www.Desenredos.com.br

ENSAIO

O SOM COMO LINGUAGEM

Convergências entre e o filme *Psicose* (1960) e a poética do cordel

Laiane Lima Freitas

INTRODUÇÃO

O som ocupa papel central na construção da linguagem cinematográfica e na experiência estética do espectador. Desde os primórdios do cinema, mesmo antes do advento do chamado "cinema falado", a música e os efeitos sonoros já se faziam presentes como recursos fundamentais para intensificar emoções, criar atmosferas e orientar a recepção das imagens em movimento. A articulação entre a banda sonora, composta por música, ruídos e voz, e a banda visual constitui um sistema semiótico complexo, em que cada elemento contribui para a elaboração de sentidos. No caso de gêneros como o suspense e o terror, o som se revela determinante, seja no grito que ecoa como expressão máxima do medo, seja nos silêncios que instauram tensão e expectativa.

Ao mesmo tempo, a literatura de cordel, em sua tradição poética e oral, compartilha com o cinema a centralidade do som. Seja pela métrica, pela musicalidade dos versos ou pela performance

da declamação, o cordel evidencia como a palavra escrita preserva a dimensão acústica da poesia. Assim como a trilha sonora intensifica o efeito das imagens no cinema, os recursos fônicos e rítmicos potencializam o efeito da narrativa popular.

Nesse contexto, destaca-se o filme Psicose (1960), de Alfred Hitchcock, considerado um marco do cinema de suspense. A obra narra a fuga de Marion Crane e sua inesperada chegada ao isolado Bates Motel, onde encontra Norman Bates, personagem cuja relação perturbadora com a mãe conduz a uma trama de mistério, violência e terror.

De início, refletir sobre o papel do som no cinema e no cordel significa compreender como essas manifestações artísticas constroem significados não apenas pela imagem ou pelo texto, mas também pela dimensão auditiva, que mobiliza sentidos, orienta interpretações e conecta o público à obra. Este estudo propõe, portanto, uma análise da função estética do som em *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, e em sua recriação no folheto *A história da mulher que roubou pra se casar* (2013), de Janduhi Dantas, destacando como diferentes linguagens exploram a potência do sonoro para gerar efeitos de suspense, humor e recepção.

O SOM

O cinema foi mudo, mas de modo algum "não sonoro", ou seja, privado do som. Lembremos que os filmes mudos continham

acompanhamento musical, com melodia tocada ao piano ou por orquestra durante os atos das personagens. No filme *A greve* (1925), de Serguei Eisenstein, vemos um grupo de operários marchando alegremente ao som de acordeão. A intervenção sonora tem presença marcada desde os primeiros filmes, ao vivo ou gravada, com a união do fonógrafo e cinematógrafo. Por esse motivo, o cinema surgiu sonoro e depois se tornou falado.

Outro fator é a atenção do espectador do cinema mudo, por exemplo, na imagem de um canhão disparando, associamos a imagem ao som da detonação, configurando uma percepção sinestésica. Com o advento do cinema "falado", a estrutura e o sentido do filme são formados por meio de duas bandas: a visual e a sonora. A banda sonora é composta pelos seguintes elementos: música, efeitos sonoros (ruídos) e a voz . Esses elementos se articulam com a imagem visual e compõem a linguagem cinematográfica.

Diversas contribuições do som para o cinema podem ser observadas, segundo Martin (1990): o realismo, que confere à imagem autenticidade e credibilidade estética, dando a impressão de realidade; a continuidade sonora, que estabelece continuidade no nível de percepção e estética; a utilização normal da palavra, o uso da voz em *off,* que possibilita externar os pensamentos de personagens que aparecem ou não na tela; o silêncio pode funcionar como elemento que simboliza a morte, solidão ou perigo criando uma tensão dramática; as elipses possíveis do som ou da imagem, que possuem dualismo, por exemplo, no momento em que Sam Loomis distrai Norman enquanto

Lila tenta falar com Norma; a justaposição da imagem em contraponto, que seria a não coincidência e o som em *off* criando uma metáfora; por último, a música, ferramenta que engloba determinados momentos de expressão.

