considerável são de sons acusmáticos – aqueles que soam sem ser mostrada a sua fonte sonora – como, por exemplo, os sons produzidos pelo suposto animal selvagem que deixa rastros nas matas do bairro periférico onde Justino reside. Os sons ambientes, os ruídos de sala e os efeitos sonoros são todos de sonoridade hiper-realista, muito provavelmente para exacerbar algumas sensações pelas quais Justino é acometido: o desconforto causado pela febre, o constrangimento pelo racismo dos colegas de trabalho, a tensão de se confrontar com o suposto bicho do mato, o tédio da atividade laboral, o estranhamento pela provável ausência da filha em um futuro próximo, entre outras. O somatório de todas as sonoridades que compõem a banda sonora dentro de nossos critérios que consideramos sons de resistência cultural é de 27min16s, parte de um total de 98 min do longa-metragem.

### **Considerações finais**

Através da mensuração empregada na nossa análise, concluímos que os três filmes chegam perto de um terço da minutagem com sons que podemos considerar sonoridades de resistência cultural, contra pouco mais de dois terços do tempo que segue o padrão de uma banda sonora convencional, nas produções dos cinemas ditos hegemônicos (EUA e Europa Ocidental).

Na banda sonora, da sua concepção, passando pela captação até a finalização, os profissionais de áudio no Brasil que trabalham nas produções de lançamento comercial parecem seguir os ritos das grandes produções ocidentais, com espaço bem restrito para invenções e criações de outra ordem experimental e ou identitária, adotando recursos técnicos e estéticos bem próximos dos hegemônicos da indústria que impõe a globalização dos seus conceitos. Com isso, às sonoridades fílmicas suprimem o legado e perdem as características antropofágicas de grandes movimentos e ciclos da arte brasileira, como o modernismo, o tropicalismo, o cinema de invenção, o cinema novo, os teatros oficina e do oprimido, a cena mangue *beat*, entre outros que propõem devorar as referências que vêm de fora, deglutir e devolver com identidade cultural própria. A partir do momento em que os profissionais de som de cinema superam as adversidades vividas nos anos 1960 até a década de 1980, como o estigma de som ruim com deficiência técnica, conseguem a equivalência em capacidade técnica e disposição de equipamentos aos profissionais pertencentes à indústrias consolidadas nos países desenvolvidos, e nesse instante parece que sucubem ao paradigma de reproduzir, em vez de expressar criações identitárias.

O advento do som digital impulsiona o processo de edição da trilha sonora com centenas de pistas, que servem para dar conta da complexidade de uma paisagem sonora na pós-modernidade. As salas de cinema (ou mesmo os aparelhos domésticos de alta potência) reproduzem as mixagens 5.1, 7.1, ou as feitas para o sistema Dolby Atmos<sup>6</sup>, visando envolver os(as) espectadores(as) em experiências imersivas e super imersivas (dependendo do sistema adotado) e conseqüentemente despertando sensações sinestésicas. Os(as) cineastas brasileiros que discutem a decolonialidade podem estar sujeitos(as) à reprodução do “imperialismo sonoro”, que denota em alto nível os mais diversos ruídos industriais e acaba gerando uma massa sonora que contribui para solidificar as relações de poder e dominação (SCHAFER, 2012), sendo eles(as) e seus filmes dominados(as) pela indústria cultural globalizada .

