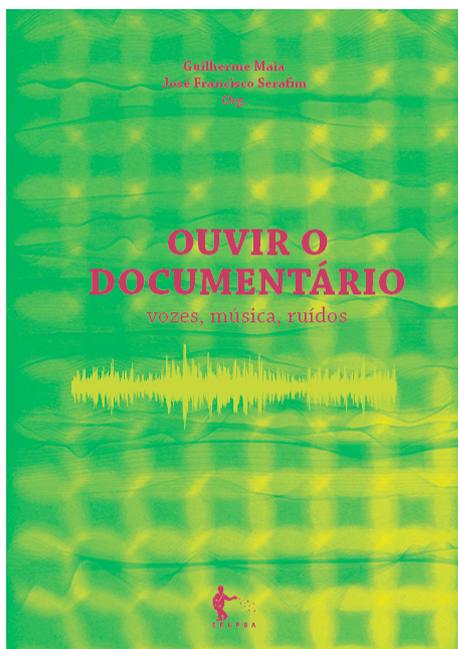

Sobre Maia, Guilherme e Serafim, José Francisco (org.). Ouvir documentário: vozes, músicas, ruídos. Salvador: EDUFBA, 2015, 219 p., ISBN: 9788523214197.

por Joyce Cury*



Ouvir o documentário: vozes, músicas, ruídos reúne 12 artigos que tratam de aspectos sonoros diversos no campo do documentário, empreitada que por si já é valerosa devido à ainda escassez de trabalhos nessa área, sobretudo em português¹. O livro, organizado por Guilherme Maia de Jesus (UFBA) e José Francisco Serafim (UFBA), e editado pela EDUFBA, é fruto de reflexões advindas da Bahia: do projeto de pesquisa *Tendências da Música no Documentário Brasileiro Contemporâneo* e de trabalhos apresentados no *I Seminário Internacional Ouvir o documentário: músicas, vozes e ruídos*.

A obra inicia o percurso com “O filme documentário e a chegada do som”, texto assinado por Bill Nichols (*San Francisco State University*), referência mundial nos estudos do documentário, também conferencista convidado no seminário acima mencionado. Trata-se de um artigo que funciona como uma espécie de introdução ao livro, pois Nichols traça um breve panorama histórico do advento do som no cinema documental, abordando as tendências sonoras que

¹ Neste sentido, além das referências que o próprio livro traz de estudos na área, cabe mencionar o trabalho do pesquisador e técnico de som Silvio Da-Rin em *Espelho partido*, obra que faz um percurso histórico pelos vários movimentos do cinema documental, na qual o aspecto sonoro ganha relevo.

marcaram não apenas a época em que foram introduzidas, mas permanecem como estratégias até hoje.

São elas: o uso da voz *over* que organiza o discurso, seja de forma retórica ou mais experimental, cujo início se dá no cinema documentário dos anos 1930 e o uso do som sincronizado às imagens, a partir da década de 1960, que possibilitou ao cineasta tanto dar voz aos personagens dos filmes quanto explicitar sua participação no mundo histórico representado na tela. Tais tendências alteram, segundo o autor, o *status* da “voz”² dos filmes, relacionado ao utópico controle total do realizador diante daquilo que está representado. Se no primeiro movimento há um “Ele que já sabe” (18), graças a um plano de filmagem mais roteirizado e ao uso do comentário, posteriormente temos a “voz” do “Ele, que ainda não sabe” (23), abrindo a possibilidade do inesperado ou do não planejado fazer parte do filme. Quer dizer, o cineasta passa a falar menos e a ouvir mais.

Nichols, cujo interesse em marcar distinções entre o cinema ficcional e documental é notório³, discorre também a respeito da crença do espectador naquilo que vê e escuta nos filmes. Ele considera tal aspecto parâmetro essencial para o reconhecimento do documentário como tal: se o espectador acredita que um ator social, um som, uma situação, tem uma vinculação com o mundo histórico, então admite estar diante de um documentário.