O cinema está atrelado à percepção do som, à combinação entre o emissor e o espectador, articulado e organizado na narrativa. O leitor de filme compreende uma linguagem áudio, verbal e visual. O cinema clássico possui trilha sonora que segue a linearidade da história e a dramaticidade alcança efeitos em sua recepção. Além disso, estabelece a preeminência da voz em relação a outros sons. Tomemos como exemplo o aspecto da voz recorrente em filmes de terror, que cria a performance sonora do sentimento de pânico: o grito. O grito aparece em filmes de outros gêneros, mas é fundamental no de horror, onde ele tem maior impacto e capacidade de gerar reações de amedrontamento, repulsa e receio no público.

A voz de Norman (psicopata) tem origem natural e humana, engana o espectador como alguém incapaz de realizar maldades extremas, de ser inocente, é caracterizada pelo timbre grave e nível de audição baixa. Percebemos técnicas sonoras ligadas à resposta afetiva de quem assiste a um filme. O ruído de algo inesperado provoca susto, a mudança de espaço entre os sons como sinal de ameaça cria tensão, ou a expectativa sobre o desfecho de algo que aparece na narrativa e não conseguimos identificar, como momentos de suspense. Os ruídos podem ser classificados como naturais, ou seja, a sonoridade que ouvimos da natureza (vento, trovão, cantos de pássaros, ondas e

outros), e humanos, sons produzidos pelos seres que aparecem em cena ou estão próximos. Esses efeitos suscitam perguntas como: O que está acontecendo? E as respostas são entregues paulatinamente pela câmera.

A semioticista Lúcia Santaella (1983), ao classificar a imagem visual, inclui o som em três tipos: não representativos, figurativo e representativo. O primeiro (não representativo) é dominado pela música. Encontramos qualquer estilo musical: o canto gregoriano, música erudita, música popular e as músicas de massa. Entretanto, é pertinente que essa música tenha valor simbólico, que seja usada para estabelecer sentidos e a escolha do estilo tenha sido qualificada pelos seus elementos (melodias, harmonia, ritmo, timbre e outros), em *Psicose* (1960), as músicas retratam o estado de espírito de personagens. O som figurativo é realizado por efeitos sonoros que precedem uma imagem/ação para se referir a algo "concreto", por exemplo, o som da buzina do carro de Marion para chamar o atendente do Bates Motel. O som representativo é tomado por vozes e diálogos entre os personagens, que contém características como: língua, sotaque e entonação.

Ao descrever os papéis desempenhados pela música, Martin (1990) explica os planos rítmicos, dramáticos e líricos. No primeiro plano, ocorre a substituição de ruído real; sublimação de um ruído ou de um grito, ou seja, esse ruído se transforma em música, como o grito substituído pela música que tem o ritmo tão violento quanto a cena em destaque. Podemos relacionar a música do assassinato no

chuveiro, no filme *Psicose*, que atua como sinalizador afetivo e auxilia na leitura da cena. Segundo Rodrigo Carreiro (2018):

> A cena do chuveiro de Psicose (1960, Hitchcock), a música evoca a qualidade agressiva e rítmica das facadas. O barulho agudo e frenético dos violinos evoca a tonalidade do grito humano. Então, a música aumenta a carga de agressividade da cena, nos impressionava com a violência e com a representação da morte (Carreiro, 2018, p.19-20).

Os gritos de Marion são acompanhados pela intensidade da música, que se confunde com sirenes e com cortes sonoros que aludem ao som dos instrumentos. A sincronização do som e a imagem indicam como essa cena se construiu, ou seja, os sons por si mesmos expressam a emoção e a violência apresentada em cena. Outro aspecto de plano rítmico é o realce de um movimento ou de um ritmo visual ou sonoro, isto é, a música acentuando movimentos dos personagens. No segundo plano temos o papel dramático, " a música intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da *tonalidade humana* do episódio." (Martin, 1990, p.125, grifo do autor). A música simboliza um estado psicológico do personagem. E no último plano, o lírico, a música serve para auxiliar um ato criando uma dimensão lírica. A música funciona em relação ao todo e não apenas para aumentar o efeito visual (música-ambientação).