*A febre* (2019) tem coprodução com a Alemanha e a França, *Não devore meu coração* (2017) além da coprodução de produtoras brasileiras, conta com empresas da Holanda e da França, e em *Piedade* (2019) não consta verba estrangeira no produção do filme. Os dois últimos filmes trazem o galã Cauã Reymond, ator de alta popularidade na televisão brasileira, como um dos personagens protagonistas. Em *A febre* (2017) não se tem o apelo de um(a) ator(a) com fama nacional proporcionada pelo alcance da televisão. Os três roteiros são de histórias lineares, com início, meio e fim definidos e bem amarradas. A partir desses dados, faremos a aproximação com uma receita descrita por Strauss Zelnick, quando era presidente executivo do grande estúdio de Hollywood, o 20th Century Fox: “Nossa fórmula é: primeiro, todos os filmes devem ser guiados por uma história; segundo, filmes mais caros podem ser guiados pelo apelo do astro/estrela e pela história; terceiro, nunca faça um filme caro guiado pela história que não é guiado pelo astro/estrela” (OHMANN Apud SMIERS, 2006, p. 24). Considerando esse modelo que é usado em maior ou menor grau dependendo do tamanho da produção, na indústria de Hollywood ou em indústrias europeias que se espelham na estadunidense, podemos intuir a pressão que é exercida nas produções comerciais brasileiras para adotar alguns critérios do mercado e tentar obter sucesso junto ao público. Esse quadro impacta diretamente a estética do cinema nacional e não garante o mesmo espaço nas salas de cinema, uma vez que os filmes norte-americanos dominam esmagadoramente o mercado de exibição brasileiro e contam com publicidades nababescas: propagandas na televisão, matérias em todas as mídias, vendas de produtos agregados, entre outros artifícios de divulgação.

Concluimos, a partir do recorte de três filmes contemporâneos, que existe uma certa colonização estética no cinema brasileiro, essa dominação atinge inclusive os filmes críticos dos empreendimentos coloniais e impacta diretamente toda a cadeia de produção da trilha sonora dos filmes.

---

<sup>6</sup> As salas 5.1 têm 6 caixas amplificadas espalhadas por ela, as salas 7.1 contam com 8 caixas, as salas com o sistema Dolby Atmos além das caixas frontais, laterais e traseiras também possuem caixas no teto.

## Bibliografia

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo**. In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-XX.
- BOAL, A. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- CAPELLER, I. **Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo**. In: ADES, E.; BRAGANÇA, G.; CARDOSO, J.; BOUILLET, R. (Org.). **O som no cinema**. Catálogo de curso e mostra. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008, p. 65-70.
- CÉSAIRE, A. **Discurso sobre o colonialismo**. 1. ed. São Paulo: Editora Veneta, 2020.
- FERRAÇO, F. M. **Usos do hiper-realismo sonoro no cinema brasileiro de ficção contemporâneo: análises de O som ao redor (2012) e Mar negro (2013)**. 2016. 104 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-ES, 2016.
- FISHER, M. **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** 1. ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2023.
- FLÔRES, V. O. **A tesoura poética de Alberto Cavalcanti**. *Revista Eco-Pós*, v.25, n.1, p. 134-157, 2022.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies: narrative film music**. Londres: BFI, 1987.
- MAIA, G. **Alguns aspectos da música no cinema moderno brasileiro**. *CineCachoeira - Revista de Cinema da UFRB*, v. 1, p. 7, 2010.
- MUSSEL, F.S. **“Quem viu não voltou”: cosmopolíticas sonoras em A febre e Curupira, bicho do mato**. *Revista Interin*, v. 29, n. 2, jul./dez. 2024.
- PUDOVKIN, V. I. **Asynchronism as a principle of sound film**. In: WEIS, E.; BELTON, J. (Org.). **Film sound: theory and practice**. 1st. ed. New York: Columbia University, 1985, p. 86-91.
- QUIJANO, A. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. 2005. Disponível em: <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/handle/CLACSO/14118>. Acesso em: 10 de out. 2023.
- RAMOS, F. **A Retomada: nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência**. In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (Org.). *Nova história do cinema brasileiro volume 2*. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 410-471.
- SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2012.
- SMIERS, J. **Artes sob pressão - Promovendo a diversidade cultural na era da globalização**. São Paulo: Escrituras, 2006.

## Filmografia

*A febre* - Maya Da-Rin, 2019, Brasil, França, Alemanha, Ficção, DCP, Cor, 98min.

*Deus e o diabo na terra do sol* - Glauber Rocha, 1964, Brasil, Ficção, 35mm, P&B, 118min14s.

*Não devore meu coração* - Felipe Bragança, 2017, Brasil, França, Holanda, DCP, Cor, 98min.

*Piedade* - Cláudio Assis, 2019, Brasil, DCP, Cor, 106min.