

# Memória. Entre Tailândia, Colômbia, Escócia. Ponto de escuta e sons ambientes<sup>1</sup>

Fernando Morais da Costa<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-4315-7134>

I - Universidade Federal Fluminense.  
Niterói (RJ). Brasil.

**Resumo:** Este artigo, como apresentamos em sua versão de apresentação oral, tem por objetivo analisar a interação entre o conceito de ponto de escuta, os ruídos e os sons ambientes. Para tanto, teremos como centro o longa-metragem *Memória* (Apichatpong Weerasethakul, 2021). Nos interessa demonstrar a relação possível entre a personagem principal e nós, como espectadores, pela partilha de um incerto ponto de escuta que transita entre sonoridades subjetivas e objetivas. Temos como hipótese que tal incerteza sobre o ponto de escuta, por parte da personagem e estendida aos espectadores, relativiza dicotomias da teoria do cinema sobre a localização espacial ou subjetiva dos sons. Nossa análise tem a intenção de abrir possibilidades de diferentes resultados quanto à recepção e identificação sonoras.

**Palavras-chave:** cinema contemporâneo; som; ponto de escuta; som ambiente; estudos transnacionais.

**Abstract: Memoria. Between Thailand, Colombia, Scotland. Point of audition and ambient sounds** - This paper, as presented in its oral presentation version, aims to analyse the interaction between the concept of point of audition,

<sup>1</sup> Apresentado em versão inicial como comunicação oral e respectivo resumo publicado no XXV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), realizado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), entre 8 e 11 de novembro de 2022.

noise and ambient sounds. To do so, we will focus on the feature film *Memória* (Apichatpong Weerasethakul, 2021). Our interest resides in demonstrating the possible relationship between the main character and ourselves, as spectators, by sharing an uncertain point of audition which moves between subjective and objective sounds. Our hypothesis resides in the fact that such uncertainty about the point of audition, as felt by the main character and extended to the spectators, relativizes dichotomies in film theory regarding actual spatial or subjective location of sounds. Our analysis intends to open up possibilities for different results regarding sound reception and identification.

**Keywords:** contemporary cinema; sound; point of audition; ambient sound; transnational studies.

*Memória*, lançado em 2021, é o primeiro longa-metragem do tailandês Apichatpong Weerasethakul filmado fora de sua Tailândia natal. Como dissemos na versão escrita resumida deste artigo:

[...] analisaremos o filme como objeto central de uma escrita que pretende unir o conceito de ponto de escuta aos sons ambientes e ruídos. Entendemos que tais elementos sonoros desempenham papel fundamental na nossa interação e identificação com uma determinada personagem (Costa, 2022).

Nossa análise de *Memória* confirma, portanto:

[...] a importância dos sons ambientes na obra do diretor, como pode ser atestado, entre outros, em *Mal dos trópicos* (2004) e *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), bem como a relevância da dualidade entre rural e urbano, também expressa na sonorização e nas imagens de tais filmes. Nos interessa também, nas produções do realizador tailandês, a relação entre sons ambientes e a escolha do[s] planos-sequência como procedimento preferencial de decupagem (Costa, 2022).

Lembramos aqui que tal relação já nos interessou em momentos anteriores de pesquisa, em textos prévios, por exemplo, quando foram trabalhadas tais combinações em obras audiovisuais de Leon Hirszman, Abbas Kiarostami, Cao Guimarães (Costa, 2019). Assim, pensar sobre *Memória* de acordo com tal escopo de análise seria, ao mesmo tempo, um ponto novo e uma continuidade, uma volta a um interesse recorrente.

Será importante para nós, como referenciais teóricos, não apenas o conceito de ponto de escuta e suas variações, formulado por Michel Chion (2003) e

trabalhado por pesquisadores brasileiros nas últimas décadas, e recentemente utilizado em pesquisas nossas (Costa, 2020), mas também o conceito de *estraneidade*, formulado por Nestor Garcia Canclini, referente a diferentes formas de se sentir estrangeiro no mundo contemporâneo (Canclini, 2016). Como ressaltamos na primeira apresentação desta pesquisa, “tal noção nos será útil para pensar sobre *Memória*, dada a transnacionalidade intrínseca ao filme, o diálogo entre três continentes” (Costa, 2022).