Segundo Bordwell e Thompson (2013, p.431), o som diegético " é o som que tem sua fonte no mundo da história". As falas proferidas pelos personagens, os sons que partem de objetos da história e a música oriunda de instrumentos que pertencem ao espaço representado no filme são sons diegéticos. Há também o som não diegético, que não provém de dentro da história, por exemplo, a música inserida para evidenciar a ação do filme. Antes da fuga, Marion olha para o dinheiro, a câmera se aproxima da mala de roupas, logo, Marion coloca roupas na mesma mala, abre a carteira e procura documentos, fecha a mala, olha novamente para o dinheiro, sentada na cama ela coloca o envelope na bolsa de mão, pega a mala e sai dirigindo pela estrada. Durante essas ações ouvimos a música tensa, mas compreendemos que aquela música não faz parte das ações da personagem, mas a admitimos como uma convenção para nos conectarmos ao sentimento de preocupação de Marion.

A distinção entre som diegético e não diegético depende da compreensão de quem assiste/ler o filme. Alguns sons são representados como parte do espaço apresentado no filme, de modo que outros são apresentados como fora desse mesmo espaço dos acontecimentos presentes na narrativa.

O som diegético pode vir de dentro ou de fora de campo. Segundo Bordwell e Thompson (2013), o som *off* é determinante para experienciarmos o filme, e os cineastas utilizam essa técnica para economizar tempo e dinheiro. Esse tipo de som tem a

capacidade de aludir que o espaço daquela história pode ser maior do que estamos vendo em cena, como na sequência que Marion entra no quarto número um do Bates Motel e esconde o dinheiro dentro do jornal, e, através da janela enxerga a casa sombria, mas somente consegue escutar o diálogo entre Norman e a mãe:

> Norma: Não, eu digo que não, eu não quero que você traga garotas estranhas aqui para casa para jantar, à luz de velas, eu suponho, no estilo barato e erótico dos jovens com suas mentes baratas e eróticas.
> Norman: Mãe, por favor!
> Norma: E farão o que quando jantar? Música, sussurros.
> Norman: Mas ela é uma estranha, está com fome, está chovendo.
> Norma: Mas ela é uma estranha! Hã, como se os homens não desejassem estranhas. Oh, eu me recuso a falar sobre essas coisas porque elas me desagradam. Você entendeu, rapaz? Vamos, vá, vá e diga a ela que não irá satisfazer seu meio apetite com minha comida e nem meu filho. Ou eu mesma terei que dizer por você não ter coragem, hein rapaz. Você tem coragem, rapaz?
> Norman: Cale-se (Psicose, 1960, 00:32:22 min).

Norma e Norman não aparecem em cena, apenas suas vozes. O som *off* guia-nos pela percepção de Marion que pela janela, de noite, observa a casa, local onde acontece o diálogo. A penetração do som na mente da personagem é frequente, por isso, precisamos diferenciar o som diegético interno e externo. Para Bordwell e Thompson (2013) o som diegético externo é aquele que consideramos ter uma matéria física em cena. O som diegético interno é aquele que provém de um pensamento interior do personagem; este torna-se subjetivo.

A trilha sonora possibilita uma rede de informações auditivas, por exemplo, o corte de cena de acordo com os princípios do cinema clássico. Ou seja, a sobreposição de diálogos na edição das imagens em campo ou contracampo. Outro momento é a sequência final do filme, na delegacia, ficamos de frente com o monólogo revelador do psiquiatra que explica a condição psicológica de Norman, sem música, a atenção se volta para a voz que conta .

> Psiquiatra: Norman assassinou a mãe e o amante. Ele estava perigosamente perturbado. Estava assim desde a morte do pai. A sua mãe era uma pessoa severa e exigente e durante anos viveram como se não existisse mais ninguém no mundo. Ai ela conheceu um homem e parecia a Norman que ela havia o rejeitado por esse homem. Isso o levou a um ponto de explosão e ele matou ambos. Matricídio é realmente um dos mais insuportáveis crimes, mais insuportável ao

> filho que o comete. Por isso, ele tinha que apagar o crime pelo menos em sua própria mente. Ele roubou o cadáver dela. E um caixão vazio foi enterrado. Ele escondeu o corpo no porão. (...) E por ele ser tão patologicamente ciumento dela, presumiu que ela tenha o mesmo ciúme dele. Por isso, se ele sentisse uma forte atração por qualquer outra mulher, o lado da mãe dele ficava furioso. Quando ele conheceu sua irmã, ele ficou impressionado com ela, entusiasmado por ela. Ele a queria. Isso provocou a mãe ciumenta e a mãe matou a garota. Após o assassinato, Norman retornou como de um sono profundo e como um filho dedicado encobriu todos os sinais do crime que ele estava convencido que sua mãe havia cometido (Psicose, 1960, 01:43:40 min).

