

TAMANDUÁ VERMELHO
E ENQUADRAMENTO PRODUÇÕES APRESENTAM
com REGIS MYRUPU e ROSA PEIXOTO



Locarno Film Festival
Concorso internazionale

A F
E
B
R
E
THE
FEVER

DIRIGIDO POR
MAYA
DA-RIN



DOI: 10.5380/2238-0701.2022n23.05
Data de Recebimento: 10/08/2021
Data de Aprovação: 06/10/2021

05

Como o som atua em *A febre*
(Maya Werneck Da-Rin, 2019)





Como o som atua em *A febre* (Maya Werneck Da-Rin, 2019)

How sound works in A febre
(Maya Werneck Da-Rin, 2019)

Cómo funciona el sonido en A febre
(Maya Werneck Da-Rin, 2019)

ROBERVAL DE JESUS LEONE DOS SANTOS¹

Resumo: O artigo examina como o som age em *A febre* (Maya Werneck Da-Rin, 2019), para dar significado à jornada do protagonista. Para isso, são adotados quatro modelos referenciados de análise, a saber: silêncio (ORLANDI, 1992), voz (CAVARERO, 2011), ruído (CHION, 2009; 2011) e música (CHION, 2009; 2011), conectados entre si por intermédio do conceito de audiovisual (CHION, 2011).

Palavras-chave: Som; Análise fílmica; Silêncio.

Abstract: The paper examines how sound acts on *A febre* (Maya Werneck Da-Rin, 2019) to give meaning to the protagonist's journey. For that, four analysis models are adopted. Namely, silence (ORLANDI, 1992), voice (CAVARERO, 2011), noise (CHION, 2009)

¹ Doutor (2006) pela UnB. Atualmente, é mestrando em Comunicação e Cultura Contemporâneas na UFBA.

and music (CHION, 2009), connected to each other through the concept of audio-vision (CHION, 2011).

Keywords: Sound; Film analysis; Silence.

Resumen: El artículo examina cómo actúa el sonido en *A febre* (Maya Werneck Da-Rin, 2019), para dar sentido a la trayectoria del protagonista. Para hacer eso, se adoptan cuatro modelos de análisis, a saber, silencio (ORLANDI, 1992), voz (CAVARERO, 2011), ruido (CHION, 2009) y música (CHION, 2009), conectados entre sí através del concepto de audiovisión (CHION, 2011).

Palabras clave: Sonido; Análisis del film; Silencio.

Introdução

O interesse acadêmico pelos estudos do som no cinema parece ter crescido e se diversificado nos últimos 20 anos, *pari passu* com um substancial investimento em políticas públicas para o cinema, tanto locais² quanto nacionais³.

De fato, na metade desse período já havia uma tendência de o “pensamento sonoro” ir além da tradicional análise da música no filme (ALVES, 2013). De lá para cá, não parece ser difícil encontrar grupos de pesquisa dedicados ao som, como o Núcleo de Pesquisas em Sonologia⁴, e seminários temáticos, como o Estilo e Som no Audiovisual⁵. Além disso, encontros científicos em rede específicos surgiram nos últimos cinco anos, como a Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual e a Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades. Dados da CAPES⁶ mostram números crescentes: cerca de seis mil artigos nos últimos 20 anos, quatro mil nos últimos 10 e em torno de 2,3 mil nos últimos cinco, mostrando que a abordagem conjunta entre som e filme dobrou em relação à média histórica quinquenal.

2 Ver, p. ex., <http://www.fac.df.gov.br>.

3 O Fundo Setorial do Audiovisual aportou da ordem de dois bilhões de reais (2009-2018) (AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2018, p. 10). Ver <https://oca.ancine.gov.br/>.

4 Ver <http://www2.eca.usp.br/nusom/>.

5 Ver <https://www.socine.org/>.

6 Ver periodicos.capes.gov.br.

A combinação das duas tendências – o investimento em cinema com o aumento de estudos sonoros – adicionada ao investimento técnico na própria narrativa, desde o roteiro, com o objetivo de promover atenção estética e poética, a exemplo de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)⁷, reforça a importância que vem sendo dada ao som no cinema brasileiro.

Tendo como objetivo o exame de alguns aspectos do som do filme *A febre* (Maya Werneck Da-Rin, 2019)⁸, faço uso, em termos teórico-metodológicos, da análise dos elementos da trilha sonora da obra, com base em correspondentes modelos de análise, a saber: silêncio (ORLANDI, 1992), voz (CAVARERO, 2011), ruído (CHION, 2009; 2011) e música (CHION, 2009; 2011), conectados entre si por intermédio do conceito de audiovisão (CHION, 2011).

O filme

A sinopse, de acordo com o hotsite oficial⁹ é a seguinte:

(...) Justino [o protagonista], um indígena Desana de 45 anos, trabalha como vigia no porto de cargas. Desde a morte de sua esposa, sua principal companhia é sua filha mais nova (...). Enfermeira em um posto de saúde, Vanessa está de partida para estudar medicina em Brasília. Com o passar dos dias, Justino é tomado por uma febre forte. (...) Durante o dia, ele luta para se manter acordado no trabalho. Mas logo a rotina tediosa do porto é quebrada pela chegada de um novo vigia. (...) (TAMANDUÁ VERMELHO, 2019).

O discurso da diretora em quase todas as entrevistas analisadas (MARTIN, 2021; CINECLUBE AIC, 2021; ITAUCINEMAS, 2020; CINEVITOR, 2019; CANAL CURTA!, 2019; MARTINS, 2019a; TENÓRIO, 2019; MARTINS, 2019b; VALE, 2021) a respeito do filme é muito parecido. Segundo Da-Rin, *A febre* conta a história do povo Desana, que vive na zona periférica da cidade de Manaus há mais ou menos 25 anos. A diretora teria tomado intimidade com os indígenas primeiro por meio de documentários que desenvolveu na fronteira da Colômbia e do Peru (sul do Amazonas), depois se aproximando de uma das famílias Desana.