Em *Memória*, é central para a narrativa a importância dada à audição da personagem principal, Jessica Holland, interpretada por Tilda Swinton. Tal personagem busca entender por que ouve, repetidamente, determinado som. Sua procura a leva a tentar reproduzi-lo, em estúdio, a partir do encontro com Hernán, um engenheiro de som. Tal sequência será uma das quais analisaremos. Em sua meticulosa descrição do evento sonoro, ela explica que seria algo como: “uma bola de concreto batendo em uma parede de metal, cercada por água do mar”. Na mesma sequência, o engenheiro de som pergunta: “Esse seu som é uma música?”. Ao que ela responde: “Não. É um som”.<sup>2</sup>

Mantemos a ideia de que

[...] nos interessa pensar sobre a materialidade sonora discutida na própria trama, uma vez que há, nas sequências ambientadas em estúdios, o trabalho de representar de forma factual um som que seja produto de uma escuta subjetiva. Para além disso, há também as tentativas de imersão da personagem europeia, escocesa, em paisagens colombianas, a procura por uma situação factual na qual ela ouça tal som. Uma busca por um lugar no qual, por ventura, tal som possa acontecer (Costa, 2022).

Assim, analisaremos uma sequência em que tal encontro entre a personagem e dada manifestação sonora parece acontecer, em meio à floresta, quando um personagem masculino, que divide tal ambiente com ela, adormece, como se meditasse ou hibernasse. Entre sons do rio, de pássaros, ventos, folhagem, ela pergunta: “esse som também é seu?”.

Entendemos, assim, que, “ao propor situações como estas, *Memória* instaura uma ambiguidade entre a possibilidade de um som, a princípio subjetivo,

2 O diretor Apichatpong Weerasethakul revelou, em uma série de entrevistas, a partir do lançamento do filme, que a ideia de construir o argumento em torno de tal som tem por base uma experiência pessoal: ele sofre de um transtorno neurológico que o faz ouvir sons intensos e breves, como o estrondo representado no filme. Ver Mitchell, 2022.

de fato existir em determinado ambiente, de forma objetiva, uma vez que, por fim, teria sido encontrado” (Costa, 2022). Sustentamos que tal ambiguidade nos interessa pela possibilidade de analisar a relação entre a presença dos sons ambientes no filme e identificações nossas, como espectadores, com a escuta da personagem principal, na fronteira entre uma audição subjetiva e objetiva.

## Transnacional, estrangeiro, estraneidade

Ao produzir uma obra cinematográfica cujas locações não sejam a Tailândia, o cineasta Apichatpong Weerasethakul e toda a equipe geram um filme no qual a lógica transnacional é central tanto para o modo de produção quanto para a trama em si. *Memória* estabelece um diálogo entre três continentes e suas respectivas influências culturais, a saber, asiáticas, como a base da formação cultural do realizador; latino-americanas, uma vez que o filme se passa na Colômbia, representada tanto em sua paisagem urbana quanto, e em grande parte do tempo de projeção, nas florestas da Amazônia colombiana e em demais paisagens rurais; e, ainda, europeias, no caso, britânicas, pela presença da célebre atriz Tilda Swinton, também produtora executiva, que interpreta Jessica Holland, uma personagem europeia em trânsito pelo país sul-americano.

Os estudos sobre cinema e transnacionalismo têm sido parte importante da teoria cinematográfica das últimas décadas. Podemos citar, por exemplo, *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*, coletânea organizada por Stephanie Dennison e Song Hwee Lim. Entre os artigos que procuram debater cinematografias de todo o mundo, destacamos o da própria Dennison, *The new Brazilian bombshell: Sonia Braga, race and cinema in the 1970s*, sobre Sonia Braga e sua inserção como estrela transnacional sob a perspectiva das questões raciais, e também o da pesquisadora brasileira, residente no Reino Unido, Lucia Nagib, *Towards a positive definition of world cinema*, que tem como intuito repensar a conotação negativa que o termo recebera no decorrer dos anos (Dennison e Lim, 2006).