Aproveitando o ensejo, uma ausência no livro como um todo é a discussão acerca do documentário como campo e não como gênero, termo que aparece em vários dos artigos. Nichols refere-se ao cinema documental desta forma,

² Aqui pensando na voz textual como a definida por Nichols, noção ampla e intangível que não se restringe ao sentido literal do termo, mas uma voz que fala por meio de todos os códigos sonoros e visuais disponíveis ao documentarista, relacionando-se tanto ao aspecto ético quanto ao estilístico.

³ O autor se debruça sobre esse aspecto em: *La representación de la realidad: Cuestiones e conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica AS, 1997.

mas nos parece mais apropriada aos estudos recentes a abordagem feita por Roger Odin⁴ em *Filme documentário, leitura documentarizante*, artigo no qual o autor considera que o documentário, assim como a ficção, seriam campos dentro do cinema, e dentro deles encontraríamos vários gêneros: filmes etnográficos, filmes científicos, faroeste, policial, etc. Odin defende que seria possível ao espectador fazer uma “leitura documentarizante” nos filmes, a partir das instruções de leitura que oferecem.

Já o segundo texto do livro, “A escuta do comentário no filme antropológico”, de Marcius Freire (Unicamp), trata de especificidades do comentário, aspecto sonoro muito pertinente ao documentário antropológico. O autor tece um debate importante a partir das reflexões de Claudine de France e David Mac Dougall, que é a possibilidade de se pensar em uma *mise-en-scène* do comentário ou *mise-en-scène* do verbal. Haveria, segundo ele, três situações nesse sentido: o comentário elaborado antes da realização do filme (comentário roteirístico), durante sua realização (em entrevistas, denominado comentário direto) e no momento da pós-produção (comentário indireto).

Os três processos podem ou não estar presentes na mesma obra e não são baseados no aspecto técnico da captação sonora, mas na relação estabelecida entre o realizador e o comentário. Freire está interessado naquilo que o comentário suscita ou provoca para além das imagens, aquilo que não é mostrado, fruto da imaginação ou ainda intangível. Suas considerações –para fazê-las, ele utiliza, por exemplo, algumas passagens de *Jaguar* (Jean Rouch, 1954-1967) e cita o trabalho de Eduardo Coutinho –ajudam a compreender procedimentos do documentário antropológico, mas em nosso entendimento também podem ser extrapoladas para documentários outros, até mesmo para filmes de ficção que utilizam o comentário como estratégia narrativa.

⁴ ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. Tradução Samuel José Holanda de Paiva. *Significação* – Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, ano 39, n.37, p.10-30, 2012. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71238/74234>>

O terceiro artigo do livro é “Breves considerações acerca dos sons no filme etnográfico”, no qual Joceny de Deus Pinheiro (Unilab) continua a discussão em torno do documentário de cunho antropológico –também sem utilizar-se da análise fílmica para tal–, defendendo a necessidade de uma atenção maior ao aspecto sonoro, tanto por parte dos realizadores, quanto de pesquisadores da área. Oportunamente, as considerações da autora levam em conta sua própria experiência no campo da antropologia audiovisual, enfatizando o lugar negligenciado do som nesse tipo de produção, questão com a qual ela se deparou em suas primeiras realizações.

Pinheiro ecoa, sobretudo, as colocações do antropólogo Paul Henley, argumentando que o som é o aspecto que garante a densidade das imagens numa obra audiovisual. Em outras palavras, de nada adiantam imagens deslumbrantes em um filme etnográfico se não há um tratamento também primoroso aos sons. Mais do que as falas e as músicas, a autora se preocupa com os sons não verbais, com a paisagem sonora –remetendo-se ao pesquisador francês Michel Chion– nos filmes etnográficos, considerando-a recurso essencial na construção de uma experiência sensorial e engajamento do espectador no universo retratado na tela.

Um dos pontos altos do texto é a reflexão de que o som, em especial o não verbal, pode ser o elemento que afasta o filme etnográfico de uma estética naturalista frequentemente buscada por quem realiza esse tipo de produção. Ao captar e utilizar o som de modo mais livre, e não apenas vinculado à imagem, o filme passa a ser menos uma ferramenta de autenticidade à pesquisa antropológica e mais uma obra criativa, em que as subjetividades do realizador e do espectador são constantemente evocadas. Pinheiro faz ainda uma breve descrição dos trabalhos de realizadores que foram precursores no campo da antropologia audiovisual (como Robert Flaherty, Franz Boas,

Margaret Mead e Gregory Bateson), embora comece seu texto lamentando a ausência de preocupação mais significativa com o aspecto sonoro, o que nos parece um tanto equivocada, já que ela própria aponta exemplos profícuos nesse sentido. Por fim, descreve o trabalho conjunto entre imagens e sons no filme *Terras* (Maya Da-Rin, 2009), momento em que a análise fílmica, em nosso entendimento, poderia ganhar mais relevo.