7 Ver Ferraço (2016) e Lima e Migliano (2013).

8 Dois prêmios e uma indicação em melhor som. Ver <http://www.tamanduavermelho.com/projeto/6407>.

9 Ver nota 8.

A partir de 2006, o filme foi sendo construído mediante um longo processo de *casting*. Fez-se uso, por assim dizer, de método etnográfico, com longas temporadas no local, em proximidade com os ambientes, pesquisa de locações, construção compartilhada do roteiro entre a produção e indígenas, bem como de um esforço de compreensão da cultura indígena local. É plausível a hipótese de que esse método de pré-produção é favorável à coesão da diegese, e o resultado irrompe na aparência do filme.

Deve-se lembrar, aliás, que a diretora não é indígena – contradição que o filme carregará para sempre, porque enquanto tenta evidenciar a perspectiva indígena, inclusive a implícita, no sentido de povos que continuam padecendo de violências e expropriações históricas, a forma fílmica é evidentemente não indígena: o aparato técnico, o cânone narrativo branco e as demais circunstâncias da cultura não indígena, concernentes ao próprio mercado cinematográfico onde o filme se insere¹⁰.

A promoção do filme, nas mencionadas entrevistas, é feita com base nas imagens e na narrativa. A imagem leva vantagem, nos comentários, em relação ao som. Entretanto, em duas dessas entrevistas, a diretora sublinha o fato de que utilizou, na direção de atores, contação de histórias e tratou o som desde as pesquisas iniciais (TENÓRIO, 2020), de modo que, a se crer no que a diretora afirma, torna-se um motivo de exame *ex-post*:

(...) Passei um tempo no porto de cargas (...). Felipe Schultz (som) foi comigo numa dessas pesquisas e visitamos com o ouvido muito atento. Percebemos relações de timbres, de insetos que tinham sons parecidos com os de máquinas do porto. Pensamos sobre como, através do som, poderíamos escutar como Justino (...) (TENÓRIO, 2020).

O filme tem idioma original em português e línguas indígenas tukanó¹¹, predominante, e tikuna¹² (MARTINS, 2021; VALE, 2021). As línguas indígenas são legendadas.

Diante dos aspectos sonoros indigitados pela diretora em suas declarações, como o uso da cultura oral e investimento em som na pré-produção, e tendo em vista os achados, no filme, de elementos que confirmam uso intensivo da estética sonora – as línguas indígenas por si

10 Não obstante, indígenas têm produzido muitos discursos fílmicos. Ver, por exemplo, Guimarães (2021).

11 Sobre o idioma tukanó, ver Giacone (s. d.). A título de curiosidade, febre é “uhaque” (GIAZONE, s. d., p. 37).

12 Sobre o idioma tikuna, ver Alviano (1944).

só evocam sonoridade –, este texto tem como problema discutir como o som age no filme, para dar significado à jornada do protagonista (Justin), de modo a:

1. Identificar, na materialidade do filme, a associação som-protagonista;
2. Descrever a organização sonora;
3. Estimar o valor que o som acrescenta à obra.

Modelos de Análise

Para fins analíticos, adoto o esquema de trilha sonora. Ele designa a camada de som “que corre ao longo do filme”, a partir da qual podemos decompor tudo o que ouvimos (CHION, 2011). Isso não implica uma autonomização do som em relação à imagem – aliás, neste texto se segue de perto o protagonista e, para tal, faz-se necessário vê-lo.

Os elementos sonoros que serão explorados neste artigo são silêncio, voz, ruído e música, sempre combinados e em sintonia com as ações do protagonista. Evidentemente, é necessário decompor os elementos para analisá-los isoladamente, mas sem qualquer pretensão de fazer crer que o som diz tudo ou a imagem diz tudo, e, sim, com o objetivo de verificar em relação a o que o som, na composição som/imagem, *faz o filme dizer mais*. Parte da metodologia, portanto, aceita as considerações de Chion (2011) em prol do que designa como “audiovisão”, no seguinte sentido:

Os filmes, a televisão e os *mídia* audiovisuais em geral não se dirigem apenas à visão. Suscitam no espectador – no seu ‘audioespetador’ – uma atitude perceptiva específica, que, nesta obra, propomos chamar a *audiovisão* (CHION, 2011, p. 7, grifos e aspas do autor).

Começemos pelo silêncio. Neste sentido, interessa o “espaço dado ao silêncio no filme” (COSTA, 2014, p. 142) *A febre* e afirmar, com Orlandi (1992, p. 9), que esse elemento sonoro é erigido “em fator essencial como condição do significar”. Para o autor, trata-se de elemento mediador das relações que se estabelecem entre linguagem, mundo e pensamento, como na Tabela 1.

Tabela 1 - Contínuo de silêncio proposto por Orlandi (1992)

+ Silêncio		– Silêncio	
Mito	Tragédia	Filosofia	Ciências Humanas e Sociais

Fonte: Orlandi (1992).

Se tecnicamente, para fins deste artigo, a trilha sonora é uma soma fechada entre silêncio, voz, ruído e música, o silêncio é, evidentemente, o complemento dos outros três elementos, mas não na acepção de mero preenchimento de ambientes, e, sim, talvez principalmente, a depender do estilo da autoria¹³, na de interferir nos propósitos estéticos e narrativos do filme, como formador do sentido da obra (ORLANDI, 1992), como os demais elementos, cada qual segundo seu funcionamento no filme.

Segundo o autor (ORLANDI, 1992, p. 31-34), o mito é autossuficiente, demanda pouca ou nenhuma explicação quanto ao significado, possivelmente mais sentido do que vocalizado. A tragédia, ela própria, é explicação do mito que é descrito, como se pode inferir da própria conformação do palco grego, propício à audição, sobretudo do coro.

A aparição, portanto, da voz, um dos elementos sonoros mais característicos quando se deseja contrastar com o silêncio – lembremos o gesto de Harpócrates, o deus do silêncio e do que deve ser calado –, cumpre função demasiado reveladora, possivelmente a forma mais ostensiva de discurso, sobretudo no cinema, algo que atinge o apogeu nas ciências engajadas.