Outro livro central sobre o tema é *Transnational cinema: the film reader*, organizado por Elizabeth Ezra e Terry Rowden. Ali, contribuições como as de Ella Shohat, Hamid Naficy, para citar apenas alguns, propõem raciocínios que não apenas pensam a produção cinematográfica para além dos limites nacionais como categoria, mas também colocam em pauta questões decoloniais, de gênero e tantas outras (Ezra e Rowden, 2006). Ainda sobre

estudos transnacionais e o Brasil como objeto, não podemos deixar de lembrar do central *Crítica da imagem eurocêntrica*, da já citada Ella Shohat e de Robert Stam, no qual a análise fílmica relaciona-se com a relativização do eurocentrismo, com a revisão pós-colonial, com o anacronismo da lógica de um terceiro mundo (Shohat e Stam, 2006).

No âmbito dos estudos de cinema no país, Denilson Lopes escreveu sobre o tema algumas vezes, por exemplo, ao dissertar sobre o que chamou de paisagens transculturais, quando a vontade de uma perspectiva que não se feche em um recorte de nação encontra filmes que trazem em suas narrativas referências culturais de múltiplas partes do planeta (Lopes, 2007). O mesmo autor já comentara a ideia de cosmopolitismo aplicada ao cinema ao citar produções de fato passadas, em cada uma de suas narrativas, em vários lugares do mundo, um cinema global, um cinema mundial (Lopes, 2010). A ideia em si de transnacionalismo aparece ainda em pesquisas que não tratam necessariamente do audiovisual, como no estudo sobre paisagem sonora e música ambiente, acerca da audição de uma música contemporânea minimalista (Lopes, 2008). Andrea França também faz do pensamento transnacional a base de análises como a de, entre outros, *Estorvo* (Ruy Guerra, 1999), no qual locações, línguas, sotaques de diferentes procedências, como Brasil, Cuba, Portugal, estão integrados sem sobressaltos à narrativa (França, 2003). Tais maneiras de relativizar, em forma audiovisual, limites de origem nacional nos interessam.

Questão que surge com força em vários campos das ciências humanas é a magnitude dos movimentos migratórios pelo planeta afora e sua relação com uma produção cultural em trânsito, que se caracteriza exatamente por representar a mobilidade dos indivíduos por ela responsáveis. Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio* (2001), comenta, sobre essa condição específica de deslocamento forçado: se essa é uma experiência tão difícil, porque acontece tanto? Said entende que estamos em uma era de ansiedade, de ausências variadas de vínculos, e que a produção cultural e intelectual dos exilados carrega essas marcas. Tendo a literatura, a poesia, como base conceitual, Said cita exemplos de representação por palavras desse viver descontínuo, nômade, em que o não estar em casa, ou ter dificuldade de entender a noção de casa, é a condição na qual o fazer artístico se revela. Estão elencados nesse raciocínio: um poeta urdu, Faiz Ahmad Faiz, exemplo de povo sem nação correspondente, geograficamente delimitada, um amigo armênio que se deslocou, no decorrer da vida, por Turquia, Síria, Egito, Líbano,

Escócia, Estados Unidos; casos reconhecidos historicamente, como os de James Joyce, entre sua Irlanda e demais países europeus, Joseph Conrad, entre a Polônia e a vida migrante que o levou ao sucesso literário no Reino Unido (Said, 2001).

As violências e inseguranças da condição de exilado não correspondem diretamente, sabemos, à situação de filmagem de *Memória*, nosso objeto. Nestor Garcia Canclini (2016) nos ajuda ao matizar as situações de deslocamento de pessoas por países e continentes. Em *O mundo inteiro como lugar estranho*, Canclini comenta, com base em um recorte latino-americano, o contingente de pessoas em trânsito, eventualmente tendo Espanha e Estados Unidos como destino, cidadãos de Uruguai, Equador, México, países que perderam porcentagens significantes de sua população. Canclini cunha então o conceito de *estraneidade*, que abarca as diferentes formas de se sentir estrangeiro no mundo contemporâneo: as distintas situações, a partir da saída de um território, de ser minoria em outro lugar. Estão incluídas em seu raciocínio as diferenças entre a migração por escolha, desejo, por eventualmente ter sido convidado, e as que são forçadas por violências várias.

