

Sonoridades pulsantes: aspectos semiológicos do filme *O farol*

Pulsating sounds: semiological aspects of the film
The lighthouse

Sonidos pulsantes: aspectos semiológicos de la
película *El faro*

Recebido em 08-02-2021

Modificado em 22-07-2021

Aprovado em 08-09-2021

Aceito para publicação em 09-09-2021



<https://doi.org/10.47456/simbitica.v9i1.38302>

Filipe Jhonata Schettini Azevedo

Mestrando em Artes (cinema) na Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Bacharel em cinema e audiovisual. É cineasta, produtor e roteirista, além de ser pesquisador e cofundador do Grupo Moviola. E-mail: filipe.schettini6@gmail.com

88

Resumo

Este trabalho analisa no filme *O farol* (*The lighthouse*, 2019), de Robert Eggers, as possibilidades no entrelace entre duas faixas do áudio: a da música e a do efeito sonoro. As análises buscam entender a influência desses itens na narrativa, seus impactos no público e como elas criam uma experiência imersiva, com simbolismos e significados próprios. Para nortear tais análises, foram usados conceitos e autores da semiologia, além de outras áreas pertinentes. Foram evidenciadas, em passagens do filme, ilustrações e aplicações dos conceitos abordados, que promovem a comprovação das informações relatadas. É importante salientar que a trilha de áudio não apenas pode ser um dos elementos que constituem uma obra audiovisual, como também pode ter um papel de protagonismo, criando (res)significações para a imagem e a narrativa.

Palavras-chave: cinema; música; efeitos sonoros; semiologia.



Introdução

No cinema narrativo, desde os primeiros filmes falados até os dias de hoje, é quase que unânime a separação da faixa de áudio em três categorias: os diálogos, os efeitos sonoros e a música. A partir desses itens, existem ramificações e análises de como se estrutura a trilha do som. O entrelace entre essas categorias é extremamente comum e, normalmente, isso é feito com objetivos narrativos: seja para reafirmar e desenvolver o enredo, seja para causar sensações no espectador, com o propósito de envolvê-lo na história/experiência proposta por uma obra audiovisual.

Para a base do desenvolvimento deste artigo, será utilizado o filme *O farol* (*The lighthouse*, 2019), apoiado na tese de que o entrelace da música com os efeitos sonoros cria uma série de possibilidades de significações narrativas e estéticas. Este trabalho objetiva responder à seguinte questão: como é utilizado esse entrelace e quais as significações estético-narrativas que ele produz no filme aqui analisado? O longa-metragem tomado como objeto do presente estudo possibilita diversos debates e ilustra inúmeras conceituações que serão explanadas no decorrer do trabalho. No que tange às referências, será proposta aqui uma abordagem interdisciplinar, que utilizará a teoria do cinema, a teoria da música, a filosofia, a música no cinema e, para nortear tais direcionamentos, a semiologia. Essa última área do conhecimento será o foco do desenvolvimento da análise, em busca de significações na trilha de som do filme.

O filme

Dirigido pelo cineasta Robert Eggers e estrelado pelos atores Willem Dafoe e Robert Pattinson, *O farol* também possui em sua equipe o compositor (música original) Mark Korven, o *sound designer* Damian Volpe e, dentre seus produtores, o brasileiro Rodrigo Teixeira. O enredo se passa no final do século 19, no farol de uma pequena e remota ilha na Nova Inglaterra (EUA). O recém-chegado zelador Ephraim Winslow (Robert Pattinson) inicia seus trabalhos no local, que é comandado pelo faroleiro Thomas Wake (Willem Dafoe). O isolamento dos dois homens leva-os a intensos embates, ao mesmo tempo em que estranhos fenômenos ocorrem e Winslow busca descobrir os mistérios na ponta da torre do farol cujo acesso lhe é negado por Wake.

Ephraim Winslow é um jovem introvertido e misterioso que aparenta carregar traumas do passado. Já Thomas Wake é um homem instável, contador de histórias de marinheiro com fatos duvidosos, que dedicou sua vida ao mar e que age de forma estranha e possessiva em relação ao farol. Algo que os dois têm em comum é o fato de serem agressivos e violentos.

Dois fortes elementos do enredo são a relação de ambos os personagens com o trabalho e como o chefe faroleiro explora e humilha o zelador. Após o período de quatro semanas pelo qual Winslow foi contratado, a volta do personagem ao continente é frustrada quando uma forte tempestade se instaura na região, impedindo a chegada de barcos. Assim, os dois homens são forçados a conviver isolados por tempo indefinido. Os fenômenos estranhos que o personagem de Robert Pattinson começa a testemunhar, desde sua primeira noite na ilha, se tornam cada vez mais recorrentes, incluindo encontros com uma sensual e medonha sereia, a aparição de tentáculos no estilo dos monstros *lovecraftianos*¹ e alucinações (ou eventos reais) envolvendo a luz do farol. A situação é agravada quando uma forte chuva destrói os alimentos que estavam armazenados.

Durante certo ponto do filme, Ephraim Winslow recusava a bebida alcoólica oferecida por Thomas Wake, por receio do efeito que tal substância causaria em seu corpo. Mas após aceitar beber em uma ocasião e com a escassez de mantimentos, ele se torna cada vez mais dependente do álcool, assim como Wake, com a diferença de que o jovem rapaz fica muito mais afetado com os efeitos da bebida. Toda raiva e todo atrito entre os personagens são maximizados, ganhando nuances de tensão sexual, de agressões físicas e psicológicas, além de confidências. Sobre esse último item, Winslow revela informações de seu passado para Wake, incluindo que seu suposto nome pertencia a um homem que fora seu chefe, quem ele matou após sofrer diversas humilhações. O nome verdadeiro do personagem interpretado por Robert Pattinson é Thomas Howard.