Segundo Guimarães (2020), entretanto, esse segundo elemento a ser explorado aqui (a voz) não tem apenas uma dimensão semântica (apenas oralidade, para significar, e apenas enunciado), mas também dimensão sonora, o que denomina de “vocalidade”, citando Cavarero (2011). O fato de em *A febre* aparecer uma multiplicidade de idiomas acarreta ao ouvinte intensidade dessa sensação acionada por Guimarães (2020): isso dialogará justamente com o “aspecto do contexto social e cultural em que vivemos”, o que, transportado para o filme, propugna por momentos de análise não imanentes.

¹³ Há estilos que exploram menos o silêncio, reservando a trilha sonora quase exclusivamente a certos ruídos, geralmente hiper-realistas, músicas e vozes: é normalmente o caso de obras do cinema hollywoodiano clássico (BORDWHEEL, 1988).

Neste sentido, aliás, como bem lembra Cavarero (2011), a voz implica, de imediato, a noção de escuta, o par dialético da voz pronunciada. Para a autora, tomando como metáfora um conto de Calvino, a voz é carregada de propriedades que a tornam única, mas também de substância. De fato, quando um rei, aludido pelo conto, se orienta pelas vozes que lhe chegam, dá pouca atenção à semântica, impondo vigilância e, conseqüentemente, tomando decisões com base no peso da voz, ou seja, no som (CAVARERO, 2011, p. 16).

Em *A febre*, as músicas, vinculadas à arte indígena, são vocalizadas, à capela. Embora não se insira no padrão branco do conceito de canção popular, no filme parece operar com objetivo semelhante, como se pode depreender da inclusão de uma canção sincronizada com os créditos e do uso diegético em um momento de culto religioso¹⁴.

Diz-se que “a música na arte audiovisual de hoje está radicalmente separada e cortada do mundo dos ruídos” (CHION, 2009, p. 43). Tal afirmativa provavelmente não é verdadeira para todo o cinema contemporâneo, mas, particularmente, é verdadeira em *A febre*. Além desse aspecto, o arranjo de corte música/ruído colabora com a promoção de emoções e empatia pela narrativa. Nem sempre essa orientação é seguida, como demonstra o cinema de Glauber Rocha (VILLAÇA, 2002). De qualquer forma, o procedimento deliberado de fazer o espectador realizar algum tipo de catarse parece incontestável. O exemplo mais comum é o sentimento de nostalgia. *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), neste sentido, é um exemplo já recorrente (ALVARENGA, 2020).

Se o ruído, o quarto elemento sonoro examinado em *A febre* – essencial para promover o silêncio, como mostra a captação da ambiência em locação (FLÔRES, 2013) – é, no caso sublinhado por Chion (2011), silente em relação à música, não se dá o mesmo nos momentos de ausência musical. A propósito, talvez o ruído seja o elemento sonoro mais proeminente – não tanto em intensidade, mas em repetição –, a operar no filme, suscitando o conceito ou efeito de palimpsesto atribuído à arte do cinema por Chion, como audiovisualizamos em *Os pássaros* (Alfred Hitchcock, 1963), por intermédio do qual o cinema mudo ainda persiste (CHION, 2011, p. 171).

¹⁴ Nos documentos disponíveis nos sítios originais do filme não há menção à música original. Ver <http://mayadarin.com/projeto/5851> e <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/a-febre/>. Entretanto, as duas canções, *Vim falar para vocês* e *Cantar o novo milênio*, respectivamente, são creditadas como de autoria de Rosa Peixoto (como Vanessa) e de Padre Justino Sarmento (como ele próprio).

Neste sentido, a dualidade ruído-silêncio será tratada neste texto enquanto tal, não apenas com o objetivo de se verificar até que ponto faz a história se manter no universo adotado, mas também como, mediante a estética e a poética que realiza, essa dualidade promove a jornada do protagonista e nos faz crer que alcançará seus objetivos.

Por fim, ao escolher o som não afasto os demais aspectos. Apenas admito o som – que embute, aliás, uma “complexidade enorme” – como “fator relevante” neste filme em particular, o qual, de resto, está em uma “situação social complexa”, no sentido conceituado por Demo a respeito do objeto social (2016, p. 165).

Como o Som Age em *A febre*

Nos aspectos gerais da jornada do protagonista, *A febre* lembra *Arábia* (João Dumans e Affonso Uchoa, 2017). Trata-se de narrar, como em *Arábia*, a “epopeia do homem trabalhador” (OLIVEIRA, 2017). Esse fato faz o protagonista de *A febre*, tal como o de *Arábia*, ser uma personagem mais simbólica do que as personagens redondas da narrativa clássica: Justino é, praticamente, o mesmo do começo ao fim (personagem plana¹⁵), e todo o simbolismo parece ter por estandarte o que não se vê, mas apenas o que se ouve.

Embora a estrutura em três atos (MCKEE, p. 209) seja evidente, reforça o mero simbolismo das personagens e o aproxima mais de *Arábia*. De fato, o primeiro ato vai até a revelação de que Vanessa, a filha, foi aprovada no vestibular de medicina na Universidade de Brasília, quando a trama vira e dura enquanto a filha fica no impasse de ir ou não ir, até a resolução, quando Vanessa se vai e Justino, com a chegada do irmão, cumpre o objetivo de voltar para a aldeia de origem. O fato de não haver qualquer mudança considerável no arco do protagonista ou ação na mobilidade da história – exceto, mais ou menos no meio do filme, em dois momentos de caçada na mata – reforça o simbolismo das personagens e aproxima mais o filme de Da-Rin de *Arábia*. Trata-se da Minitrama:

Na Minitrama, ao contrário [da arquitrama, ou seja, o drama clássico], o protagonista pode lidar com fortes conflitos externos com a família, a

¹⁵ A respeito de tipologias de personagens, ver Wood (2011).

sociedade e o ambiente, mas a ênfase recai sobre suas batalhas com seus próprios pensamentos e sentimentos, consciente ou inconscientemente (MCKEE, 2006, p. 59).