Interessante forma de estraneidade é a que ele chama de o estrangeiro-nativo, o não se reconhecer no próprio território nacional. Isso pode acontecer pelas reconfigurações do espaço urbano baseadas em lógicas de segurança, por não usar as cidades por medo de violência cotidiana, mas também por movimentos de transição, em seu país, de posições políticas que levam parcelas grandes da população a não verem seus direitos sociais básicos reconhecidos, ou, no microcosmo da vizinhança de cada cidadão, quando escuta seu vizinho e se pergunta: “o que ele quis dizer?” (Canclini, 2016, p. 68).

Canclini leva, como Said, tais questões para as suas respectivas e possíveis representações pelas artes, nomeadamente a literatura, embora não nos seja difícil transportar tal pensamento para o cinema. Com base no que ele chama de comunidades transnacionais, com trocas de bens não só econômicos, mas também culturais, ele comenta como cada vez mais a produção artística estaria marcada pela viagem como objeto, sendo uma produção em trânsito, marcada por dois ou mais lugares. Canclini chega à conclusão de que o acontecimento estético que irrompe de tal situação é gerado por uma estranheza inerente, por uma incerteza da comunicação, pela condição do migrante como um tradutor entre culturas, entre modos de ser e de estar. Ele resume tal condição contemporânea em uma mudança de uma pergunta

básica para outra. Em vez de: “de onde você é”, seria o caso de perguntar, cada vez mais, “de onde você vem, para onde você vai” (Canclini, 2016, p. 63).

Evidentemente, tais questões — a força dos movimentos migratórios e modalidades contemporâneas de sentir-se estrangeiro — atuam como campo, em conjunto com pressupostos já conhecidos da comunicação, que também são, nas últimas décadas, algumas das bases dos estudos transnacionais. Para citar duas: os conceitos de diversidade cultural e de diferença cultural, pensados em conjunto com a construção de estereótipos sob o olhar de uma lógica colonialista, na obra de Homi Bhabha (2005), e a fragmentação intrínseca à formação da identidade das pessoas contemporâneas, em Stuart Hall (2006). Para a construção do pensamento de ambos os autores, e por isso os relembramos aqui, é fundamental repensar e desarticular lógicas mais tradicionais de nação como categoria de análise.

## Duas sequências

Passemos à análise. Na primeira sequência que elegemos, a partir dos 19 minutos de projeção, Jessica Holland marca um horário em um estúdio com um engenheiro de som colombiano do qual só temos o primeiro nome: Hernán. A intenção é descrever o som que ela escuta, possivelmente apenas em sua cabeça, para que ele tente reproduzi-lo. Sua descrição usa as palavras que mencionamos na introdução: “uma bola de concreto batendo em uma parede de metal, cercada por água do mar”. Hernán imaginava uma reprodução com notas musicais. Ela responde que não se trata de uma música, mas de “um som”, “*un sonido*”, uma vez que o diálogo entre os dois se inicia com a tentativa dela de se comunicar em espanhol, embora eventualmente passem para o inglês, ou seja, um diálogo no qual um sempre se esforça para falar a língua do outro. Ao ser perguntada sobre onde o escutou, ela diz que foi no seu quarto.

Hernán pergunta qual seria a dimensão da bola de concreto. Jessica mostra determinado tamanho, com as mãos, abrindo largamente os braços. Então, ele mostra sons que havia separado previamente. São sons de corpos caindo, ruídos de quedas de variadas equalizações, intensidades de reverberações diversas. É “mais metálico”, diz ela. Ele aumenta os agudos, segue tentando. Algumas audições depois, ela diz que é “mais terra” (“*more earthy*”), para, em seguida, tentar se explicar melhor: “é um estrondo que vem do centro da Terra” (“*a rumble from the core of the Earth*”, em sua fala em inglês). Ele tenta de novo, com base em uma biblioteca de arquivos sonoros, que mostra para ela.