Ainda na esteira dos filmes etnográficos, em “A invenção da etnoficção em *Jaguar* de Jean Rouch: uma análise da *mise-en-scène* do comentário”, Sandra Straccialano Coelho (UFBA) analisa a “*mise-en-scène*” do comentário em *Jaguar* (Jean Rouch, 1954-1967). Por este motivo, acreditamos que suas reflexões poderiam estar organizadas no livro após o artigo de Marcius Freire, que tece sobre o mesmo aspecto. A autora reflete sobre os efeitos dos autocomentários (aqueles feitos pelos sujeitos filmados após o visionamento do filme) na narrativa de etnoficções realizadas por Jean Rouch no final dos anos 1950. Straccialano parte da hipótese de que a utilização particular dos autocomentários nos filmes é uma das características que fizeram do cinema de Rouch um estudo obrigatório para os interessados tanto em filmes etnográficos quanto em compreender os cinemas novos.

Ela divide suas reflexões em dois momentos. Primeiro, ampara-se teoricamente –assim como Marcius Freire– na antropóloga e cineasta francesa Claudine de France para explicar de que modo o comentário pode ser compreendido como estratégia de “*mise-en-scène*”. Em seguida, analisa uma das sequências de *Jaguar*⁵ de acordo com essa perspectiva, considerando-o um marco quanto à utilização da improvisação no trabalho do cineasta. Para tal, a autora trabalha com a ideia de rivalidade que pode haver entre duas estratégias de *mise-en-scène* do real: a da fala e a das imagens. Sua

⁵ A sequência analisada pela autora é a do momento em que os três amigos nigerianos Lam, Illo e Damouré estão a caminho da Costa do Ouro britânica (atual Gana) e encontram o povo Somba.

empreitada nos conduz a refletir sobre os múltiplos papéis de cada personagem no filme a partir de seus autocomentários e a subversão do lugar do pesquisador e sujeito pesquisado na obra de Rouch.

Amaranta Cesar (UFRB) também trata da *mise-en-scène* do verbal em “O documentário como tomada de palavra: reflexões sobre a *mise-en-scène* da fala e os dispositivos documentais”, mas sob outra perspectiva. Para discorrer sobre os filmes de Pierre Perrault, em especial *Para que o mundo prossiga* (Pour la suite du monde, 1963), seu primeiro longa-metragem; e sobre o brasileiro *Terra deu, terra come* (Rodrigo Siqueira, 2010), a autora parte do conceito “tomada de palavra” (83) do sociólogo, historiador e filósofo francês Michel de Certeau, a quem é cara a noção de “tradição inventada”, aspecto também tangenciado por Cesar.

Sobre o mencionado filme de Perrault, feito no início da década de 1960, quando câmeras e gravadores de som portáteis passam a ser utilizados pelos cineastas, ela afirma que é a expressão oral – especificamente na fala de Grand-Louis – a responsável por ligar passado e presente, no caso, uma tradição da pesca do marsuíno, já inexistente quando da filmagem na ilha canadense *Île-aux-Coudres*. É o documentário de Perrault que incita nos personagens o desejo de retomar tal ação e isso é manifestado pela fala: “fala-ação” ou “fala-vivida”, a qual permite, neste documentário, discussões em torno da memória e da identidade, esta como um processo histórico e inacabado.