Ora, neste sentido, enquanto personagem simbólico, desvinculado das figuras narrativas clássicas, pelo menos de forma incisiva, como o mestre, o antagonista, etc., é necessário haver preenchimentos narrativos no entorno e no interior de Justino, sob pena de a história não se desincumbir de modo crível do universo que desenha. Parece que o som, neste caso, desempenha bem esse papel em *A febre*. Senão, vejamos.

Na sequência dos acontecimentos, enquanto os créditos iniciais submergem em *fade*, ouve-se uma paisagem sonora composta de ruídos de pássaros e insetos que transporta o ouvinte a um local muito aberto e selvagem, mesmo durante a tela preta com os letreiros. É um coro de anunciação que aumenta de intensidade e torna-se mais agudo, até a aparição do protagonista em plano próximo (PP), quase um primeiríssimo plano (PPP), não fossem os ombros, e em silêncio.

De repente, ouve-se o ruído de algo pesado tombando, para significar o movimento do porto de Manaus com o vai e vem de contêineres. Isso se passa em justaposição aos ruídos, que não cessam, com a câmera se afastando de Justino, de capacete e colete de segurança (figurino do trabalho no porto) – um trabalho que não é pesado, mas que é como um caçador que fica sempre na tocaia sem caça, dirá ele mais tarde. Justino ainda em silêncio, doravante ouvindo ruídos da floresta misturados aos de movimentação de cargas, fecha os olhos. Ao fundo, vê-se uma cortina de aço, para significar a parede de um contêiner.

Agora ouvimos mais um ruído: guindastes se movimentando e, ao que parece, carros a passar, aumentando a sensação, para a personagem e para quem assiste, de atmosfera portuária combinada com a floresta bem ao lado. Aqui o som, sem necessitar de qualquer imagem, promove a sensação de que estamos em um ambiente urbano que invade a natureza. Justino está numa grande caixa em uma mise-en-scène de silêncio vocal. Algumas luzes surgem, com Justino já em plano médio (PM), refletindo-se ao fundo (o local onde Justino está é escuro). Geralmente explora-se o contrário: o som a reforçar a imagem. Nessa apresentação do protagonista, não, a situação imagética auxilia a imensidão sonora que desenha o ambiente e o contexto da longa sequência.

Sem interrupção da sequência, pela primeira vez surge voz, a qual é anunciada pelo ruído de um bipe em 03min06s. A câmera já está bem afastada de Justino e o vemos em plano americano (PA) – o afastamento da câmera combinado com o coro de ruídos vai do PP até o PA, que, de resto, é simbólico: foi como Hollywood consagrou a exibição do homem armado, e Justino é um segurança. “Alfa zero cinco QAP”, diz a voz, certamente em um rádio de comunicação. Outra vez: para significar a profissão de Justino e o seu universo: segurança de um porto de cargas em Manaus.

Supor que o som é mais verborrágico do que a imagem implica que o som derrama mais conteúdo para dizer algo relativamente simples: o que o personagem faz e onde está. Porém, a imagem por si só, com o afastamento de câmera, parece que não é capaz de dar todo esse sentido: basta assistir à mesma sequência sem o som.

Em 03min09s ouve-se outro bipe, que é a resposta do receptor: Justino, evidentemente, que, entre 03min10s e 3min13s, finalmente desperta do cochilo noturno, agarra o rádio e sai de campo, possivelmente para atender ao chamado de alguém – ouvimos vozes ao longe em eco, à maneira de uma voz de locução em aeroporto. O conjunto sonoro se inverte completamente, como no esquema abaixo (Tabela 2):

Tabela 2 - Esquema sonoro do prefácio de *A febre*

Variação de ruído de mata	Ruídos de carga	Combinação de ruídos de mata e de carga	Ruído de carga
			

Fonte: Elaboração do autor.

Esse esquema adotado na abertura (Tabela 2) é uma estrutura sonora que a diretora repete o filme inteiro, com breves inserções de música e voz. É uma monotonia que é inerente ao esquema narrativo da Minitrama.

Após a saída de campo, sem interrupção da sequência, vê-se o título do filme sob o fundo da parede do contêiner, diante da qual Justino cochilava, e corta a sequência (03min24s) para uma rua marginal, completamente tomada por ruídos de cargas pesadas, na qual Justino sistematicamente toma o ônibus e segue para casa. Essa mesma curva aparece ao menos três vezes no filme combinada com a descida, próxima de casa, possivelmente para simbolizar a rotina tediosa.

O longo prefácio do filme, povoado de todos os elementos sonoros em múltiplas variações, exceto música, é intencionalmente feito para resumir, à maneira de um botão que contém o devir da flor, o que se verá depois. Esse poder parece ser do som. De fato, a imagem é praticamente fixa e, mesmo o afastamento de câmera não contribui para mudar o que se vê, mas ressalta o que se ouve. Portanto, nessa sequência, o som é a variável mais importante. Assim, o coro inicial, feito de insetos e pássaros, parece dar sentido à substância de que Justino é feito: mato, Amazônia, natureza, mas também nostalgia, solidão e telurismo, numa palavra: tudo de que normalmente os brancos não são feitos ou, se são, a exemplo da solidão e da nostalgia, é por valores, ainda assim, não naturais.

Momentos depois, esse coro singra no ar um ruído estranho, como um golpe: começa-se, como no esquema acima, a perceber a presença da não natureza, repleta de mercado, de ambiente urbano: o porto de Manaus. Apenas essa relação faz o espectador atento notar o conflito que cumpre assolar a alma de Justino em seu desiderato pela cidade de Manaus. Não só: o que o “progresso” incita: o chamado da filha para um curso de medicina. Mais: o perfil do protagonista é claramente embutido nesse prefácio mercê do som, como a origem indígena – a etnia não transparece na imagem em PPP –, a natureza do trabalho, vinculada à rotina de segurança num porto fronteiriço com o habitat natural, o perfil emocional de Justino, mais afeto à escuta e ao silêncio, do que à tagarelíce, o cansaço físico e mental da rotina antagônica ao modo de vida indígena, e, talvez, a solidão e a viuvez, neste último caso, combinada com a imagem, evidentemente.