Na cena estão presentes a irmã e o namorado de Marion, o xerife, psiquiatra e os oficiais. Esses personagens possibilitam uma continuidade auditiva e as mudanças de plano. Quando o corte é feito para a vista dos personagens próximos que exercem o papel de ouvintes assim como os espectadores, e fazem pequenas perguntas, o som e a montagem se concentram nas respostas. Assim, demonstra as reações dos outros personagens em cena e a tentativa do psiquiatra que formula a resposta no rosto ou diálogo.

Os efeitos sonoros tendem, em sua maioria, a serem diegéticos por conta da ambiguidade gerada pelos sons. A música é o

elemento do discurso cinematográfico que se manifesta nos contextos não diegéticos e diegéticos. Para Michel Chion (2011), existem duas maneiras de significação que a música cria no cinema em relação às imagens:

> Numa das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo,o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. "(…)" Na outra, pelo contrário, a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito (Chion, 2011, p. 14).

Compreendemos a flexibilidade e a diversidade de funções da música no cinema: denotativa, espacial, dramática e outros. A música diegética pode dar a impressão de espaço, por exemplo, quando o volume alto cria a sensação de proximidade e o volume baixo tem sentido de algo distante, uma gradação sucessiva de volume, do grau baixo para o alto, consideramos o movimento dentro do espaço fílmico, em direção a algum objeto ou fonte.

Conforme observa Claudia Gorbman (1987), os códigos musicais cinematográficos são as diferentes formas que elementos, simultaneamente, se relacionam com a música. O tema é determinado

quando a música ou melodia aparece repetidamente no decorrer do filme, desempenhando papel fundamental nos códigos musicais fílmicos. Ou seja, a criação de músicas que agem como temas, pretextos instrumentais de fundo ou melodias tocadas constantemente ligadas a personagens. O tema possui valor econômico devido à assimilação decorrente da primeira aparição, isto é, as repetições consecutivamente demarcam emoção a contextos específicos do filme.

O fato da música ser tocada mais de uma vez, juntamente com imagens ou diálogos, faz com que obtemos significados representacionais, sendo os temas responsáveis por gerar significações em vários níveis. O tema pode ser relacionado a uma função, frequentemente marcando o mesmo personagem, lugar ou situação utilizada na evolução do filme como todo. No início de *Psicose* temos a apresentação da equipe de produção e elenco acompanhados com instrumentos orquestrais apressados e apreensivos, essa mesma música aparece durante a fuga de Marion, marcando a trajetória de fuga da personagem.

Para Gorbman (1987), existem possibilidades de relações entre música e narrativa, julgando primitiva a separação somente em dois conceitos: paralelismo e contraponto. Essa divisão concebe a imagem como autônoma, a expressão adequada seria a de implicação mútua mesmo em filmes mais complexos. A música só é utilizada a um fragmento fílmico porque temos motivos, ela quer dizer algo, produz efeitos, do mesmo modo que duas palavras justapostas compõem sentidos diferentes quando estão sozinhas, essas combinações sugerem

interpretações próprias por parte do espectador/leitor de filmes. Alfred Hitchcock coloca a música como elemento cinematográfico e o compositor musical de *Psicose* (1960) é Bernard Herrmann.