Até este momento, tivéramos a sequência resumida a um longo plano único de 6 minutos de duração. Em seguida, há o corte para o que seria o contraplano, assim vemos o que ela vê: a tela do computador com os sons da biblioteca. Ao escutar um deles, ela diz: “Esse é quase o meu som”. Ele o importa e equaliza, aumentando a reverberação e o volume, alterando grave e agudos. Depois do ajuste, com o ganho dos graves e determinada taxa de reverberação, ela coloca a mão em seu braço e diz: “É isso”. A sequência termina aos 30 minutos de exibição. Notemos que, em um filme como esse, o tempo para a resolução de um evento pode ser larguíssimo, neste caso, 11 minutos do momento em que a personagem entra no estúdio até o som ser salvo, com seu nome.

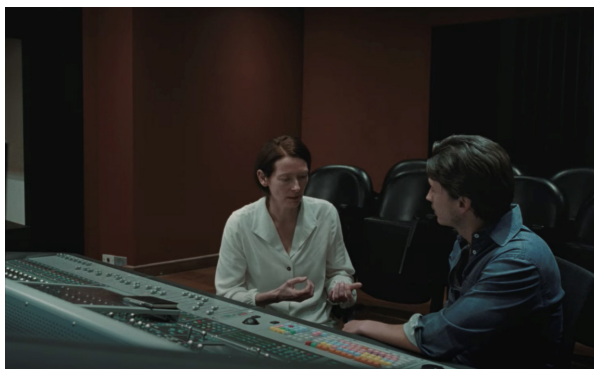


Figura 1. *Memória*, 2021. Frame da cena no estúdio.

Lembramos que o *som de Jessica*, agora reproduzido em estúdio, está presente desde a primeira sequência do filme, quando ela acorda ao ouvi-lo. Desde o início, temos a sensação de partilhar de sua escuta, ouvimos o som que ela ouve sem saber de onde vem. Há ainda outra situação em que o som é ouvido por ela e por nós. Aos 55 minutos, durante um jantar com mais duas pessoas, no meio da conversa, ela o escuta por três vezes seguidas. Só ela o ouve. Os outros dois personagens seguem conversando normalmente. Apenas ela fica sobressaltada. Essa sequência se resolve com um longo plano único, que dura dois minutos e meio, até 57’30”.

O que desejamos destacar na sequência passada no estúdio é a discussão sobre a materialidade sonora presente no filme com a inquietação da protagonista, a busca por representar de forma factual um som que seja, ao que tudo indica, produto de uma escuta subjetiva. Há outros momentos interessantes relacionados aos ruídos, situações nas quais eles ganham destaque



na trilha sonora, como durante certo concerto de alarmes de carro, quando vários deles disparam, um após o outro, aos 6 minutos, embora essas sejam mais claramente sonoridades objetivas, de objetos presentes nas imagens.

O interesse da protagonista por uma imersão em paisagens colombianas, latino-americanas, por adentrar o país e passar por uma experiência mais rural, mais próxima das florestas comentadas em conversas com demais personagens, leva Jessica, como demarcamos, “a buscar uma situação factual na qual ela ouça tal som, um lugar no qual ele possa acontecer”, sendo esse possível lugar no interior, longe de Bogotá (Costa, 2022). À 1h18 de projeção, Jessica está à beira-rio, onde encontra um habitante local na tarefa de limpar os peixes, tirando as escamas com uma faca sobre uma mesa de madeira. Curiosamente, é um segundo personagem chamado Hernán. No início da conversa, ele pergunta se ela é uma antropóloga de Bogotá, ao que ela responde que não, que está só de passagem pela região. Em mais uma sequência de poucos e longos planos, escutamos, de forma bem presente, o som ambiente entremeado à conversa. Ouvimos sons do rio, de insetos, passarinhos, as moscas que sobrevoam os peixes, um vento que mexe com as folhas da mata. Em diálogo ao mesmo tempo estranho e íntimo, ele explica que uma forma de se comunicar com o ambiente é se colocar para dormir quando quiser. Jessica pergunta se ele pode fazer isso naquele momento. Em plano mais próximo dele, em contraposição aos planos mais gerais que enquadravam rio, mata, mesa, o vemos deitar, à 1h30, 12 minutos após o início da sequência. Hernán dorme de olhos abertos, como se tivesse entrado em transe. Nas imagens, vemos dois planos intercalados: um próximo de seu rosto, e outro, dos pés. No que ele acorda, ela pergunta como foi. Ao que ele questiona a que ela se referia, esta completa: “estar morto”.