Já a respeito de *Terra deu, terra come*, a autora considera o falar próprio de Pedro de Aleixina, garimpeiro de 81 anos que vive no quilombo Quartel do Indaiá, distrito de Diamantina, em Minas Gerais, um dos motivos que fazem dele personagem central do filme⁶. A autora interessa-se menos no que ele diz

⁶ Cesar comenta que a outra razão para o protagonismo do personagem relaciona-se à sua memória: é um dos últimos cantadores de vissungos, cantigas em dialeto africano entoadas antigamente para carregar os mortos.

e mais em como ele diz, na *mise-en-scène* de sua fala: trata-se de um elemento de diferenciação, dotado de plasticidade. Cabe lembrar que Pedro vive uma encenação dentro do filme, a de um ritual de morte que, analogamente à pesca em *Para que o mundo prossiga*, está preservada pela memória do personagem e é evocada por sua oralidade, marcando a fala como lugar político e estético, que expressaria, de forma poética, uma “vigorosa filosofia vernacular” (92).

Passando da análise do comentário para o aspecto musical, temos o trabalho de Guilherme Maia de Jesus (UFBA), “Um cabra marcado pelas canções: ensaio sobre a poética musical dos documentários de Eduardo Coutinho”, o texto que mais explora tal perspectiva no livro. Já de início, o autor lança sua hipótese: a de que o “programa musical” de Coutinho é configurado obra a obra, passando de um uso narrativo mais “tradicional” a músicas *a capella* interpretadas por personagens “anônimos”⁷. Maia alicerça-se na análise fílmica imanente e está preocupado com o modo como a música opera nos documentários do diretor na chave dos sentidos, dos afetos. Ele não se atém a um título em sua discussão, transitando por longas-metragens realizados entre 1984 (*Cabra marcado para morrer*) e 2011 (*As canções*).

O autor fala em nostalgia e tensão ao tratar da música extradiegética⁸ em *Cabra marcado para morrer*, tendo como catalisadores de suas reflexões Claudia Gorbman e Michel Chion, dois pesquisadores referenciais em se tratando da relação entre música e audiovisual. *Cabra* é um filme que emprega tanto o uso da música de maneira mais “tradicional” e emotiva – perspectiva que vai sendo abandonada por Coutinho ao longo de suas realizações –, quanto como “alívio lírico” (101), no caso, quando Elisabeth Teixeira canta o

⁷ Utilizo o termo anônimo para me referir a personagens que não são reconhecidamente artistas.

⁸ Maia comenta tanto sobre a música instrumental que acompanha os primeiros planos do filme, quanto a canção de protesto *Subdesenvolvido*.

coco junto com os filhos, recurso que o diretor vai explorar vigorosamente em seus filmes.

Maia atenta para a diminuição gradativa do emprego de música extradiegética no trabalho de Coutinho e parte das articulações da música em seu primeiro documentário para balizar considerações sobre outros títulos: *Boca do Lixo* (1993), *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), *Babilônia 2000* (1999), *Santo forte* (2002), *Edifício Master* (2002), *Moscou* (2009), *As canções* (2011), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2006) e *Jogo de Cena* (2007) –estes três últimos com menor aparição da música.

O texto, bastante rico em descrições e análises calcadas em um conhecimento musical apurado, termina com a observação de *As canções*, documentário que, segundo o autor, sustenta a maioria das hipóteses levantadas no ensaio: por exemplo, a de que o diretor convoca em seus filmes pessoas que “cantam bem” (115), que cantam com “uma lágrima na voz” (115). Neste sentido, nos parece muito instigante o fato do pesquisador ter entrevistado a preparadora vocal Cecília Spyer, nome que aparece nos créditos finais do longa e que poderia passar despercebido a olhos desatentos, extraindo dela informações valiosas sobre o processo de construção vocal dos personagens.

Em “A biografia cantada de *A música segundo Tom Jobim*”, Márcia Carvalho (USP) aponta como o documentário dirigido por Nelson Pereira dos Santos explora formas de representação biográfica que fogem do convencional: não há entrevistas, narração e depoimentos. No filme, que não segue uma ordem cronológica, o retrato de Tom Jobim se dá por meio de uma colagem de sua própria obra musical interpretada por artistas diversos. “O ponto de corte [da montagem] está na música [...]” (126), considera a autora, que traça um paralelo entre a estética do filme, um “mosaico musical antropofágico” (127), e o pensamento musical do biografado: ambos são circulares.