Do prefácio até o corte para a jornada de Justino para casa, tomada pelo ruído do ônibus lotado, do que se imagina haver lá fora e por alguma polifonia que não parece estar dentro do coletivo, a sequência é interrompida apenas com a mudança de cena para a chegada do ônibus à parada, claramente na periferia de Manaus, contígua à boca da mata, porque ouve-se o mesmo som de insetos e pássaros do prefácio somente silenciado para que se ouça a porta pneumática do ônibus se abrir. Corta para a caminhada até a residência e depois jantar em pé na porta sob o ruído de chuva torrencial.

Essa cena de trajetória porto-parada-mato-caminhada-residência é repetida muitas vezes no filme com os correspondentes ruídos. O silêncio de Justino é quase absoluto. Inegavelmente é um filme de pouca

voz e pouca música, mas muito ruído de ambientes e muito silêncio. Quase nunca o ruído de corpos é audível. Por exemplo, respiração ou passos. Mas muitas vezes o som de mato, chuva, trovão, vento, enfim, natureza, bem como o som do porto e elementos da cidade (ruas, sala de enfermagem onde a filha de Justino exerce o ofício, feira etc.). Admito a hipótese de ser um filme não vococêntrico (CHION, 2011), o que desafia o cânone.

O filme, pois, opera numa dicotomia evidente, propiciada pelo som. De um lado, o ruído natural (floresta, por exemplo) ou que ainda possui contornos naturais (chuva, por exemplo), de outro, o ruído da cidade, que vem tanto do porto quanto do lar suburbano e das ruas, o que corresponde à dicotomia interna do personagem simbólico que é Justino: a junção irreconciliável entre a cosmovisão indígena e a realidade urbana.

Só se ouve uma voz de personagem quando chega a 7,6% do filme, o que pode ser muito, quando se compara com filmes que rapidamente apresentam as personagens e já engrenam algum diálogo. O diálogo aparece de uma forma surpreendente: fora de campo em idioma que não é o tukano: “você sabe onde estão minhas coisas?”, pergunta uma anciã indígena em atendimento na enfermaria onde trabalha Vanessa. A velha descreve como chegou ao porto da cidade e se sentiu mal. Pergunta pelas frutas que trazia do mato para vender. A enfermeira a ouve atentamente. Vanessa não conhece o idioma da anciã.

Em boa parte do filme, as personagens ao redor de Justino e da filha encarnam simbolicamente as disfunções racistas do homem branco ou, pelo menos, etnocêntricas. Quando, pois, esses oponentes aparecem, o filme geralmente prepara alguma mediação sonora para dar sentido às diferenças entre indígenas e brancos. Assim, na enfermaria do posto médico ouve-se a ininteligibilidade de idioma; no porto, o desafio entre Justino e um segurança que aparece para revezar o serviço – ex-capataz de uma fazenda armada até os dentes para matar indígenas – é quase sempre no vestuário (local de passagem, note bem), entre abertura de armários, diálogos que começam amistosos e terminam em piadas de mau gosto, desengate da pistola para passagem de turno e os silêncios de um Justino impassível.

Outra vez: o som age em extremos ou contrastes para significar a opressão do povo indígena e a rapinagem do branco explorador. Claramente o silêncio de Justino incomoda a verborragia e a tagarelice

do homem branco, simbolizado pelo ex-capataz, que necessita engolir o estoicismo de Justino, como lição, aliás, para nosso hedonismo. Numa das cenas de vestuário, em cerca de 3 min., as únicas frases de Justino são praticamente duas: “sabe como é o trabalho?” e “nosso canal [de rádio] é o 4”. Lacônico e preciso, em puro contraste com a personagem oponente.

Em uma das inúmeras cenas em que desce na parada de ônibus, de passagem pela lateral da boca da mata, Justino ouve um ruído de algo que não se mostra: não vemos a coisa, que toma forma pelo som, cujas propriedades de timbre, intensidade e frequência dão volume (parece de médio porte), presença (é algo que espreita), textura (singra toda a mata ao redor) e natureza (parece fantástica) à criatura, que vem lá de dentro e o faz interromper a travessia da rua. O ruído se repete tanto ali quanto nas cercanias do porto e muitas vezes durante o filme e incomoda Justino. Aparentemente ele sabe o que é ou imagina, mas nós não sabemos. Funciona, de certa forma, como anúncio da sensação de febre que começará mais adiante (43min21s).

Em casa, pai e filha falam tukano. Contudo, mesmo os diálogos raramente agem como meio para conhecer os objetivos de personagens, tocar a história adiante ou mesmo servir de discurso das personagens, mas, sim, de acessórios de silêncios. Se, em certas narrativas convencionais, mais vococêntricas, silêncios normalmente preenchem os diálogos e dão ritmo, aqui percebemos o contrário. Nas poucas vezes em que a voz aparece como discurso, é quando brancos dialogam com Justino para lembrar-lhe, de alguma forma, a condição indígena, e humilhá-lo de algum modo muito sutil ou quando ouvimos a oralidade, por meio da narração de histórias: por exemplo, quando Justino para numa casa em que um padre indígena prega em tukano ou quando Justino pega o neto no colo e conta uma história: mesmo que a legenda seja suprimida e seja ouvido o idioma sem entendê-lo (o áudio sem imagem), percebemos que se trata de contação de história. Assim procedendo, a narrativa faz da voz portadora de som (GUIMARÃES, 2020) menos do que significados. Aliás, enquanto Justino conta a história somos transportados para a floresta densa sob as nuvens atulhada de ruídos.

O ponto de virada, possivelmente clássico, até pela posição (muito perto do 1º terço do filme), é quando Justino abre o telegrama sobre a mesa enquanto ouvimos o café ser coado por Vanessa no segundo plano.