No ápice da loucura na relação entre os dois personagens, Howard tenta fugir da ilha em um pequeno barco, que é destruído com um machado por Wake. Essa sequência continua com ambos usando combustíveis do farol como bebida. Então, o personagem do zelador descobre um livro de anotações no qual o faroleiro relata mentiras sobre o trabalho do rapaz para que ele não receba seu salário. Após uma violenta briga, que resulta na vitória do mais novo sobre o mais velho, o faroleiro é humilhado por Howard, que começa a enterrá-lo vivo. Após o rapaz tomar posse da chave que dá acesso à ponta do farol, o velho marinheiro usa seu machado para ferir o zelador, que, por sua vez, toma posse da arma e mata Wake.

Finalmente, Howard acessa a ponta do farol e, lá dentro, ele tem contato com alguma entidade/ser que o impacta de tal forma a ponto de o jovem zelador se desequilibrar e cair das escadas da torre. Na cena final, o personagem tem seus órgãos, que estão expostos, devorados por gaivotas, aves com as quais o zelador rivalizou durante o filme. Um final trágico, como o de

¹ Estilo de monstros e histórias, com viés de horror cósmico, criados pelo escritor H. P. Lovecraft.

Prometeu, personagem mitológico citado por Wake em determinado momento do filme e que se torna outro elemento simbólico no arco narrativo.

Entrelace sonoro, musical e imagético-narrativo

Será realizada, neste tópico, uma análise dos efeitos sonoros e seus entrelaces com a música, bem como a relação desses elementos com a imagem e a narrativa no filme *O farol*. Para ilustrar os objetos de análise e, posteriormente, conceituá-los de forma teórica, serão apresentados três fragmentos do filme: a sequência² inicial, uma cena³ na primeira metade de rodagem e uma sequência ao final. O primeiro fragmento de análise é a sequência no início do filme. Essa sequência se estende de 0 minuto e 17 segundos até 07 minutos e 10 segundos, período durante o qual não ocorrem diálogos, tem-se apenas música e efeitos sonoros.

A sequência começa sem imagem, com a tela preta. Ouvimos um som de vento forte e, depois, inicia-se a música original do filme (composta pelo já citado Mark Korven), feita com um som de sintetizador/mecanismo de apreensão⁴ que lembra um gongo, junto com um instrumento de metal, a qual executa uma longa nota, lembrando assim um som de navio. Logo é inserido um som de trompas, que varia outra nota “por cima” do som do instrumento de metal (citado acima) e, então, vemos um primeiro entrelace entre música e som: o barulho feito pelo farol (que ainda não foi visto em tela) e que estará presente em todo o filme. É um som peculiar, que pulsa de forma grave e intensa, o qual, por ser parte de um farol, é usado como alerta para os marinheiros e, por extensão, para colocar o público em constante estado de suspense. Já nesse momento, não é possível saber se o som é parte da música ou se é o som do farol sendo apresentado antes da imagem do mesmo. Na tela, vemos o título do filme e ouvimos o som de sintetizadores; depois, de violoncelos, que criam uma base de acompanhamento na música, ao mesmo tempo em que ouvimos o som de gaivotas. A primeira imagem aparece: o mar tomado pela neblina. O arranjo da música se assemelha aos primeiros segundos de *Das Rheingold* (*O ouro do Reno*), uma das óperas épicas de Richard Wagner que compõe a tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (*O anel do Nibelungo*). Os tons graves dos instrumentos de sopro e corda criam uma

² Utilizando o conceito de sequência definido por Jacques Aumont e Michel Marie como “[...] um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário.” (2003:268).

³ Considerando como conceito a ideia de Marcel Martin de que a “[...] cena é determinada mais particularmente por uma unidade de tempo e de lugar.” (2003:140).

⁴ Será descrito, no presente trabalho, sintetizador/mecanismo de apreensão quando a sonoridade pode ser tanto realizada através de um sintetizador quanto do *apprehension engine* (que traduzo aqui como mecanismo de apreensão). Esse último item citado diz respeito a uma compilação de instrumentos de cordas dispostas em um único dispositivo, o qual foi criado pelo próprio compositor Mark Korven. Sons de “ranhuras” na música, como veremos mais adiante, foram executados a partir desse mecanismo de apreensão.

atmosfera mítica e soturna, apesar de, após os segundos iniciais, tanto a música de Korven quanto a de Wagner seguirem caminhos distintos.

O som do farol “pulsando” continua junto à música. Na imagem, vemos um barco se aproximando em meio à neblina. Um som de engrenagens a vapor inicia-se, de forma ritmada com a música, mas mixada em um volume mais baixo, como se, de fato, tal som pertencesse à composição de Korven. No plano seguinte (uma imagem com um enquadramento *plongée* da frente do barco), esse som é mixado e inserido no primeiro plano sonoro; conseqüentemente, o ouvimos de forma clara para ter certeza de que esse barulho pertence ao barco. No plano seguinte, dentro da embarcação, em que vemos os protagonistas de costas, o som do barco muda, é mixado em volume mais baixo e a música e o som do farol voltam ao primeiro plano sonoro. Vemos, pela primeira vez, a imagem do farol entre as neblinas e ainda longe do barco, o que destoa do som que está em um volume muito alto em comparação com a distância dos personagens, fugindo assim do ponto de escuta subjetivo⁵.

Na transição para um *take*⁶ dos personagens na ilha (corte seco), quase todos os sons foram encerrados ao fim do plano anterior (dentro do barco), com exceção do som do farol, que ainda tem resquícios do seu “pulsar” no plano seguinte. As imagens mostram personagens descarregando caixotes na praia da ilha e os protagonistas carregando algumas delas. Os sons dessas ações se misturam aos das gaivotas, do vento forte e da água do mar colidindo com as pedras. Nos dois planos seguintes, há mixagens diferentes para esses mesmos barulhos, com exceção, novamente, do som feito pelo farol, que continua na mesma altura que da primeira vez que o ouvimos. Isso muda, curiosamente, em um plano dos protagonistas próximos da entrada do farol, que tem seu som em um volume mais baixo, criando um entendimento de distância, mesmo que a fonte desse som ainda esteja perto.