Segundo Carvalho, o filme força um engajamento musical do espectador, já que não são informados os títulos das canções, nem seus intérpretes ou outros dados a respeito do material de arquivo. Considero que, embora lance ideias bastante interessantes e com potencial analítico (sobre a montagem do filme em especial), seu texto foge dos demais apresentados no livro, pois configura-se mais como uma resenha crítica do que um artigo acadêmico. A autora não menciona passagens do documentário, nem analisa sequências que explicitam sua estrutura não convencional, aspecto bastante mencionado por ela. Outro ponto a se comentar é que, embora estejam contempladas na bibliografia, o texto não aciona referências do campo do audiovisual, atendo-se a autores que ou tratam da obra de Tom Jobim ou traçam reflexões sobre o fazer biográfico.

Em “O documentário indireto de Vladimir Carvalho em *O país de São Saruê*”, o pesquisador Sérgio Puccini (UFJF) faz uma análise cuidadosa do primeiro longa-metragem deste diretor, filmado no interior da Paraíba e finalizado em 1971. Para isso, aciona tanto importantes referências teóricas do campo do documentário e do som no cinema quanto aspectos pertinentes à produção do filme. Ao autor comenta sobre os momentos em que há “som indireto”⁹, destacando um dos personagens entrevistados, o mineiro Pedro Alma, que fala sobre o esplendor e a decadência da exploração do ouro no sertão nordestino.

Puccini observa como a montagem da faixa sonora e da imagem, feita em contraposição, enfatiza o aspecto geográfico, uma “determinação de lugar” (141) no documentário, e também ajuda a dar-lhe um tom crítico, notadamente anticapitalista. Atenta-se também para a longa duração dos depoimentos, o

⁹ O “som indireto” é um termo utilizado pelo próprio Vladimir Carvalho e refere-se ao som dos depoimentos dos personagens do documentário que não foi captado em sincronia com a imagem, mas tomado em estúdios de rádio ou difusoras de alto-falantes locais. São cinco as vozes tomadas em “som indireto” no longa, procedimento adotado porque não houve a possibilidade do uso de gravadores de som direto. Trata-se de uma carência de recursos financeiros que se transformou em opção estética do realizador.

que considera um respeito com o discurso dos personagens, aspecto que está em consonância com sua proposta política.

A partir, sobretudo, de Michel Chion, o autor discute noções de voz *off*, voz *in* e voz de Deus, explicando como no filme de Vladimir Carvalho é possível identificar vozes com corpo e sem corpo, configurando-o como uma obra polifônica que, mesmo utilizando “som indireto” nos depoimentos dos personagens, confere um “poder de vínculo das vozes com o mundo” (141). O texto ainda faz uma ponte entre *São Saruê* e as considerações de Paul Rotha (da escola de documentário inglesa) quanto ao uso do som no documentário, apontando alguns procedimentos presentes ao longo da trajetória fílmica de Carvalho.

Já Ana Rosa Marques, em “Sensação e sentimento: o som do *Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*”, explora os recursos sonoros que dão significado a este documentário, dirigido por Paulo Caldas e Marcelo Luna, e que o afastam de uma pretensão naturalista, já que o som é assumidamente manipulado. Sua ênfase se dá à análise da música que tem a função de “gerar um sentimento, dar um tom emocional e criar empatia com o espectador” (150), mas ela também trata dos ruídos e de outros elementos sonoros, como a própria fala dos personagens.

A autora comenta algumas passagens em que a música se torna “prova artística”, ajudando a persuadir, a convencer quem assiste ao filme sobre algum aspecto relacionado aos personagens. Também trabalha com as sequências que se assemelham a videoclipes, consideradas por Marques como partes autônomas no documentário, enfatizando a correspondência entre o tom da música e a fotografia para criar uma atmosfera, uma sensação.

Segundo ela, *Rap do Pequeno Príncipe...* é “uma interpretação sensorialista da realidade” (155) que abusa da interferência sonora e imagética não apenas mimetizando a linguagem do videoclipe, mas também trazendo estratégias do cinema de ficção. Trata-se de um texto que, embora não lance novas perspectivas teóricas para o campo do documentário, cumpre a proposta de fazer uma análise dos principais aspectos sonoros de um filme que busca menos o racional e mais o afetivo e lúdico em seu discurso.