Figura 2. *Memória*, 2021. *Frame* da cena do vilarejo.

Destacamos que essa sequência leva mais de 20 minutos, precisamente 21, para sua resolução. Tal intimidade, tal contato, levará, na situação seguinte, dentro da casa do pescador, ao entendimento, por parte de Jessica e nosso, de que ela está conectada àquele vilarejo em seus vários tempos e com seus vários personagens. Jessica leria a memória coletiva, como lê a memória de Hernán, uma vez que estejam próximos. Em determinado momento da conversa dos dois, ela pergunta: “Esse som que sigo escutando também é seu?”. Ele diz: “Sim, mas isso foi antes do nosso tempo”. Vemos os dois se darem as mãos, sentados a uma mesa, ao que ela passa a escutar chuva, conversas, ações do vilarejo que não estão no tempo presente, no tempo das imagens. Assistimos a um enorme deslocamento entre imagens e sons, entre tempos fílmicos, motivado pela imersão subjetiva da escuta da personagem, que partilhamos como espectadores, por longo tempo, pouco mais de 6 minutos. Jessica seria uma receptora, “uma antena”, como ele diz, de memórias, de tempos e corpos passados que se materializam de forma sonora.

Entendemos que

[...] ao propor situações como estas, *Memória* instaura uma ambiguidade entre a possibilidade de um som, a princípio subjetivo, de fato existir em determinado ambiente, de forma objetiva, uma vez que, por fim, sua fonte teria sido desvendada. Tal ambiguidade nos interessa, por abrir a possibilidade de analisar a relação entre a presença dos sons ambientes no filme e as possibilidades de identificações nossas, como espectadores, com a escuta da personagem principal, na fronteira entre uma audição subjetiva e objetiva (Costa, 2022).

Uma relação complexa e difusa entre objetividade e subjetividade do ponto de escuta já foi de nosso interesse ao trabalhar sobre *Blue*, de Derek Jarman (1993), no qual a trilha sonora propõe, no nosso modo de entender, um profundo mergulho na memória do próprio diretor, uma vez que é uma autobiografia narrada em primeira pessoa, ao mesmo tempo que nos situa fisicamente no local onde Jarman está, além de trazer marcas materiais da fragilidade de sua condição de saúde (Costa, 2020). Tais situações e suas respectivas análises são relevantes para tornar mais complexo um raciocínio que costuma se apresentar como excessivamente dicotômico sobre o ponto de escuta ser ou mais espacial — ou seja, escutamos de um determinado ponto da diegese fílmica —, ou puramente subjetivo — escutamos algo que a personagem imagina.

## À procura de um som

Encaminhamo-nos para o fim deste artigo lembrando de mais situações de busca por determinado som que não estejam necessariamente inscritas em narrativas cinematográficas ou audiovisuais, mas vindas de demais campos artísticos. Em instalação permanente exposta em Inhotim, Minas Gerais, Doug Aitken construiu seu *Sonic pavilion*, para a obra *O som da Terra*. Trata-se de uma construção arquitetônica em formato circular, com as paredes de vidro, no alto de um dos morros do terreno. Pelos vidros, as pessoas presentes conseguem ver 360 graus da paisagem externa, a mata. No centro do espaço, no chão de madeira, há um buraco. Sua profundidade é de 200 metros. Em seu interior estão posicionados microfones e a estrutura de reprodução, que faz com que os presentes ouçam os sons que vêm de tal distância abaixo do solo. Há um certo grau de indeterminação sobre o que será escutado, mas, de forma geral, são estalos breves e graves contínuos, com alta taxa de reverberação, devido à peculiaridade do espaço e da distância.



