

As Viagens do Som

Mateo Felipe Bravo Ariza

Orientadora: Virginia Osório Flôres

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)

Foz do Iguaçu - 2018

RESUMO: Focando no cinema latino-americano e tendo como base o filme colombiano *Los Viajes del Viento (2009)* escrito e dirigido por Ciro Guerra, este artigo faz um breve histórico da construção do som no cinema, discutindo os conceitos teóricos dos autores Michel Chion (Valor Agregado, Audiovisão) e Virginia Flores (Cenografia Sonora). Assim, ao entender o papel do som na organização audiovisual, conseguimos construir uma base para análise dos aspectos sonoros presentes no filme, reafirmando então, a importância da construção sonora para enriquecimento cultural que dinamiza a nossa sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Som, Cenografia Sonora, Audiovisão

RESUMEN: Enfocando en el cine latinoamericano y teniendo como base la película colombiana *Los viajes del Viento (2009)* escrito y dirigido por Ciro Guerra, este artículo hace un breve histórico de la construcción del sonido en el cine, discutiendo los conceptos teóricos de los autores Michel Chion (Valor agregado, Audiovisión) y Virginia Flores (escenografía sonora). Así, al entender el papel del sonido en la organización audiovisual, conseguimos estructurar una base para el análisis de los aspectos sonoros presentes en la película, reafirmando la importancia de la construcción sonora para el enriquecimiento cultural que dinamiza nuestra sociedad.

PALABRAS-CLAVE: Sonido, escenografía sonora, Audiovisión

INTRODUÇÃO

Por muito tempo temos sido ensinados a ver para crer e pouco temos lembrado da importância do som no âmbito da comunicação humana. O som vem, não como complemento de uma imagem, e sim parte do significado que, por exemplo, um filme pode trazer. Ele está, da mesma forma que a imagem, lidando com sensações, sentimentos, adjetivando e construindo tal significado, que é acima de tudo, uma construção cultural, uma Audiovisão. (CHION, 1990).

O objetivo deste artigo é analisar alguns dos elementos sonoros presentes no filme *Los Viajes del Viento (2009)*, escrito e dirigido por Ciro Guerra e, a partir daí, validar alguns conceitos de teóricos do som no cinema. O filme retrata a saga de Ignacio, um antigo *Juglar Vallenato*¹ enquanto percorre várias províncias do Caribe Colombiano até entregar o acordeão, aparentemente amaldiçoado, ao seu legítimo dono. Durante o filme, a riqueza natural e cultural da Colômbia são exaltadas pela narrativa que gira em torno da questão musical e da tradição oral. Foi selecionado com base nas particularidades do filme, por apresentar uma narrativa peculiar, acontecendo em contextos variados, algumas situações são bons exemplos e são bons exemplos para tratar a funcionalidade do som.

Na primeira parte do artigo se faz uma análise do aspecto sonoro no cinema, baseada nos conceitos de autores como Michel Chion (Valor Agregado, Audiovision), Virginia Flores (Cenografia Sonora).

Assim, pretendemos enaltecer o papel que têm cumprido os sons na organização sonora e como eles, com todas suas propriedades, conseguem afetar de diversas maneiras a construção audiovisual dos filmes. Logo, a defesa de um estudo sistemático do som no cinema, por meio de uma análise textual de trechos do filme, ajuda a compreender também construções de significados culturais, que se perpetuam e se dinamizam.

¹ Por juglar vallenato entende-se a figura da pessoa que divaga pelos povoados com seu Acordeão em busca de duelos de repente. Os duelos são marcados por uma base rítmica proposta pelos oponentes para disputar improvisando verbal e musicalmente com o instrumento.

CONSTRUÇÃO SONORA NO CINEMA

O cinema necessitou de tempo para conseguir obter o som sincronizado em junção paralela com a imagem. Após o surgimento da sincronização, na década de 1930, permitiu-se que o som carregasse o conteúdo semântico da linguagem, e assim tornou possível o entendimento das ações sem necessidade dos intertextos (cartelas) de diálogos ou descrições de situações.