Do documentário brasileiro, partimos para a produção francesa de Chris Marker, examinada por José Francisco Serafim (UFBA) em “As vozes de Chris Marker”. No artigo, o autor desmembra reflexões que estão em *O autor no cinema documentário*, atentando-se agora para a obra de um único cineasta¹⁰. Serafim traça as estratégias lançadas por Marker na elaboração dos comentários dos filmes e para isso analisa três deles, da primeira fase documental do realizador: *Carta da Sibéria (Lettre de Sibérie, 1958)*, *O mistério Koumiko (Le mystère Koumiko, 1965)* e *Se eu tivesse quatro dromedários (Si j'avais quatre dromadaires, 1966)*. Para tal, em vez de acionar uma diversidade de aportes teóricos, o texto opta pela descrição de sequências dos filmes que comprovem sua tese.

Sobre o primeiro título, o autor afirma que o espectador passa a conhecer a região da Sibéria mais pelas informações do comentário “epistolar” do que pelas imagens. Em primeira pessoa ou utilizando o humor, tal instância chega a alterar o conteúdo imagético, como é exemplificado por Serafim na sequência em que o comentário tem três toques diferentes: um tom ufanista, um tom negativo e um tom mais objetivo. Já a respeito de *O mistério Koumiko*, fala em “comentário dialógico” (169), pois há interações entre a personagem Koumiko e o narrador, embora nunca o vejamos. Finalmente, sobre *Se eu tivesse quatro*

¹⁰ SERAFIM, José Francisco. O autor no cinema documentário. In: ____ (org.) *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA, 2009, p.33-47.

dromedários afirma haver uma estrutura diferenciada dos dois filmes anteriores, pois um dos narradores, o fotógrafo, é dominante no discurso, representando o próprio Chris Marker.

A partir dos três filmes, Serafim considera haver na obra do cineasta uma diversidade de estratégias narrativas na apresentação dos materiais que evoca. No caso da narração, esta configurar-se-ia menos como impessoal e distante, mais como a exposição do pensamento do próprio realizador, uma voz autoral, caracterizando sua obra como ensaística.

Ainda com foco na produção francesa, Tatiana Levin Lopes da Silva (UFBA) trata de *Os catadores e eu* (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000), documentário de Agnès Varda, analisando a voz desta realizadora no filme a partir das ideias de Bill Nichols e Michel Chion. Varda não insere sua voz (e corpo) de maneira distante e onisciente, incorporando-se como uma “personagem catadora-cineasta” no longa. O artigo trata dessa subjetividade e da autorreflexividade (o aparato cinematográfico também é visto) como estratégias da realizadora para “fabricar” seu ponto de vista.

Silva defende a ideia de que a voz em *Os catadores e eu* é como uma “confissão sonora”, utilizando para isso as reflexões de Michel Chion a respeito de nossa vocação “vococentrista”¹¹ enquanto espectadores e da voz *off* no documentário como advinda de um lugar imaginário. Para ela, graças à voz *off*, o longa de Varda é uma “viagem em aberto” (192) e assume um *status* de *work in progress*. Ela afirma haver no documentário uma “voz-eu”, outra noção de Chion, que seria uma voz não meramente em primeira pessoa, mas que provoca identificação e aproximação do espectador, configurando-se numa “voz nossa” (193) devido ao modo como essa voz é gravada, ou seja, a parâmetros técnicos. Sua conclusão é a de que essa voz é da “ordem do

¹¹ O espectador teria uma vocação “vococentrista” porque, em um conjunto de sons de um filme, por exemplo, a voz é, comumente, o primeiro elemento a ser percebido por ele.

pensamento”, exterioriza o que quer nos dizer a realizadora, “[...] sua forma mais íntima de pensar, de ver o mundo e que, por ser íntima, traz originalidade, um segredo externado, um pensamento que se dá enquanto se fala sobre o que se vê” (195). As considerações de Silva são bastante interessantes e muito pertinentes diante da obra estudada, no entanto, seu texto deixa de entrar propriamente no filme, ou seja, não apresenta passagens do documentário ao leitor, estratégia que seria eficaz para convencê-lo.