Em um dos planos seguintes, Winslow observa o barco que o trouxe ir embora. Ouvimos o forte vento e o som do mar batendo na rocha. No momento em que o barco some na neblina, o som do mar também é finalizado e, então, podemos ouvir apenas o vento e, depois, o som das gaivotas, gerando uma sensação maior de isolamento e de desamparo. Todas essas escolhas de mixagem do som são impactantes para o espectador e ganham certa independência em relação à imagem. No plano seguinte, a câmera está dentro da casa e, então, ouvimos o vento, o som do farol e de um relógio (som recorrente no filme e cujo objeto nunca é visto em cena). Os demais sons são naturais, com suas fontes originais identificáveis, como os passos no piso de madeira e

⁵ Conceito do teórico Michel Chion, descrito da seguinte forma: “[...] pensar no ponto de escuta subjetivo seria compreender a partir de qual personagem o som é ouvido, buscando quem escuta o quê” (Vidigal; Novais, 2020:227).

⁶ Termo técnico, também conhecido no Brasil como “tomada”, que se refere a um trecho rodado ininterruptamente. A junção de pequenos *takes*, normalmente, resulta em uma cena.

as ações de Winslow. Esse modo naturalista é seguido nos próximos planos, que mostram o personagem indo a outros ambientes da casa, e o som do farol se mantém “mais realista” por ser ouvido a certa distância dos personagens e pelo espaçamento na constância desse som.

Quando Winslow, sentado na cama que usará, descobre um objeto de madeira esculpido no formato de uma sereia (objeto que será importante para a trama), o som do vento é colocado no primeiro plano sonoro, com um volume bem maior. Além disso, o som do farol também tem seu volume elevado e sua constância se torna muito mais frequente (assim que esse alarme do farol é tocado e soa novamente em seguida), como se fosse um sinal de alerta. Com um corte seco, no *take* seguinte, temos imagens de correias e engrenagens do farol e o som, novamente, é naturalista. Nos próximos *takes*, vemos Winslow colocando carvão no fogo para o funcionamento da estrutura. Além dos sons de funcionamento do local, o som do farol está no primeiro plano sonoro (em um alto volume) e o personagem reage com expressões de incômodo em relação a esse alarme.

A próxima imagem é um plano geral da casa. Mais uma vez, o som do farol soa de forma grave e impactante, ainda mixado como o mais alto som na trilha de áudio. A próxima cena dessa sequência começa com Wake colocando duas canecas e uma garrafa de bebida alcoólica na mesa. Os dois homens estão terminando de jantar e, então, a análise desse fragmento finaliza a partir do momento em que temos a primeira fala do filme, que vem do faroleiro.

O segundo fragmento que será analisado é uma cena que começa aos 49 minutos e 03 segundos de rodagem e finaliza aos 50 minutos e 41 segundos. Winslow e Wake beberam, na noite anterior, para comemorar a iminente partida do zelador. Após acordar-se com ressaca, o rapaz realiza seus afazeres diários em um chuvoso dia. No primeiro *take* da cena, Winslow está carregando um carrinho de mão próximo ao mar. No primeiro plano sonoro, ouvimos a chuva e, no segundo, a música original, executada em tom grave, por sintetizadores/ mecanismo de apreensão. O personagem percebe, entre as pedras, uma forma estranha. Ele larga o carrinho de mão e vai até essa figura. Conforme ele se aproxima, a música ganha novas camadas, com mais sintetizadores/mecanismo de apreensão e com tons mais graves. Ouvimos, então, o som do farol, mixado em um volume mais baixo e tão “diluído” com os sintetizadores/mecanismo de apreensão que mais uma vez parece ser parte da música.

No plano seguinte, temos apenas o rosto do protagonista observando a forma que encontrou. No exato momento em que esse *take* é iniciado, o som passa a ter o efeito de estar “abafado”, algo recorrente no cinema para indicar que o personagem está desorientado (vide explosões de bomba perto de pessoas, em filmes de guerra). Mas aqui esse efeito é trabalhado de modo a gerar mais significações. Logo após esse *take* começar, o som do farol soa novamente,

dessa vez, mixado em um volume alto e no primeiro plano sonoro. Pelo fato de os demais sons terem o efeito “abafado”, o som do farol é ouvido de forma dissonante, o que novamente evidencia a importância desse efeito sonoro. Além dele, a música também está no primeiro plano sonoro, assim como ruídos (provenientes do efeito de som “abafado”).

No *take* seguinte, vemos o rosto de uma mulher coberto de plantas marinhas. O personagem usa suas mãos para retirar tais plantas do rosto da moça, revelando que se trata de uma jovem mulher. O movimento da câmera acompanha Winslow deslizando sua mão pelo pescoço da moça, acariciando-a e retirando mais plantas dela, até chegar em seu seio, no qual ele fixa a atenção. Na trilha de som, ouvimos a música, com os sintetizadores executando as notas de forma que lembram vozes de um coro feminino. Voltamos ao plano focado na reação do personagem, que age com expressões de desejo. Nesse momento, a música utiliza-se de sons que lembram os de grandes animais marinhos, como uma baleia. No próximo *take*, a mão do personagem continua percorrendo o corpo da moça e encontra brânquias nela. Novamente, a música usa sons de grandes animais aquáticos, que se intensificam quando a mão de Winslow encontra a cauda da moça, que é uma sereia (ambos se encontraram na primeira noite do personagem na ilha). No *take* seguinte, o personagem reage com susto e se afasta e, no próximo, a sereia se levanta de forma assustadora, gargalhando. Ela, então, grita de forma aguda e o som, que lembra o imaginário que temos do sonar de animais aquáticos, entra em primeiro plano sonoro.