No cinema mudo, a pontuação era múltipla: gestual, visual e rítmica. e os cartões, evidentemente, funcionam como um elemento de pontuação novo e específico. Para além do texto escrito, o grafismo de seus caracteres, a sua eventual repetição e a sua dimensão na imagem constituíam outros tantos meios para pontuar o filme. (CHION, 1990, p.44)

Como acontecia no início, o cinematógrafo exibia imagens de algumas ações, como vistas nos filmes dos Irmãos Lumière. Um famoso exemplo é a projeção da chegada do trem na estação com uma grande quantidade de pessoas esperando-o. Ainda que não tivesse som acompanhando a imagem nesse momento, para as pessoas que já tivessem algum contato com trens, iria ser remetida por meio da imagem, a lembrança do som do atrito do trem sobre os trilhos, as engrenagens funcionando ou as pessoas falando e cumprimentando aos recém chegados.

Por não ter som sincrônico até então, implementou-se nas projeções o recurso de músicos instrumentistas para acompanhar a cena e muitas vezes um narrador para explicar o acontecimento do filme, como forma de apoio ao entendimento das projeções, pontuando emoções e criando tensões.

Nas seguintes décadas, o som aparece no cinema como um apoio dramático da imagem, criando assim ambientes nos quais foram utilizados instrumentos de orquestra para acompanhar a narrativa do filme, por meio da composição funcional da música usada para transmitir emoções com tons de alegria, suspense, drama, terror ou ação e assim trazer o espectador mais próximo da história. Também apareceram sons que cumpriam a função de pontuar ações, assim como serviram na animação para dar vida aos personagens que até o momento careciam de dinâmica. Logo, o som começou a criar seu próprio estilo, fazendo piadas, acentuando as quedas nas comédias, os golpes nos filmes de ação e se padronizou

como método de efeito para acompanhar a imagem.

Com a aparição do som sincrônico, as vozes conseguem ter na imagem sua fonte, o que adiciona ao filme aspectos cognitivos da linguagem, um acréscimo nos símbolos possíveis a serem transmitidos através do cinema, e não só o valor das palavras mas a possibilidade de usar as propriedades do som ao seu favor. As tecnologias de comunicação, como o telefone e o rádio, foram fundamentais para este avanço pois é por meio do microfone que se consegue captar as frequências no ambiente a ser gravado.

É importante destacar como o mundo inteiro ia desenvolvendo o cinema e como este fato marca a história, por ser um grande divisor na cultura mundial. Vários realizadores opunham-se ou questionavam o novo cinema sonoro. É o caso do Eisenstein, diretor cinematográfico russo, considerado um dos precursores da montagem como fator de choque emotivo. Ele argumentou assim na sua publicação “Sobre o futuro do cinema sonoro” em 1928:

Usar o som deste modo destruirá a cultura da montagem, porque cada adesão do som a uma peça de montagem visual aumenta sua inércia como uma peça de montagem, e aumenta a independência de seu significado - e isto sem dúvida ocorrerá em detrimento da montagem, agindo em primeiro lugar, não sobre as peças de montagem, mas em sua justaposição. (EISENSTEIN, 1928, p 218)

Com o aparecimento da gravação multipista foi moldada a cadeia de produção do som para cinema, tendo ferramentas como as etapas de gravação de som direto, dublagem dos diálogos quando necessário, criação de efeitos sonoros, composição de músicas, montagem dos sons, mixagem e posicionamento envolvente dos sons no imaginário sonoro do espectador. Tudo possibilitado pelo avanço da tecnologia e surgimento de novos métodos de mixagem e exibição do som: estereofônico, quadrafônico, *surround* (5.1), etc.