Justino não esboça reação senão a do silêncio ou de palavras evasivas, enquanto a filha explica: “resultado da prova”. Cinco anos de ausência. O resto é silêncio até Justino retirar-se e ir para o quintal para roçar o pé descalço no chão de terra. Não ouvimos muito mais do que ruídos de pássaros, que se sobrepõem aos ruídos humanos. Corta para o porto, que abre a cena com o ruído das cargas.

Outra vez: silêncio e ruído movendo a história em *A febre*, como uma engrenagem, em geral para orientar o próprio Justino. Lembrando o esquema acima (Tabela 1), transportado de Orlandi (1992), ambos remetem a mito, que é propriamente a substância do pensamento de Justino: o pensamento mitológico requer silêncio e estoicismo. Ouvimos esse pensamento várias vezes nos parcos diálogos, quando Justino discursa sobre situações fantásticas, como a dos deuses que fazem indígenas se disfarçarem de bichos, quando não vemos, e retornam à forma humana, quando vemos.

De fato, embora os elementos na Tabela 3 a seguir nem sempre apareçam de forma isolada e aconteça de o silêncio ressaltar o ruído, como vimos, é possível esquematizar como esses elementos funcionam em prol da personagem de forma resumida.

Tabela 3 - Elementos sonoros em *A febre*

Elemento sonoro	Natureza pura e misturada	Porto	Casa/enfermaria
Ruído	<p>Funciona para guiar o protagonista. Dentre os ruídos de insetos, animais e pássaros, quase sempre de igual melodia, destaca-se o som da criatura misteriosa, que aparece nas fronteiras do mato/cidade. Trata-se de um chamado sempre em aberto que o conforta pela cidade, mas também o faz lembrar as origens. Boa parte das vezes entra em disputa com o ruído do porto. Aparece no porto em segundo plano. Em casa se mistura com a paisagem sonora do quintal e nas cercanias de mato ouve-se com mais intensidade.</p>	<p>No porto, é onde o ruído mais se intensifica (em termos repetitivos): praticamente o mesmo timbre e a mesma harmonia sonora. A intensidade do ruído de cargas, inclusive, raramente destoa do uniforme, porque cumpre ficar em sincronia com a geometria das cargas descrita por contêineres e guindastes. É possível encontrar cenas que, somadas, levam cinco minutos ou mais apenas com o movimento de cargas em um balé muito preciso, mas sempre atormentando Justino. Caminhões, chiados de navios e balsas, sirenes, chamados de rádio, marteladas às vezes rompem o ruído uniforme das cargas. Guia o protagonista na jornada de trabalho.</p>	<p>Os ruídos de natureza e de porto quase desaparecem (há um breve momento de vento com chuva). Assume, uma hora ou outra, o ruído de aparelhos, como nebulizador ou materiais de enfermagem, mas muito pouco ruído de corpos. A rotina de Vanessa não é menos enfadonha do que a do pai. A ação do ruído aqui, combinada com o silêncio, é funcional: para significar.</p>

(continua)

(conclusão)

Elemento sonoro	Natureza pura e misturada	Porto	Casa/enfermaria
Silêncio	O silêncio é menos presente e cumpre preencher o ruído de natureza, especialmente entre timbres: por exemplo, da alternância entre insetos e pássaros.	Funciona de forma diferente durante o dia (menos intenso) e durante a noite (mais intenso), como marcador da vigília de Justino e de seus cochilos. Preenche o balé de cargas para cima e para baixo e para os lados. Também funciona como personificação do estoicismo e do laconismo de Justino, especialmente quando em interlocução com brancos.	Não há um local em A febre que não transmita pasmeira. Mesmo quando há diálogo, a passagem de uma fala para outra é lenta. As vezes pendem para o lado da estética: enfeitam o ambiente na passagem do tempo-movimento do filme, especialmente quando o idioma não é o português. Quem opera os longos interregnos entre uma fala e outra e entre um gesto e outro é o silêncio. Poderia ser a ação, mas a diretora optou pelo efeito sonoro.

A resolução do filme começa a se esboçar com a chegada dos parentes de Justino pelo cais da cidade e culmina com a viagem de Vanessa. O filme diminui a quantidade de silêncios e ruídos e aumenta de maneira importante a de diálogos, que é a forma pela qual a diretora encontra para mostrar que, na verdade, os parentes vieram buscá-lo.

O convite é feito insistentemente pelo irmão, à mesa de jantar e, depois, quando Justino convalesce na rede. “Não vão deixar”, diz Justino a respeito do que lhe prende ao porto. Enquanto isso, o silêncio que estava com Justino se transfere para Vanessa, que se prepara para partir. Depois desse pequeno miolo dialógico, de cerca de 10 minutos, quando os parentes de Justino ainda estão em Manaus, o silêncio assoma de maneira importante no filme, até a partida da filha, quando Justino navega por um igarapé de volta para a floresta, conforme o chamado do irmão.

Ouve-se, então, o som do remo e da canoa. Os ruídos naturais, antes misturados e em segundo plano, assumem todo o ambiente, circulando Justino por todos os lados. Parece uma passagem de encantamento e Justino se guia pelo som na navegação, pois sempre que um pássaro canta, ele olha em busca, para os lados, para cima, desviando-se das plantas aquáticas.

Há dois únicos momentos, no filme, em que a música surge – afora raríssimos outros e, mesmo assim, incidentais, como na feira em que Vanessa compra uma mala. Um deles é o coro durante a pregação: Justino, com um saco de cimento nas costas, a caminho de casa, se detém para escutá-lo (*Cantar o novo milênio*) através da janela de um templo cristão, e o outro se dá no final, à capela: uma canção indígena (*Vim falar pra vocês*), que sugere viver “com força e coragem”, cantada pela própria atriz Rosa Peixoto, que interpreta Vanessa.