No próximo *take*, vemos o personagem pulando entre as pedras para fugir, enquanto a sereia ao fundo continua gritando e gargalhando. Os sons dos gritos e da música se mantêm no mesmo volume de antes e, então, ouvimos novamente o som do farol, com grande destaque. Ainda nesse enquadramento, com a câmera acompanhando Winslow, o personagem para de repente e grita de desespero. O som do farol soa novamente, dessa vez, sincronizado de tal forma que parece emanar do grito que o rapaz realiza.

Por fim, será analisado o terceiro e último fragmento, que trata da sequência final do longa-metragem. Esse trecho inicia-se com 1 hora, 39 minutos e 43 segundos de rotação e termina com 1 hora, 46 minutos e 17 segundos. Thomas Howard (nesse momento do filme, o verdadeiro nome do personagem já foi revelado) tentou enterrar Wake vivo e pegou dele as chaves que dão acesso à ponta do farol. A sequência é iniciada com uma imagem de Howard subindo as escadas da torre do farol. Da transição do *take* anterior para este, a música já está sendo executada, com sintetizadores/mecanismo de apreensão que lembram instrumentos de sopro, tanto graves quanto, em sua maioria, agudos. O personagem percebe que esqueceu seu cigarro, que o acompanhou durante toda a narrativa, e decide voltar à casa para buscá-lo.

No próximo plano, estamos na casa, onde o personagem entra e encontra o cigarro. Na trilha de áudio, o som é naturalista, acompanhando as ações de Howard, e a música se mantém como antes. No enquadramento, vemos, no primeiro plano óptico, o jovem zelador pegar um cigarro e, atrás dele, Wake aparece com um machado, gritando: “The light belongs to me!” (“A luz pertence a mim!”). Nesse momento, ouvimos na trilha da música o efeito *stinger*⁷, muito usado em filmes de terror durante uma aparição repentina do antagonista.

O faroleiro acerta o machado no ombro de Howard, que, por sua vez, pega um objeto e acerta seu adversário. Nesse momento, a música (que ainda mantinha as notas e instrumentos do momento em que ocorreu o *stinger*) acaba. O zelador, então, toma o machado e mata Wake. Durante essa ação, o som se mantém naturalista, com foco no impacto do machado.

Mantendo o mesmo enquadramento, a câmera se aproxima do zelador, que acende e fuma seu cigarro enquanto profere versos do poema de marinheiro que Wake recitou em outros momentos do filme. É iniciada uma nova faixa da música que, com sintetizadores/mecanismo de apreensão, é executada com atmosfera de suspense e mistério. No próximo *take*, vemos imagens do corredor que leva à torre do farol com a mesma música, que agora possui mais camadas de sons, incluindo uma que remete aos sons das correias e engrenagens que fazem o farol funcionar. O jovem, que está ferido, sobe as escadas se arrastando. Ele finalmente insere e gira a chave na abertura da ponta do farol e a passagem é aberta.

Quando Howard começa a entrar no local, a música ganha mais camadas, incluindo sons de um coro de mulheres. O personagem, que ainda está pisando na escada e mantém metade do corpo dentro do ambiente, encara a lente com a luz do farol. Quanto mais a câmera se movimenta e revela todo o ambiente interno da ponta do farol, mais o coro de vozes femininas fica agudo e mais alto na trilha de áudio. A lente com a luz do farol para de girar e abre uma porta desse dispositivo diante de Howard.

No *take* seguinte temos um enquadramento em primeiro plano, mostrando o protagonista de frente. Ele começa a reagir ao que vê/sente, com expressões que remetem a prazer, agonia, felicidade, desespero etc. Na música, inúmeras camadas são inseridas, dessa vez, incluindo também um coro com vozes masculinas. Quando o zelador estende suas mãos em direção à luz, começamos a ouvir um ruído que parece ser algo que se ouve quando um som fica “estourado” durante a captação, misturado aqui com chiado e distorção. As expressões de prazer tomam conta do personagem. Os sons que ele emite com a boca (gemidos, respirações e gritos) estão dentro desse efeito peculiar de som estourado/chiado/distorcido. Os gritos de Howard aumentam

⁷ “[...] é geralmente um acorde musical dissonante, inserido de forma repentina na trilha musical [...] geralmente são reservados para pontos de virada no diálogo e nas cenas” (Buhler; Neumeyer, 2016:87).

e passam a se tornar ainda mais fortes, demonstrando desespero extremo e dor, até que o personagem cai da escada.

Nos dois *takes* seguintes, abaixo da ponta do farol, vemos o zelador caindo das escadas e o som volta a ser naturalista, sem os efeitos e a música dos *takes* anteriores. Após o personagem chegar ao último degrau, a imagem tem uma transição, na qual é dissolvida para uma tela branca. Ouvimos os sons das águas do mar colidindo com pedras e o som de gaivotas. A tela branca também se dissolve e surge a imagem de Howard deitado nu nas pedras, gemendo de dor, com seus órgãos e olho expostos para fora do corpo, sendo comidos pelas gaivotas. Os sons das aves e do mar ficam cada vez mais altos e, mesmo quando a imagem tem um corte seco para a tela preta, continuam e vão diminuindo até acabarem. Com o fim dessa sequência, vemos os créditos finais do filme ao som da música cantada e pré-existente, “Doodle let me go (Yaller girls)”, com arranjos e performance do artista A. L. Lloyd.