Figura 3. Doug Aitken, *Sonic pavilion*, 2009.  
Obra *O som da Terra*. Inhotim, MG.



Figura 4. Doug Aitken, *Sonic pavilion*, 2009.  
Obra *O som da Terra*. Interior. Inhotim, MG.

Sobre aproximações contemporâneas entre arte sonora e o fazer audiovisual, podemos citar, por exemplo, o trabalho de Marina Mapurunga, seja em suas apresentações e performances sobre o tema, seja na produção escrita sobre intervenções sonoras eletrônicas em lugares públicos urbanos ou em meio à natureza. Em sua produção artística, encontramos uma série de práticas de sonorização ao vivo de imagens, o que tem sido chamado comumente de *live cinema* (Mapurunga, 2018)<sup>3</sup>.

Na literatura, podemos lembrar, entre inúmeros casos possíveis de representações de paisagens sonoras por palavras escritas, de T.S. Eliot e seu *The hollow men* (*Os homens ociosos*, na tradução para o português de Ivan Junqueira). Ali, na célebre estrofe final, está a descrição do que seria um som do fim do mundo, nesse caso, surpreendentemente sutil:

This is how the world ends,  
This is how the world ends,  
This is how the world ends,  
Not with a bang but  
with a whimper.

Na tradução de Junqueira:

Assim expira o mundo,  
Assim expira o mundo,  
Assim expira o mundo,  
Não com uma explosão,  
mas com um gemido.  
(Eliot, 2004, p. 182-183)

Sobre paisagem sonora e representação literária, podemos citar a análise de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, por Anne Lovering Rounds, na qual há inclusive, como também é de interesse desta pesquisa, as transições entre a descrição dos sons da cidade, supostamente mais objetivos, e sua escuta por parte da personagem, o que levaria a facetas subjetivas presentes na narrativa do romance (Rounds, 2011). Sobre a obra de Eliot à qual nos referimos, de extensa fortuna crítica, há mesmo uma pesquisa, de Anabela Mateus, que a relaciona com o cinema, comparando-a com *Apocalypse now*, de Francis Ford Coppola (1979), via texto literário que é a base adaptativa do filme:

3 Ver também apresentações de Marina Mapurunga com Clotilde Borges, como: *Sons, afetos e deslocamentos entre o audiovisual e a arte sonora*, da rede colaborativa de pesquisa Sonora, músicas e feminismos. Disponível em: <http://www.sonora.me/2020/08/18/referencias-sons-afetos-e-deslocamentos-entre-o-audiovisual-e-a-arte-sonora-com-marina-mapurunga-e-tide-borges/>. Acesso em: 8 dez. 2023.

*Coração nas trevas*, romance de Joseph Conrad. O objetivo da pesquisadora é encontrar traços estilísticos comuns às três obras, sendo que entre elas há duas linguagens e expressões artísticas diferentes: evidentemente, a literatura e o cinema (Mateus, 2009).

Tais casos de representações sonoras, sejam pela literatura ou pelas artes plásticas, têm pontos em comum com a construção da narrativa audiovisual de *Memória*. No filme, temos tanto a tentativa de representação objetiva de um som que está intimamente atrelado à subjetividade da personagem, ainda que seja descrita por ela própria, como o som vindo das profundezas da terra. Como dissemos, tal indeterminação proposital sobre a origem e a textura de tal som nos interessa não só como espectador, mas também como pesquisador.