Considerações para a análise sonora do filme

Levando em conta a caracterização dos elementos que constituem a trilha sonora presente no livro *O cinema: uma arte sonora* (2013), escrito por Virginia

Flores, no que diz respeito à etapa da edição de som, seguimos um tipo de diferenciação que nos é bastante útil para o entendimento da funcionalidade dos sons quando analisados:

Os elementos que constituem a trilha sonora de um filme são diálogos, ruídos e músicas. Os ruídos, segundo esta classificação, incluem os ambientes usados como bases sonoras. Os diálogos incluem todas as vozes. (FLORES, 2013, p 118)

A organização da trilha sonora implica escolhas adequadas das ferramentas por parte do diretor de som para organizar assim os elementos que irão atuar junto à imagem, durante uma situação determinada. É necessário aproveitar as propriedades do som para selecionar de forma apropriada os elementos de acordo à situação, de modo que sejam afins à narrativa. Como dito por Robert Bresson nas suas notas sobre som: “Imagem e som não devem apoiar um ao outro, mas devem trabalhar em turnos em uma espécie de revezamento” (BRESSION, 1975)².

Continuando nessa linha, associamos esta ideia à de audiovisualização proposta por Michel Chion: no cinema o áudio e o visual estão sempre juntos e sempre um influencia o outro, não devendo ser analisados em separado.

Esses trabalhos exercidos pelo som em relação à imagem, como expressados por Bresson e Chion, podem ser vistos como os valores que o som consegue brindar quando acionado junto com a imagem. Nesse sentido, o conceito de Valor Agregado presente no mesmo livro do Chion é uma guia na busca destes valores na nossa posição de espectadores.

Por valor acrescentado designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda que essa informação ou essa expressão decorre naturalmente daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. (CHION, 1990, p 12)

Chion acrescenta que esses valores podem ser encontrados nos diversos sons que compõem a trilha sonora, como é o caso dos diálogos, da música e dos ruídos. Cada um destes elementos quando presentes ou ausentes na cena afetam direta ou indiretamente no sentido ideológico da sequência.

² Publicado em: <http://www.filmonsound.org/articles/bresson.htm>

ANÁLISE SONORA CINEMATOGRAFICA

Para análise, foi realizada uma decupagem sonora de cenas específicas do filme, nas quais pudemos perceber o valor agregado pelo som. Dessa forma torna-se possível tratar das particularidades do som e como atuam em relação à imagem. Uma ferramenta que possibilita este estudo é o *método de máscara*, apresentado por Chion (1990) o qual se vale da apreciação das cenas várias vezes, com a suspensão de uma das bandas, tanto a visual como a sonora alternadamente, o que permite ver e sentir separadamente a organização que nelas se apresenta. O autor sugere as perguntas: “que ouço?”, e, “que vejo?”, como ponto de partida para a apreciação dos elementos da análise (CHION, 1990, p 145).

Em *Los viajes del Viento* (2009), escrito e dirigido por Ciro Guerra, encontramos um filme bastante rico quanto à questão sonora e visual, pela variedade e riqueza dos espaços com as características geográficas e culturais que intrinsecamente a música também faz parte. Foi estreado no marco do festival de vallenato³ na cidade de Valledupar, em 2009, fato bastante interessante pois a história é sustentada no ano de 1968, particularmente o ano em que foi criado o Festival da lenda Vallenata evento que a partir de então tem reunido aos maiores representantes da cultura vallenata. Esta particularidade demonstra a vontade do diretor de resgatar a história e a cultura do caribe colombiano, valorizando os ritmos folclóricos e a tradição oral, além da natureza geográfica própria dos diversos biomas pelos quais o filme perpassa.

O filme acontece na região do caribe colombiano e traz a história de um senhor (Ignacio Carrillo) reconhecido *juglar vallenato*, famoso pela sua qualidade na improvisação com o acordeão pela criação de respostas rápidas e inusitadas, rimadas, em duelos que se compõem entre dois músicos. Ignacio tinha deixado de tocar o acordeão desde o momento em que casou. Uma vez que sua esposa morreu, decide sair a cumprir a promessa de entregar o instrumento ao legítimo dono, pois foi herdado do mestre Guerra. Segundo a lenda, quando Guerra enfrentou o diabo numa *piqueria*⁴, venceu a confronta executando a mais bela

³ Ritmo tradicional pertencente à região norte da Colômbia.