Há que se notar, e os trechos aqui citados resumem bem toda a atmosfera visual e sonora do filme, o jogo entre opostos. A luz (representada pela luz do farol) e as trevas (representadas pela noite, pela escuridão das águas do mar e pelos ambientes em penumbra) que remetem não apenas à situação psicológica de pessoas em confinamento, como os dois personagens, mas sobretudo ao conflito primordial que todo ser humano carrega consigo, entre o BEM e o MAL, entre a claridade e a obscuridade. Mas tal claridade, que aparenta ser transformadora (como a luz do farol ou a luz opressora do céu) pode ser mortal, gerando um ciclo rumo à violência, tal qual a escuridão, o que resulta em opostos que são “semelhantes” e cíclicos.

O som do farol é o soar do perigo, a inquietação interna que se externa, a constante lembrança da mortalidade e da finitude (tanto para os trabalhadores do farol quanto para os marinheiros que, ao ouvir o som, se lembram dos perigos das rochas). O som do farol seria também a mediação entre a luz e a escuridão, lembrando insistentemente o perigo desse embate íntimo. O diálogo com a mitologia, tanto com o mito de Prometeu quanto na figura da sereia, acena para o sucumbir humano diante da beleza aterradora. No caso de Prometeu, o fogo/luz do farol e, no caso da sereia, sua sensualidade tentadora aos isolados marinheiros e faroleiros. Dessa forma, o ser humano busca seu fim. Howard apenas não sucumbiu à sereia, pois almejava a luz do farol. Ele pouco se importa em como essa busca impacta seu ser. Isso pode ser constatado em como ele rejeita as convenções sociais após certo período isolado com Wake, entregando-se à barbárie.

Todas essas interpretações são possíveis não apenas pelos elementos visuais (direção de fotografia, proporção de quadro, atuações, objetos cênicos, iluminação etc.), mas muito por conta dos efeitos sonoros e da música. O entrelace entre as faixas de som nos faz navegar por

sensações e texturas que aterrorizam e intrigam. São cintilantes e aterradoras, tal qual a luz e a sombra, tal qual o farol e o mar, tal qual a luz do farol que ilumina, mas que traz a morte.

Ranhuras cintilares: as transferências de atributos e significados emergentes

Para explorar de modo efetivo os temas objetivados no presente artigo, a semiologia será uma importante ferramenta. A semiologia no cinema pode ser conceituada como um estudo que busca desvendar processos de significação dos filmes (Andrew, 2002). Tendo como notória voz o teórico Christian Metz, a semiologia no cinema tem sua estrutura geral ligada à linguística, sobretudo aos estudos de Ferdinand de Saussure. Metz inaugura e desenvolve uma vasta gama de possibilidades para leituras semiológicas no cinema. Uma delas é a categorização da matéria-prima do cinema, que seria fonte de informação, sendo mais facilmente percebida pelo espectador e dividida da seguinte forma: imagens que são fotográficas, em movimento e múltiplas; traços gráficos que incluem todo material escrito que é lido, em *off*; discurso gravado; música gravada; barulho ou efeitos sonoros gravados (Andrew, 2002).

É sobre os dois últimos itens – música gravada e barulhos/efeitos sonoros – que recai nossa atenção e onde se concentra a hipótese deste artigo. Ainda sobre os tópicos que formam essa matéria-prima, a ferramenta semiológica é operada com “[...] o analista interessado no significado decorrente dessa, e apenas dessa, mistura de materiais” (Andrew, 2002:174). Associando isso à busca de significações dos elementos (função basilar da semiologia), temos um ponto de partida para pensar a relação da música original com os efeitos sonoros no filme *O farol*. Em diversos momentos da obra, o entrelace desses elementos é tão indissociável que torna impossível (e subjetivo) o papel de determinar onde começa um e termina o outro.

Para além de dizermos que a junção de ambos os elementos formam um todo mais impactante, em *O farol*, essa relação busca significados e efeitos mais profundos no espectador. Um paralelo que podemos traçar é a criação de significados entre a música e os efeitos sonoros, com a criação de metáforas. Utilizando o estudo de Sandra Marshall e Annabel Cohen, citado pelo teórico da música Nicholas Cook e traduzido pelo também teórico da área Juliano de Oliveira, esse paralelo se daria da seguinte forma:

[...] a relação entre os meios funciona de modo semelhante ao processo que origina a metáfora. A ideia da metáfora pressupõe a transferência recíproca de atributos, em que um meio acrescenta valor ao outro e o modifica. A interpretação final não é o resultado de mera soma dos significados individuais dos meios, mas uma reelaboração interpretativa que dá origem a um significado emergente. (Marshall; Cohen, 1988 *apud* Cook, 2004:59).

Em *O farol*, a música de Mark Korven apresenta instrumentações e sons que se assemelham a efeitos sonoros. Os dois exemplos a seguir ilustram isso. O primeiro está no início do filme, quando o instrumento de metal executa longas e graves notas que lembram o som de um navio, meio de transporte que tem sua imagem revelada segundos depois. Outro exemplo está na já analisada sequência final, quando Howard se aproxima e entra na sala do farol e ouvimos delicadas batidas agudas que remetem imediatamente ao elemento do vidro, que é algo capaz de refletir e ampliar luzes. A imagem que vemos são as “marcas” luminosas nas paredes e no personagem, por conta dos vidros da luz do farol, que estão girando. Tanto o som feito pelo instrumento de metal quanto a batida aguda mais parecem sons diegéticos, que emanam de objetos que estão no filme (nos exemplos apresentados, respectivamente um navio e o vidro do farol). Assim, a dita “transferência de atributos” da música para o efeito sonoro agrega valor a esse último e reconfigura nossa percepção (como público) desse elemento, ao mesmo tempo em que realiza isso dentro das regras adotadas por todo o filme, o que gera uma identidade sonora particular e única.