Finalmente, Rodrigo Carreiro (UFPE) assina o último artigo do livro com a discussão sobre o “Uso do som em falsos documentários de horror”. Já de início, o autor insere esse tipo de filme no fenômeno *found footage*, alertando o leitor de que tal conceito pode indicar, para além de obras que utilizam material audiovisual de arquivo: “[...] filmes constituídos, no todo ou em parte, por falsos registros amadores ou semiprofissionais de situações extraordinárias” (198). Em sua análise, Carreiro traz vários filmes como exemplo: *A bruxa de Blair* (Blair Witch Project, Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, 1999), *Filha do mal* (*The Devil Inside*, William Brent Bell, 2012), *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008), *The Poughkeepsie Tapes* (John Eric Dowdle, 2007), *The Tunnel* (Carlo Ledesma, 2011), *[Rec]* (Paco Plaza e Jaume Balagueró, 2007), entre outros. Ele se apoia na ideia de “observação espontânea” –e do modo observativo de representação documental propostos por Bill Nichols–, que regeria o modo de produção de um falso documentário (ou *mockumentary*) como esse.

O texto é parte de uma pesquisa maior do autor em torno de falsos documentários de horror e trata de sua construção sonora, especialmente do conflito que trazem entre a legibilidade e a verossimilhança no âmbito da imagem e do som. Para isso, alicerça-se principalmente nas reflexões de Rick Altman e descreve alguns padrões sonoros recorrentes nesse tipo de filme: ausência de música extradiegética; presença de metalinguagem (quando o editor de som aparece inserindo música no filme ou há um personagem na

narrativa que trabalha com audiovisual, por exemplo); utilização de música eletrônica minimalista, denominada *drone*; improviso dos diálogos; utilização de efeitos sonoros localizados em extremos da escala de frequências (muito graves ou muito agudas) captadas pelo ouvido humano, sobretudo quando o personagem é o vilão; presença de monólogos recitados diretamente para a câmera; mixagem preferencialmente nos canais dianteiros; utilização exacerbada de efeitos que seriam compreendidos como defeitos em filmes de ficção “tradicionais” (eco, reverberação, microfonia, sons de respiração ofegante, etc.).

Além da escrita de Carreiro ser bastante palatável e suas considerações suscitarem uma leitura instigante a respeito dos filmes, sobressalta o modo como o aspecto técnico é trabalhado pelo autor, abordagem pouco usual nas pesquisas em torno do audiovisual.

Para concluir, *Ouvir o documentário: vozes, músicas, ruídos* configura-se como leitura obrigatória tanto para aqueles que se dedicam ao aspecto sonoro do cinema quanto para estudiosos do campo do documentário. Não somente pela rara produção textual específica da área, mas pela qualidade e ineditismo de alguns textos nele inseridos. Uma 2ª edição impressa da obra (ou um *e-book*) mereceria uma revisão mais atenta, pois há algumas dissonâncias quanto ao uso de citações e a possibilidade da inserção de mais pesquisadores que sejam especificamente da área do som também seria bem-vinda.

Bibliografia

- DA-RIN, Silvio (2004). Verdade e imaginação. In: _____. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- NICHOLS, Bill (2010). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus.

_____(1997). *La representación de la realidad: Cuestiones e conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica AS.

ODIN, Roger (2012). "Filme documentário, leitura documentarizante" in *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, número 37, São Paulo. Tradução Samuel José Holanda de Paiva. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71238/74234>>. (Acesso: 01 de junho de 2013).

SERAFIM, José Francisco (2009). "O autor no cinema documentário" in: ____ (org.), *Autor e autoria no cinema e na televisão*, Salvador: EDUFBA, p.33-47.

* Joyce Cury é mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (2015), onde desenvolveu a pesquisa "O documentário de Paulo Gil Soares na Caravana Farkas: vozes, personagens e cultura popular". Fotógrafa e produtora audiovisual, tem interesse em produzir e pesquisar o documentário e a fotografia brasileiros. Dirigiu o documentário "Entre janelas" (2016), tem experiência como diretora de fotografia em um longa-metragem ("Patricia", 2012) e três curtas ("A velhinha contrabandista", 2016; "Azul Arena", 2016; e "De tanto andar meu pé cansou e fugiu", 2016), sendo o último em Super 8, premiado em festival. E-mail: rp_joyce@yahoo.com.br.