⁴ Duelo de versos com o som do acordeão como base rítmica.

harmonia. Dessa forma, o diabo entregou o acordeão quando viu-se derrotado.

No primeiro momento do filme, durante a apresentação dos créditos sobre tela preta, aparece a junção de sons que ressoam com baixas e médias frequências crescentemente, até ficar num nível de volume constante. Pelo timbre do som, parece ser a presença do vento soprando. A imagem e o som fazem um corte marcado pela aparição de uma imagem de chão árido, uma terra bastante seca pela falta de chuva. A iluminação do entardecer mostra sombras de pessoas que passam caminhando. O som marca a mudança com o aumento do volume no efeito sonoro que identificamos como vento, o que muda a perspectiva sonora. Também somam-se vozes de mulheres compondo um coro em forma de reza, pelo ritmo e entoação. Este som é assincrônico pois não é mostrada diretamente sua fonte na imagem. Ainda que não possamos entender o que é falado, já que é um idioma desconhecido para nós, é um momento em que a imagem e o som conversam e apresentam uma base gráfica para o que poderia estar sendo o contexto daqueles sons. Também podemos classificar esses sons como ruídos duradouros pois são constantes e quando somados ganham consistência, que serve para manter a linearidade da sequência, como visto na cenografia sonora do prólogo.

No plano seguinte encontramos ruídos pontuais, que aparecem como ligação para a dimensão real e naturalista, pois situa os sons prévios no contexto atual. São os primeiros momentos em que a imagem dialoga paralelamente com o som.

Conseguimos fazer o enlace entre o som do coro de reza, os passos sobre terra e o atrito das pás com a terra, com a imagem do grupo de pessoas que se aproximam às pessoas que estão cavando um buraco no meio de uma região deserta. Até então não é muito definida qual seria a fonte que emite o som do coro de reza nem se este elemento pertence ao espaço diegético do filme, pela função empática deste som também compreendido por nós como música, percebemos que trata-se de um enterro. O vento é sustentado na imagem pelo tremor das roupas se agitando rapidamente.

É interessante como depois de enterrado o caixão, os presentes dispersam-se e a possível relação das pessoas que provavelmente estavam cantando o coro de reza se desfaz, deixando o som do coro continuar por pouco tempo sem o sustento da imagem, levantando a dúvida sobre a presença do

elemento coral na diegesis da ação.

No corte para o próximo plano, depois do título do filme, (Los Viajes del Viento), só se mantém o ruído do vento mostrando a força e mutabilidade das correntes de ar, apoiando a ideia da viagem que está prestes a começar. O elemento do vento particularmente está presente durante grande parte do filme, vale ressaltar que por ser um filme sobre suas viagens, como é sugerido pelo título, será este um dos componentes que servirá de fio condutor das passagens espaciais e temporais através do filme.

Após o prólogo, o vento é interrompido pela mudança de plano. Na imagem, a mudança de cores escuras, próprias do pôr do sol do enterro e da tela preta, contrasta com a aparição de um plano médio de uma casa de taipa à luz da manhã. A câmera se movimenta entrando na sala onde está um acordeão bastante particular pois dois chifres pontudos saem dele pendurado na parede.

Simultaneamente, na banda sonora, o som de pássaros, grilos, vacas ao fundo criam a cenografia sonora, são sons que não estão sincrônicos com a imagem mas que agem empaticamente sugerindo a ideia de estar inseridos num ecossistema tropical e caloroso. A aparição do som pontual de passos exerce o papel de nos situar subjetivamente na cena, por mais que os pés que emitem o ruído não estejam presentes na imagem, o movimento sugerido pela câmera junto com o ritmo do som de passos contundentes dão a impressão que acompanhamos a pessoa que caminha em direção ao acordeão até pegá-lo bruscamente da parede.