O mesmo ocorre no inverso. Aos 36 minutos e 02 segundos do filme, temos uma cena noturna, na qual o personagem de Robert Pattinson está do lado de fora da casa observando o farol. No primeiro plano dessa cena, vemos a imagem do farol e seu feixe de luz, em um enquadramento intermediário entre o plano aberto e o plano médio. A música possui elementos similares ao exemplo anterior: batidas agudas que remetem ao elemento do vidro, mas aqui a sensação ganha reforço ao passo que o som principal da música é composto por um mecanismo de apreensão que executa outro som agudo, lembrando ranhuras que também remetem ao vidro. O segundo e último *take* dessa cena mostra Winslow na escuridão, observando fixamente o farol e sendo ocasionalmente iluminado pelo mesmo. O que insere essa breve cena na proposta aqui apresentada são os sons de engrenagens que, apesar de serem um efeito sonoro, estão perfeitamente sincronizados e mixados com a música. Não vemos as engrenagens, mas o som está presente aqui, demonstrando o funcionamento mecânico e constante do farol, como se ele fosse um ser vivo, já que o ritmo de tal som também remete ao batimento cardíaco.

A música dessa cena está no álbum da música original do filme, na faixa “Curse your name/Dirty weather”, e corresponde ao tempo do primeiro segundo até 24 segundos; não consta nesse momento do álbum o som das engrenagens. Ou seja, esse é um exemplo de quando a “transferência de atributos” se dá do efeito sonoro para a música, agregando valor (as engrenagens podem ser vistas como percussão ou contraponto para os outros elementos da música) e resignificando o som (a alteração da possibilidade de sons de engrenagens serem instrumentos e a emulação do mesmo também como batimento cardíaco do farol).

A riqueza sonora do filme está justamente nesses entrelaces, valores agregados⁸ e reconfigurações. Normalmente, no cinema narrativo clássico estadunidense, a semiologia define que a sintaxe musical está submetida à sintaxe fílmica, com o foco na geração de significados. Contudo, *O farol* é aqui objeto de análise exatamente por fugir desse padrão, já que as distintas faixas sonoras também se entrelaçam na geração dos seus próprios significados (as engrenagens como percussão/contraponto, casada com outros sons) e com a união da música aos efeitos sonoros e a imagem.

O pulsar sonoro do farol: considerações do *aparelho espacial*, dos *sons tônicos* e do *musema*

Ainda refletindo acerca de efeitos sonoros incorporados na música, algo recorrente no filme aqui analisado, devemos destacar também o já citado som do farol. Chamado de *fog horn*, tem como objetivo alertar navios sobre o perigo na aproximação de ilhas e rochedos, sobretudo durante dias chuvosos e com névoa. O *horn*, de *fog horn*, pode ser traduzido como trompa ou chifre (instrumentos usados com chifres de animais), e quando executados com longas e graves notas, está associado a perigo, desde tempos remotos quando esse tipo de execução sonora do instrumento servia para deixar vilarejos e cidades em alerta. Há, portanto, um imaginário em torno do som do farol como sinal de alerta e, por extensão, de algo perigoso que possa vir a acontecer.

Essa contextualização está diretamente ligada ao impacto do som do farol durante todo o filme. Utilizando brevemente conceitos de Michel Chion (que é referência nos estudos de som e música no cinema), uma primeira função para tal som é aplicada no *aparelho tempo/espaco*. Essa possibilidade está ligada a escolhas de sons, instrumentos e musicalidades que estão em nosso imaginário para reforçar lugares e períodos nos quais a narrativa se desenvolverá. O som do farol não é um elemento da música (no álbum de música original do filme, não aparece em nenhuma faixa, apenas no filme), mas certamente é o principal som que reconfigura a música através da sincronização e mixagem. Assim, pensando sob a ótica de Chion, ele serve para nos situar no farol, o que ocorre no filme antes mesmo de a ilha ser vista, como se o ponto de escuta fosse ao lado do alarme (vide análise da sequência inicial).

Utilizando outro conceito de Chion, temos os *sons tônicos*. Partindo de seu lugar de teórico e compositor, Chion explana a possibilidade de sons “mundanos” serem utilizados como

⁸ Vale citar aqui a definição de *valor acrescentado*, feita por Michel Chion em seu livro *A audição*: “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 [...]” (2011:12).

música, mesmo sem o acompanhamento musical. Em relação aos sons diegéticos presentes em um filme, quando são reconfigurados dentro da música, parecem emanar da mesma, reforçando o sentido naturalista da obra (Chion, 1954). Isso ocorre em *O farol*, de modo que mesmo sem ver sua estrutura ou luz, “absorvemos” (como espectadores) o som do farol, tendo conhecimento do deslocamento de realidade que essa escolha estética propõe.

Com isso, o filme produz uma sensação de tensão, suspense e alerta no público. Em determinados momentos, o som do farol causa incômodo (nos personagens e no espectador) e, em outros, causa medo ou nos situa naquela pequena ilha. O que altera o foco é a mixagem do som, se ele é acompanhado de música ou não e os diferentes tipos de musicalidade, dependendo da faixa musical.

De forma subjetiva, podemos dizer que o farol (ou o ser que o habita) é um personagem por si só extremamente influente na narrativa e que é parte fundamental do conflito do enredo. Sendo assim, o som do farol (*fog horn*) se torna uma de suas manifestações (servindo como o som do ser/entidade que lá habita), mantendo-se presente em inúmeras cenas, principalmente nos momentos em que o farol não aparece visualmente.

Outro conceito útil para entendermos a importância do *fog horn* no filme *O farol* é o de musema, que é um [...] termo cunhado por Charles Seeger (1960: p. 76) e adotado por Tagg e Clarida (2003) e Tagg (2012) para indicar “uma estrutura musical que carrega significado” (TAGG, 2012: p. 230), ou ainda “uma unidade mínima de significado musical” (TAGG, 2012: p. 234) (Oliveira, 2017:146).