Embora o filme deseje fazer crer que o porto fica do lado da Amazônia, por assim dizer, na realidade a mata fica um pouco mais a montante do porto, em Ponta Negra, embora Manaus seja, evidentemente, um enclaustro florestal, na confluência do Amazonas com o Negro.

Ao contrário do que consta da sinopse, a febre que acomete Justino não é forte – ou é forte e o estoicismo da personagem a torna aparentemente fraca – e a rotina tediosa no porto não é rompida pela chegada do ex-capataz. Pelo contrário, o tédio se agrava, como se viu na sucessão de sons aplicados para esse fim.

Finalmente, coteje-se *A febre* com *O sangue do condor* (*Yawar mallku*, Jorge Sanjinés, 1969), ambos repletos de sonoridades. No filme de Sanjinés, as canções indígenas e os diálogos, em maior número do que em *A febre*, funcionam como reforço a uma narrativa próxima da clássica, tempera o drama com evidente *pathos*, especialmente nas cenas finais, e faz das personagens indígenas ativos protagonistas de uma revolta, para uma catarse política final. *A febre* tende a ser mais heterodoxo, diante do baixo recurso ao drama usual. Além disso, é mais universal: com base em uma situação dramática particular, aborda um tema tão antigo quanto o são as sociedades de classes: o ser sem território. Para isso, silêncios abundantes e ruídos cheios de harmonia e ritmo parecem favorecer o deslinde da personagem simbólica. Obviamente, ambos fazem referência a clivagens históricas até hoje não resolvidas.

Considerações Finais

O som, em *A febre*, age para dar significado à jornada do protagonista. Vimos essa ação, primeiro, na estrutura: quando esprememos o filme, por assim dizer, em termos sonoros, encontramos basicamente a dualidade ruído-silêncio como dominante se manifestando em não mais do que três formas que se repetem o filme inteiro para preencher a atmosfera e o interior do protagonista no sentido cidade-floresta, destino final do filme, conforme a Tabela 3: o silêncio-ruído natural, o silêncio-ruído no trabalho e o silêncio-ruído em casa.

Agindo assim, o som realiza o pensamento mitológico de Justino, em seu estoicismo e voz evasiva, em conformidade com a hipótese de Orlandi (1992) (Tabela 1): a verborragia, quando há, geralmente está do lado dos brancos, portadores de pensamento mais inclinado à filosofia e à ciência (Tabela 1), porém voltado contra a natureza e o mito.

Em um segundo aspecto, o da voz, o som age não para impor um discurso, a significação das coisas pelo verbo, mas para imprimir uma potência sonora de rara beleza, em línguas repletas de ritmo e timbre às vezes opostos aos do português. Mesmo sem o objetivo de significar, no sentido de Guimarães (2020) e Cavarero (2011), mas de carregar metáforas e vocalidades, note que as vozes funcionam como resistência dos povos no meio branco, último elo entre o aqui e agora indígena e uma civilização exterminada pela violência branca, simbolizada, em *A febre*, pelo ex-capataz que tagarela com um Justino lacônico, quase a desprezar nossa “ingaia ciência”: como no poema de Drummond, perante o que exterminamos, somos, na verdade, imaturos.

Por terceiro, a música é rara em *A febre*. No momento mais prolongado em que acontece (créditos finais), promove a sensação comum a inúmeros filmes em relação às canções populares pré-existentes (ALVARENGA, 2021), quando o filme se esvai, que é a de nos comover de algum modo e, neste caso, sempre nos lembraremos de Justino. Antes pelo contrário: é mesmo pelo recurso planar, ou seja, de personagem simbólica, que evoca os valores indígenas sistematicamente atacados até hoje, pela mão infensa do branco. No momento em que aparece como oração, quando Justino deixa o culto e segue para casa, funciona como eco do símbolo; mais adiante, quando a canção vocalizada pela própria atriz que faz Vanessa encarna a perseverança daqueles povos numa luta sempre perdida, combatida entre desiguais.

A associação som-protagonista, portanto, pelas estruturas que aciona e pela proporção de elementos sonoros que convoca (muito mais ruído-silêncio do que voz-música), e diante da cultura mítica da personagem, repleta de valores amazônicos, faz a história mover, e esse desbalanceamento não é percebido na recepção, porque confirma o universo proposto. E isso se dá pelo uso parcimonioso dos elementos em termos técnicos, sem o hiper-realismo auditivo, por assim dizer, como num tom a mais, similar a filmes que desejam ressaltar elementos sonoros apenas por ressaltar, como, por exemplo, os famosos sons de tiro e outros tipos de *foley* que inculcam na cabeça uma gramática amplamente diferente do som natural do próprio tiro. No filme, o uso é parcimonioso porque tem função e sentido, produzindo naturalidade: é crível escutar como Justino escuta e acreditamos, mesmo quando as atuações fantásticas do som se impõem, como as aparições da criatura formada por pura sonoridade que atormenta Justino.

Para além dessas questões, por fim, note-se que o som consegue acrescentar valor, como se pode inferir dos três aspectos discutidos anteriormente, mas vai mais além.

O protagonista de *Minitramas*, que é passivo (MCKEE, 2006), tem evidentemente por risco o estereótipo, situação que possivelmente qualquer diretor deseja evitar. Se *A febre* não tivesse investido em uma pista sonora com a relevância que tem, possivelmente iríamos associar a personagem às ideias que temos sobre os povos indígenas e estaríamos muito mais longe do que já estamos da sua cultura. E a cultura é, para o bem ou para o mal, a porta de entrada para o contato. A mediação imprimida pelo som, nesse aspecto, aumenta em muito o valor isolado da imagem, e isso já é fácil de comprovar no longo prefácio do filme, quando a personagem é apresentada basicamente pelo som.

Se a diretora tivesse evitado a engrenagem que montou, teria de optar pela centralidade do diálogo e pelo conteúdo semântico da voz, o que daria um ritmo mais acelerado ao filme e uma atmosfera muito mais urbana, tirando mesmo a atenção de alguns cenários, como a geometria portuária, com o balé de cargas, e as características mitológicas do modo de ser de Justino.