Aqui o caso de um ruído pontual *anempático*, pois está sincronizado com o momento em que é retirado o instrumento da parede, pelo aspecto *pöietico* do som, podemos dizer que é o som do atrito de metal com uma superfície dura emitindo tremulações em frequências altas pela ação rápida de movimento, pelo aspecto *estésico* sugere ser o som de um facão sendo desembainhado de forma ameaçadora. Chamamos anempática por esse som não ter conexão lógica com a retirada do instrumento da parede, e sim simbólica com a energia carregada nesse objeto.

Pöietico qualifica termos que denotam elementos estruturais do ponto de vista da sua construção (pöiesis)... Estesico por outro lado, qualifica termos que denotam elementos estruturais basicamente do ponto de vista da sua percepção (estesis) ou seja, o efeito ou conotação recebidos. (Tagg, 2009, p

8)

Na próxima cena, somos situados pela imagem no interior de uma igreja, no momento da sinalização da cruz feita com as cinzas do domingo de ramos ato pertencente à religião católica da “quarta feira de cinzas”. No espaço sonoro estão presentes os murmúrios das pessoas enquanto a fila para receber a cruz avança, o ruído pontual da imposição da cruz é marcado e posicionado na mixagem de forma que é bastante presente e exagerado. O evento marcante nesta cena é a chegada da vez do Ignacio receber o sinal da cruz e algo acontece repentinamente, os sons que compunham o ambiente sonoro desaparecem, marcando assim a ausência de quaisquer outros sons alheios ao ambiente, o que podemos chamar de silêncio.

Ignacio começa então a viagem saindo da igreja e montando no seu burro. Sons pontuais que achamos ser o tipo de ruídos de sala ou mais conhecidos como *Foley*, uma técnica baseada na gravação de sons em função da imagem, acompanhando ações específicas num ambiente controlado ou estúdio. Esse recurso surge pela necessidade de pontuar sons que são específicos, o que torna-se dificultoso pois o som direto até então foca-se na captação dos sons vocais. Caso todos os sons ambientais e ruídos fossem captados todos juntos não haveriam sutilezas nem destaque para determinadas coisas.

É impossível no cinema imaginar uma reprodução naturalista dos sons do mundo: o resultado seria uma cacofonia. qualquer coisa que aparecesse na tela teria de ser ouvida na trilha sonora, mas essa cacofonia significaria apenas que o filme não recebeu nenhum tratamento sonoro. (Tarkovsky, 1998 p.194)

Assim passamos a acompanhar a saída de Ignacio do povoado, as crianças curiosas o acompanham, vendo-o carregar o acordeão. Os passos do burro sobre a terra e a vibração dos acessórios da sela do cavalo são mais marcados, enquanto a cenografia sonora é complementada com os sons de ambiente como pássaros, galos, ovelhas, cachorros. Enquanto as crianças se somam no acompanhamento da saída de Ignacio, ouvimos perguntas feitas por elas “*para donde va?, don ignacio va a tocar el acordeon?*”, faz a ligação com a imagem, por mais que nenhuma das crianças esteja mexendo os lábios para falar enquanto correm.

Fermin, um jovem entusiasta, pretende aprender a arte de ser um *juglar* por

isso simplesmente decide se juntar ao Ignacio nesta viagem solitária, enquanto percorre o caribe colombiano desde o município de Majagual no departamento de Sucre até Taroa no departamento da Guajira, ponta norte da Colômbia. No percurso precisam atravessar vários ecossistemas do território colombiano, onde encontram situações típicas dos locais, com costumes, festas e expressões culturais diversas, onde as barreiras linguísticas também se fazem presentes.

A mudança de ecossistemas se faz evidente na imagem ao ver o contraste de cores e texturas nos lugares transitados pelos personagens, compondo assim um roteiro cheio de imagens, sons e acontecimentos diversos e surpreendentes.