Tendo como base essa última utilização citada acima (em relação a mínima unidade de significado musical), definida por Philip Tagg, e ainda utilizando o conceito de *sons tônicos*, de Michel Chion, aplicamos, assim, uma análise que considera o som do farol como parte da música. O musema é a menor unidade da música, que possui atributos semiológicos, sendo responsável por conter significações ou características paramusicais⁹. Assim, “[...] o musema se assemelha à ideia de morfema linguístico e sua existência não depende da conversão de estruturas musicais em estilos ou tipos, tampouco depende da recontextualização ou deslocamento em relação a seus contextos originais [...]” (Oliveira, 2017:163).

Ainda em uma comparação semiológica entre o musema e conceitos similares, tracemos um paralelo entre menores unidades em outras áreas. Na linguística, como citado acima, tal unidade significativa é o morfema, que é “[...] a unidade mínima significativa ou dotada de significado que integra a palavra” (Bechara, 2009:279). O morfema não apenas estrutura a

⁹ Conceito também criado por Philip Tagg, que afirma a existência de associações “[...] em conexão com a música, como uma parte intrínseca da semiose em um contexto cultural real, não como apêndices externos à música” (Tagg, 2012: 229 *apud* Oliveira, 2017:42).

palavra, mas a dota de ação, modula seu tempo, conferindo um sentido específico à palavra, dependendo do intuito a ser expressado, significando vocábulos e organizando a sintaxe do discurso.

Um exercício comum na semiologia é a comparação entre linguística e cinema, assim tomemos como paralelo do morfema, no audiovisual, o *take*. Esse é o conteúdo filmado entre o início e o fim da gravação e editado em sua duração durante o processo de montagem. Seu tempo varia, pois temos planos contínuos que estendem sua temporalidade. Se podemos dizer que o equivalente do morfema no cinema é o *take*, então, a frase pode ser entendida como a cena. O parágrafo pode ser entendido como a sequência cinematográfica e, assim, o texto pode ser entendido como o filme.

Se a união de sentidos de ação e tempo faz o morfema direcionar o sentido da imagem, o *take* também é responsável por esses elementos. Nele também pode existir o grau de espacialidade, mas aqui vamos conferir tal propriedade à cena, que em comparação será a frase. Se em um plano e um contraplano de dois personagens dialogando (técnica extensivamente utilizada nas filmagens de diálogos), unidos de forma dinâmica na edição, nos faz entender que tal ação se passa em um tempo e, principalmente, em um mesmo espaço, a frase desenvolve e gera um mesmo sentido justamente nos tempos dados pelo morfema. Dessa forma, a união espacial e temporal define uma cena. Já na frase, sua delimitação por pontuações se dá pelo sentido direto da mensagem. Se a sequência envolve mais de um espaço/tempo cujo elo de ligação é a ação, no parágrafo é o sentido geral do que é comunicado (um parágrafo introdutório ou um parágrafo conclusivo em um texto dissertativo). Por fim, a união de ações gera o filme, bem como a junção de exposições/sentidos gera o texto.

Essa exposição nos leva à comparação com a música. O musema não é apenas a menor unidade da música, como o compasso¹⁰, pois sua significação vai além de uma organização rítmica e melódica. O musema modula o tempo, a ação e o sentido conceitual da música, em detalhes (seja na melodia ou na orquestração) que possam dar sentido ao conteúdo da música e seu conceito. Em consequência disso, podemos comparar o motivo (resultado possível desse musema) com a cena/frase, o movimento (pensando esse paralelo com a música de concerto) com a sequência/parágrafo e a obra musical com o filme/texto. Entretanto, tudo se origina de uma célula menor que tem certo propósito conceitual.

¹⁰ “O compasso é uma regular e recorrente unidade de tempo correspondente a grupos de batidas [...]. Existem dois tipos básicos de compassos, os de medidas duplas e triplas, refletindo o número de batidas em cada grupo [...]. A maioria das músicas populares é escrita em compasso binário, assim como as marchas. A valsa, ao contrário, é um exemplo do compasso triplo” (Buhler; Neumeier, 2016:37).

Podemos aplicar o conceito de *musema* ao *fog horn* e concluir que esse som está além de um efeito sonoro, reconfigurando a música e toda a faixa sonora do filme. É o som mais importante da obra, tanto para a narrativa quanto para o impacto no público. Esse efeito sonoro carrega consigo seu próprio significado (atrelado diretamente ao farol) e sua própria identidade sonora, sendo facilmente identificado dentro da trilha do som, independentemente de quais outros instrumentos musicais ou efeitos sonoros o acompanham. Inclusive, mesmo quando o farol não nos é visível em cena, ele mantém sua presença através do *fog horn* (o que ocorre em grande parte do filme).

Esse som está presente e passa a ser natural ao espectador, que é colocado em constante estado de suspensão. O som do farol pode ser considerado a fração essencial de uma espécie de “tema” principal do filme, resumindo a atmosfera e tensão da obra, de forma mais efetiva que muitos temas musicais complexos em outros filmes de terror contemporâneo.

Outro som relacionado ao farol é o de instrumentações musicais criadas com batidas agudas ou o mecanismo de apreensão que emula “ranhuras” também agudas. Como dito anteriormente, em vários momentos do filme, esse elemento remete ao vidro do farol e à sua luz. Uma alegoria presente no filme é a do mito de Prometeu, que é citado por Thomas Wake e que também é uma alusão no destino trágico de Thomas Howard (vide análise feita sobre a sequência final). Essa instrumentação da música é um elo entre esse personagem e o farol, simbolizando assim a busca do homem pela luz sobrenatural (no caso do mito, a luz do fogo, e, no caso do filme, a luz do farol). Nos exemplos apresentados neste artigo, temos tanto esses elementos musicais em momentos de fascínio e inquietação de Howard com o farol, quanto no momento em que o personagem enfim consegue ter contato com a luz que tanto cobiçou. Assim, a batida aguda e a “ranhura” também seriam *musemas* que se repetem na música do filme, carregando um significado específico, como elo de ligação (entre a música, os efeitos sonoros e as imagens) e também tendo certa “independência” em relação às demais instrumentações da música, por conter em si possibilidades ligadas ao imaginário do público (que envolvem a fisicalidade do vidro).