Não deve ser muito fácil realizar filme com pouco recurso à imagem, numa gramática basicamente fundada no que se vê, mesmo considerando o longo prazo (quase 15 anos) de maturação e a postura etno-

gráfica da diretora. Mas, definitivamente, em *A febre*, mais do que em *Arábia*, aliás, o êxito é considerável e faz mesmo o tédio ser prazeroso em quase 90 min de película.

Referências

A FEBRE. Direção de Maya Werneck Da-Rin. Produção de Tamanduá Vermelho, Enquadramento Produções, Still Moving e Komplizen Film. 2019. (98min).

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Análise dos investimentos do FSA em produção de obras audiovisuais destinadas ao mercado inicial de salas de exibição**. Rio de Janeiro: ANCINE, 2019. 46p. (Relatório). Disponível em: <https://bitly.com/LagX4>. Acesso em: 26 jun. 2021.

ALVES, Bernardo Marquez. **Os estudos do som no cinema**: evolução quantitativa, tendências temáticas e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico. Dissertação (mestrado). 2013. Universidade de São Paulo, 2013.

ALVARENGA, Breno Mota. **A música popular em Aquarius**: uma análise do uso de canções pré-existentes na narrativa fílmica. Tese (Doutorado). 2020. Universidade Federal de Pernambuco, 2020.

ALVIANO, Fidelis de. Gramática, dicionário, verbos e frases e vocabulário prático da língua dos índios Ticunas. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, vol. 183, Rio de Janeiro, 1944, pp. 3-194.

BORDWELL, David. The introduction of sound. In: BORDWELL, David; STEIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema**: film style & mode of production to 1960. London: Routledge, 1988, p. 536-547.

CANAL CURTA! **Maya Da-Rin fala sobre o filme A febre**. YouTube, 4 nov. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5MM2opewLfw>. Acesso em: 26 jun. 2021.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CHION, Michel. **A audiovisão**: som e imagem no filme. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CHION, Michel. **Film, a sound art**. New York: Columbia University Press, 2009.

CINECLUBE AIC. **A febre de Maya Da-Rin**. YouTube, 18 fev. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CUembW77xJE>. Acesso em: 26 jun. 2021.

CINEVITOR. **Entrevista com Maya Da-Rin, A febre**. YouTube, 29 nov. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zYzKPMbgW0o>. Acesso em: 26 jun. 2021.

COSTA, Fernando Moraes da. Silêncios e vozes no cinema: Tabu e Stereo. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 41(41), 2014, pp. 140-155.

DEMO, Pedro. **Metodologia científica em ciências sociais**. São Paulo: Atlas, 2016.

FERRAÇO, Felipe Mattar. **Usos do hiper-realismo sonoro no cinema brasileiro de ficção contemporâneo**: análises de *O Som ao Redor* (2012) e *Mar Negro* (2013). Dissertação (Mestrado). 2016. Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.

FLÔRES, Virginia. **O cinema: uma arte sonora**. São Paulo: Annablume, 2013.

GIACONE, Antonio. **Pequena gramática e dicionário da língua tupacana**. [s. d.].

GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A dimensão sonora da voz: quatro obras audiovisuais brasileiras e uma poltrona interativa**. Tese (Doutorado). 2020. Universidade de São Paulo, 2020.

GUIMARÃES, Vítor. Uma vela acesa à luz do dia: estados alterados da ficção no cinema de realizadores indígenas, **Cinética**, 28 mai. 2021. Disponível em: <https://bityli.com/VNHBS>. Acesso em: 21 set. 2021.

ITAUCINEMAS. **Entrevista com Maya Da-Rin, diretora do filme A febre**. YouTube, 22 jun. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u1IEvF4z088>. Acesso em: 26 jun. 2021.

LIMA, Cristiane da Silveira; MIGLIANO, Milene. Medo e experiência urbana: breve análise do filme *O som ao redor*, **REBECA**, v. 2, n. 1, 2013, pp. 185-209.

MARTIN, Roberto de. Maya Da-Rin: “um país sério teria um ministério só para políticas indígenas”, **CartaCapital**, 14 fev. 2021. Disponível em: <https://bityli.com/OX60C>. Acesso em: 26 jun. 2021.

MARTINS, Rui. **A febre é o filme da brasileira Maia Da-Rin, diretora destacada em Locarno**, Correio Braziliense, 13 ago. 2019. Disponível em: <https://bityli.com/UOVJL>. Acesso em: 26 jun. 2021a.

MARTINS, Rui. **A febre, filme brasileiro de temática indígena, é apresentado em Locarno**. Observatório da Imprensa, n. 1050, 13 ago. 2019. Disponível em: <https://bityli.com/rIgff>. Acesso em: 26 jun. 2021.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

OLIVEIRA, Daniel. Epopeia do homem trabalhador. **O Tempo**, 25 set. 2017. Disponível em: <https://bityli.com/m27to>. Acesso em: 27 jun. 2021.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**. Campinas: UNICAMP, 1992.

TAMANDUÁ VERMELHO. **A febre**. Disponível em: <https://bityli.com/pYm2U>. Acesso em: 26 jun. 2021.

TENÓRIO, Augusto. **A febre está entre nós**, Revista Continente, 11 nov. 2019. Disponível em: <https://bityli.com/1O26q>. Acesso em: 26 jun. 2021.

VALE, Caroline. **Entrevista Maya Da-Rin: diretora fala sobre longa protagonizado por atores indígenas**. Entreteizei, 23 fev. 2021. Disponível em: <https://bityli.com/XfckJ>. Acesso em: 26 jun. 2021.

VILLAÇA, Mariana Martins. **América Nuestra: Glauber Rocha e o cinema cubano**. **Revista Brasileira de História**, 22 (44), 2002, pp. 489-510. Disponível em: <https://bityli.com/ltI91>. Acesso em: 27 jun. 2021.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Recebido em: 10/08/2021

Aceito em: 06/10/2021