Um dos exemplos que podemos encontrar é a transição entre o lugar em que o Fermin dialoga por primeira vez com o Ignacio, uma região bastante árida, é possível ouvir a aproximação da caminhonete do delegado da prefeitura de *Chimichanga*. Seguidamente depois de Ignacio dar a negativa ao delegado, fica um silêncio que cria a tensão entre Fermin e Ignacio. Repentinamente na imagem nos encontramos sobre uma canoa, com Ignacio, Fermin, o Burro e outros tripulantes mais a pessoa que está remando para atravessar o rio. O som do remo batendo na água é pontuado. Assim como a transição de ambientes no momento que desembarcam da canoa e se internam no mercado.

Neste ponto estamos frente a uma cenografia sonora bastante rica, pois se acrescenta o volume dos elementos sonoros como o martelo batendo no ferro, o vendedor de sombreros, os murmúrios e sons de animais, aumentam à medida que os personagens caminham pelo mercado.

Na seguinte cena, podemos perceber como o som sustenta o supercampo que a imagem cria, como se vê quando Ignacio e Fermin estão sentados vendo o desmantelamento da casa do mestre Guerra, a cenografia sonora neste caso é composta pelo som ambiente de animais próprios deste lugar tropical e pontualmente o som dos trabalhadores, o que permite que na mudança de plano, consiga se manter a ligação lógica de estar no mesmo lugar, permitindo à imagem uma maior liberdade de mudança de ângulo sem necessidade de apresentar de novo a fonte sonora.

É interessante na cena do encontro com os vaqueiros como o vento é o mensageiro, metaforicamente falando, pois a junção do som do vento, mais o

aparecimento gradual do som de um duelo de repente intrigam no momento da aparição dos elementos, situação apoiada na imagem quando o Ignácio sobre o Burro pede silêncio ao Fermin para poder escutar melhor. durante o encontro com os vaqueiros, o som do gado mugindo é constante, o que entendemos como um elemento para a contiguidade da sequência pois sucede em 3 momentos. a chegada à tarde, a janta à noite e a despedida à manhã.

Na próxima cena enquanto os personagens vão caminhando em direção a *Becerril*, o silêncio do Ignácio é bastante cortante, no momento da conversa que o fermin pergunta ao Ignacio se pode lhe ensinar a ser um juglar. Repentinamente aparece um som musical em off, com batidas de tambores e outros instrumentos num ritmo contundente como se fosse a resposta do Ignácio, a fonte sonora é desconhecida. A voz que canta com força e sentimento diz: '*tu me dices que si, tu desprecias la suerte, tu me dices que no, me libras de la muerte, para calmar mi dolor, para calmar la suerte, para calmar mi dolor, para librar la muerte*' palavras que aumentam o drama do silêncio dos personagens.

A música continua e a cenografia sonora do evento anterior desaparece, na imagem agora é mostrada a fonte sonora que emite o som musical, um primeiro plano do cantante e o grupo que lhe acompanha com *maracas, clave, cajon e tambora*. Os músicos instrumentistas apoiam o verso cantado formando um coro, neste ponto é interessante como o som faz o enlace das duas cenas com o que segundo Chion poderíamos entender como o efeito de overlapping usando música de fosso e logo apresentando a fonte.

Em Seguida uma mudança de ritmo na música aumenta a energia no recinto, na imagem é apresentada a chegada de Ignácio e Fermin na festa. a agrupação musical que estava tocando é retirada, dando início ao enfrentamento de acordeões com o acompanhamento da *guacharaca* e o *cajón*. durante o duelo é importante ressaltar a mudança de ritmos. Quando é a vez de Ignacio enfrentar o juglar que aparentemente está ganhando com bruxaria, solicita o ritmo *merengue* para os instrumentistas, por meio deste consegue burlar o efeito do talismã embruxado que o contendor possui. Uma vez que ignacio ganha, solicita outra mudança de ritmo para *puya*, então inicia um solo de acordeon acelerado, no som as características do instrumento são apresentadas detalhadamente conseguindo ouvir a entrada de ar no

instrumento, o pulsar dos dedos nas teclas e a saída do ar emitindo as frequências altas, médias e baixas. Na imagem vemos de perto Ignacio executando as notas no particular instrumento preto com chifres e o fole vermelho com vigor. Os instrumentistas que até então estavam em silêncio, entram em cena animando e apoiando o ritmo, o público exalta. Mas agora é a vez do silêncio quando o pai do recém derrotado entra tentando esfaquear a Ignacio.