Considerações finais

Intencionando o maior impacto possível no público através de uma imersão sensorial, que, em grande parte, vem da faixa de áudio, o diretor Robert Eggers criou um filme único, com uma riqueza sonora que o mantém apto a ser analisado de diversas formas e através de inúmeros conceitos (inclusive, para além dos que foram apresentados neste artigo).

O diretor e a equipe responsável pelo som de *O farol* criaram uma faixa sonora que não serve apenas para “emoldurar” o filme, algo que é praticado com frequência no cinema narrativo e naturalista estadunidense. No filme de Eggers, cada faixa da trilha de áudio tem sua importância, sejam os efeitos sonoros, as músicas (os dois itens que foram foco no presente artigo) ou, mesmo sem ser o foco aqui, os diálogos. Cada um desses elementos do som possui suas próprias significações e independências, mas o grande trunfo, em *O farol*, é a combinação entre as faixas dos efeitos sonoros e das músicas, que geram outras tantas significações, além de potencializar o impacto e a imersão propostas por Eggers.

Segundo estudos de Walter (2002), até parte do século XX, os trabalhadores de faróis (faroleiros e zeladores) eram expostos, por longos períodos, ao vapor de mercúrio, que, mesmo em baixo nível, já causava grande efeito nessas pessoas. Dentre as consequências disso estavam demência, violência, depressão e, segundo registros, em alguns casos, suicídio ou assassinato (Walter, 2002). Para emular no cinema essas experiências vividas pelos faroleiros e zeladores, que além de lidarem com o isolamento, eram expostos a substâncias tóxicas que atacavam o sistema nervoso, a imagem e a montagem não seriam suficientes. Era necessário um trabalho sonoro que pudesse envolver o espectador em tal situação. E foi com esse objetivo que a faixa de som em *O farol* foi criada e moldada.

Para além da experiência dos trabalhadores em um farol, o próprio enredo da obra potencializa a insanidade, a partir de eventos sobrenaturais. O entrelace entre os efeitos sonoros e a música cria grande parte da experiência de imersão, impactos, simbolismos e significados do filme.

Referências

- ANDREW, J. Dudley (2002), *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2003), *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo, Papirus Editora.
- BECHARA, Evanildo (2009), *Moderna gramática portuguesa: 37º revista, ampliada e atualizada conforme o novo Acordo Ortográfico*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- BUHLER, James; NEUMEYER, David (2016), *Hearing the movies: music and sound in film history*. Oxford, Oxford University Press.
- CHION, Michel (2011), *A audiovisualização - som e imagem no cinema*. Lisboa, Texto & Grafia.
- CHION, Michel (1995), *La musique au cinéma*. Paris, Librairie Arthème e Fayard *apud* BAPTISTA, André (2007), *Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. Dissertação (Mestrado em Música). PPGMUS — UFMG, Belo Horizonte.

MARTIN, Marcel (2003), *A linguagem cinematográfica*. São Paulo, Ed. Brasiliense.

OLIVEIRA, Juliano de (2017), *A significação na música de cinema*. Tese (Doutorado em Música). PPGMUS — USP, São Paulo.

VIDIGAL, Leonardo Alvares; NOVAIS, Marina de Moraes (2020), “Ponto de escuta e tridimensionalidade sonora na ficção e no documentário: para uma estética do envelopamento no cinema contemporâneo”. *PÓS. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v.10, n.19, pp. 224-247, [Consult. 23-11-2020]. Disponível em <https://eba.ufmg.br/revistapos>

WALTER, Michaela (2002), “Lighthouse keeper’s madness: folk legend or something more toxic?”, in WHITELOW, Dr. W. A. (org.), *The proceedings of the 11th annual history of medicine days*. Calgary, University of Calgary, pp. 190-196.

Referência filmográfica

O farol (The lighthouse). Direção de Robert Eggers. Estados Unidos-Canadá: A24-Regency Enterprises-RT Features. P&B, 109 minutos.

Abstract

This work analyzes in the film *The lighthouse* (2019), by Robert Eggers, the possibilities in the intertwining between two audio tracks: the music and the sound effect. The analyzes seek to understand the influence of these items on the narrative, their impact on the audience, and how they create an immersive experience, with their own symbolisms and meanings. To guide such analyzes, semiology concepts and authors will be used, in addition to other relevant areas. In passages of the film, illustrations and applications of the concepts covered will be evidenced, which promote the confirmation of the reported information. It is important to note that the audio track can not only be one of the elements that constitute an audiovisual work, but can also play a leading role, creating (re)meanings for the image and the narrative.

Keywords: cinema; music; sound effects; semiology.

Resumen

Este trabajo analiza en la película *El faro* (*The lighthouse*, 2019), de Robert Eggers, las posibilidades en el entrelazamiento entre dos pistas de audio: la música y el efecto sonoro. Los análisis buscan comprender la influencia de estos elementos en la narrativa, su impacto en la audiencia y cómo crean una experiencia inmersiva, con sus propios simbolismos y significados. Para orientar dichos análisis se utilizarán conceptos y autores de semiología, además de otras áreas relevantes. En pasajes de la película se evidenciarán ilustraciones y aplicaciones de los conceptos abordados, que promueven la confirmación de la información reportada. Es importante señalar que la pista de audio no solo puede ser uno de los elementos que constituyen una obra audiovisual, sino que también puede jugar un papel protagónico, creando (re) significados para la imagen y la narrativa.

Palabras clave: cine; música; efectos sonoros; semiología.