**Fernando Morais da Costa** é professor associado no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). É doutor pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e fundador e ex-coordenador do Seminário Temático de Estilo e Som no Audiovisual da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine). Foi secretário acadêmico (2017-2019) e membro do comitê científico (2019-2021) da mesma instituição. É autor de *O som no cinema brasileiro*.

fmorais2929@gmail.com

## Referências

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

CANCLINI, Néstor García. **O mundo inteiro como lugar estranho**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 55-72.

CHATTOPADHYAY, Budhaditya. Reconstructing atmospheres: Ambient sound in film and media production. **Sage: Communication and the Public**, v. 2, n. 4, p. 352-364, 2017.

CHION, Michel. The twelve ears. In: *The twelve ears*. **Film, a Sound Art**. New York: Columbia University Press, 2003. p. 289-320.

COSTA, Fernando Morais. Som e ritmo interno no plano-sequência: *Five, Andarilho*. In: CARREIRO, Rodrigo; BELTRÃO, Filipe; OPOLSKI, Débora. (org.). **Estilo e som no audiovisual**. São Paulo: Socine, 2019. p. 13-28.

COSTA, Fernando Morais. Resumo de *Memória*. Tailândia, Colômbia, Escócia: Ponto de escuta e som ambiente. **XXV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. São Paulo: Socine, 2022. Disponível em: [https://associado.socine.org.br/anais/2022/22068/fernando\\_morais\\_da\\_costa/memoria\\_tailandia\\_colombia\\_escocia\\_ponto\\_de\\_escuta\\_e\\_som\\_ambiente](https://associado.socine.org.br/anais/2022/22068/fernando_morais_da_costa/memoria_tailandia_colombia_escocia_ponto_de_escuta_e_som_ambiente). Acesso em: 21 dez. 2023.

COSTA, Fernando Morais. Vozes e sons ambientes sobre telas azuis, negras. Limites possíveis das relações entre sons e imagens. In: MUANIS, Felipe; PELEGRINI, Christian. (org.). **Perspectivas do audiovisual contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços**. Juiz de Fora, MG: UFJF, 2020. p. 99-110.

DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee. (org.). **Remapping World Cinema: identity, culture and Politics in Film**. London: Wallflower Press, 2006.

ELIOT, Thomas Stearns. Os homens ociosos. In: ELIOT, Thomas Stearns. **Obra completa**. Volume 1: poesia. São Paulo: Arx, 2004. p. 175-183.

EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry. (org.). **Transnational Cinema: The Film Reader**. London: Routledge, 2006.

FRANÇA, Andréa. **Terras fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LOPES, Denilson. Cinema global, cinema mundial. **E-compós**, Brasília, v. 13, n. 2, maio/ago. 2010.

LOPES, Denilson. Paisagens transculturais. In: MACHADO, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAUJO, Luciana Corrêa de. (org.). **Estudos de Cinema Socine**. São Paulo: Annablume, 2007. v. VIII. p. 69-76.

LOPES, Denilson. Transnational Soundscapes: Ambient Music and New Bossa Nova. In: CORONA, Ignacio; MADRID, Alejandro. (org.). **Postnational musical identities: cultural production, distribution, and consumption in a globalized scenario**. London, New York, Toronto: Rowman & Littlefield, 2008. p. 209-218.

MAPURUNGA, Marina. Natureza urbana natureza: entre orquestra de *laptops, soundpainting e live cinema*. In: **JISMA - III Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual**. Rio de Janeiro, 2018.

MATEUS, Anabela. The Hollow Men e Apocalypse Now – A condição humana. **Babilônia: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução**, n. 6-7, p. 79- 85, 2009.

MITCHELL, John. The Silence and Sound of Apichatpong Weerasethakul's "Memoria". In: **Nab Amplify**, 2022. Disponível em: <https://amplify.nabshow.com/articles/create-the-silence-and-sounds-of-memoria/> Acesso em: 13 maio 2022.

ROUNDS, Anne Lovering. Dissolves in Mrs. Dalloway: The soundscape of a novel. In: **Literary Imagination**, Oxford Academic, v. 13, n 1. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 46-90.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Artigo recebido em 1/9/2023 e aprovado em 16/12/2023.