Entendemos então o termo do Verbocentrismo apresentado por Chion (1990) que se refere ao fato das palavras serem o fio condutor no espaço diegético criado. Como vemos, é através do diálogo que são pontuados os locais importantes, vemos então como a viagem realizada pelos personagens perpassa os departamentos do norte da Colômbia; conseguiríamos agora trazer no mapa como teria sido a viagem feita pelos personagens, começando em *Majagual*, atravessando o rio *Magdalena*, passando pelo mercado de *El banco*, encontrando os vaqueiros entre *Chiriguana* e *El paso*, chegando na festa em *Becerril*, subindo *la Sierra del Perijá*, chegando no festival vallenato em *Valledupar*, passando pela *ciénaga* grande, subindo na serra nevada, até chegar em Taroa onde finalmente o Mestre Guerra esperava por eles deitado no caixão. No Anexo 1 podemos ver um aproximado dos lugares pelos que percorrem os personagens, um largo caminho de mais de 600 kms recorridos em burro, a pé ou de canoa.

CONCLUSÃO

Depois da aproximação realizada, conseguimos afirmar que o som é fundamental para a criação narrativa do filme. A imagem e o som, trabalham juntos em cooperação conseguindo apresentar a riqueza natural e cultural da região, com as características próprias de cada um dos biomas transitados.

A grande variedade de ritmos musicais presentes no filme aproximam a força que a música tem no imaginário social, e a grande variedade folclórica do caribe.

Também pelo som conseguimos aproximar e conhecer o sotaque das diferentes regiões, sendo constante em no norte colombiano o jeito rápido de falar, pulando letras e juntando palavras.

Um fato que o diretor mantém bastante forte é o distanciamento que há com a

comunidade wayuu, tanto pela complexidade da sua cultura como pela diferença de idioma.

Podemos ver como foi importante o tratamento sonoro no momento da realização, pois desde nossa situação de espectadores conseguimos perceber o uso dos códigos próprios do cinema, uma vez que o som age para apoiar o sentido do filme aplicando o valor agregado que oferece de acordo com a organização do filme feita pelos realizadores.

Assim como este filme, no panorama Latino Americano contamos com grandes peças cinematográficas nas que o som joga um papel crucial, é importante ressaltar como as novas produções mostram mais aprimoramento nas técnicas sonoras.

Compartilhando a ideia de Virginia Flores da necessidade de maior conscientização por parte dos realizadores latino-americanos enquanto ao poder do som, para que este consiga explorar a fundo suas possibilidades e finalmente receba a importância que realmente merece .

BIBLIOGRAFIA

- BRESSON, R. Notas sobre o som. (1975); Em: ADES, Eduardo; BRAGANCA, Gustavo; CARDOSO, Juliana; BOUILLET, Rodrigo. (org.) O som no Cinema. CAIXA CULTURAL. 2008
- CHION, M. A Audiovisão (1990): Tradução de Pedro Duarte. 1º ed. Lisboa, 2011
- EISENSTEIN, S. Sobre o futuro do cinema sonoro (1928); Em: ADES, E.; BRAGANCA, G.; CARDOSO, J.; BOUILLET, R. (org.) O som no Cinema. CAIXA CULTURAL. 2008
- FLORES, V. O som: uma arte sonora. São Paulo: Annablumme, 2013
- TARKOVSKY, A. Esculpir o tempo. Em: FLORES, V. O som: uma arte sonora. São Paulo: Annablumme, 2013, p 81.
- TAGG, P. Análise musical para "não-musos": a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados. Per musi, Belo Horizonte , n. 23, p. 7-18, Junho 2011. disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000100002

FILMOGRAFIA

Los Viajes del Viento. Direção: Ciro Guerra. 2009

Anexo 1

Mapa do norte da Colômbia; Possível distância e recorrido da viagem.