O silêncio é uma ferramenta do discurso e da linguagem artística. Um exemplo é quando Norman encontra Marion morta no banheiro, o som de um quadro caindo no chão e da cortina que serve para colocar o corpo, o som do carro, Norman olha para o jornal com o dinheiro escondido e sem saber coloca no porta-malas. Há ausência de palavras, mas durante a limpeza do local do crime feita por Norman temos acompanhamento musical por cerca de nove minutos, quando o silêncio toma conta no pântano e só conseguimos escutar o borbulho do lago enquanto o carro some com as pistas e o corpo de Marion, e os intensos olhares de Norman, que verifica se não tem ninguém por perto e que observa o automóvel afundando aos poucos. O som sugere uma significação para o silêncio. Uma sequência silenciosa em um filme pode gerar tensão, obrigando o espectador a mergulhar na tela e tentar identificar o porquê desse vazio que também nos invade. O silêncio se faz presente na matéria sonora, José Wisnik (1989) explica que:

> O som é o produto de uma sequência imperceptível de impulsos e repousos, de impulsos e quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração. Em outros termos, podemos dizer que a onda sonora é formada por um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua esse sinal. Sem esse lapso, o som não pode durar, nem começar.

> Não há som sem pausa. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeando de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som (Wisnik, 1989, p.18).

O silêncio é capaz de marcar uma situação tensa e dramática no filme. E, em certos momentos, torna-se mais preciso do que a música. A sensação de silêncio se deve à concretização de sons singulares que ressoam. Essa característica sonora é própria do espaço físico do filme que emite certos espaços vazios como o barulho do carro do policial, a abertura da porta da viatura, os passos do policial, as batidas no vidro do carro de Marion. Para uma estética do silêncio, comumente se avalia como necessário reconhecer um meio circundante entre som e linguagem. Quando Lila, irmã de Marion, caminha em direção à casa sombria atrás de informações, temos música, ao adentrar a casa, a música para, mas o fundo musical surge novamente quando Lila entra no quarto de Norma, percebe-se o jogo entre silêncio e música durante as ações de personagens. "O "silêncio" nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir "em cima" sem "embaixo" ou "esquerda" sem "direita" (Sontag, 2015, p.18).

No cinema, a associação entre imagem e som adquire significações a partir do momento em que há escolhas sonoras para imagens específicas. Essa estreita relação aguça o ponto de escuta que auxilia numa compreensão maior do ponto de vista. Verificamos

a abrangência nas percepções sensitivas que vão além da capacidade auditiva, proporcionando técnicas diversificadas.

A MÚSICA DA POESIA

A relação entre música e poesia vem antes do surgimento da escrita, servindo como modo de memorização e transmissão oral na antiguidade. Na Grécia Antiga, a narrativa poética composta para ser declamada ou cantada, concebe-se com auxílio de instrumento de cordas, por exemplo, a lira. A poesia foi orientada à voz e ao ouvido. Na Idade Média, os trovadores, entoavam cantigas, o menestrel, a serviço da corte, cantava e recitava poemas em versos, considerados os poetas deste período.

Com a chegada da Idade Moderna, a poesia rompe com padrões tradicionais, temos a diferenciação entre música e poesia. Mesmo assim a poesia preserva traços dessa união, os modernistas incorporam a cultura popular na proposta estética. Lembremos que a literatura de cordel, constantemente chamada de tipo de poesia marginal, tem padrão estético rígido na formulação escrita. O folheto corresponde a uma fórmula editorial que facilita a divulgação de textos de origens e gêneros diversificados para vastos setores da população. Os editores aproveitam o interesse da população para com os conjuntos de textos que circulam no universo letrado, adapta às necessidades das massas e comercializam o folheto de forma acessível.

A poesia entra pelos olhos, mas é apreciada pela estrutura musical. Seja por poemas nos quais somos embevecidos pela música e compreendemos o sentido, seja pelos poemas nos quais concentramos a atenção ao sentido e somos levados pelo ritmo inconscientemente. O domínio do elemento narrativo dá a impressão de contação de história, contar e cantar ao mesmo tempo se encontram no poema escrito em cordel. Trata-se de expressão artística composta de recursos mnemônicos que a oralidade oferece. Os recursos de memorização são típicos da cultura oral, o capítulo de livro *sobre a psicodinâmica da oralidade*, de Walter Ong (1998), estipula o "padrão mnemônico", fórmulas fixas que são preenchidas pelo contexto do texto.

> Toda expressão e todo pensamento são até certo ponto formulares, no sentido de que cada palavra e cada conceito expressa numa palavra constituem uma espécie de fórmula, um modo fixo de processar os dados da experiência, determinando o modo como a experiência e a reflexão são intelectualmente organizadas e atuando como dispositivo mnemônico de algum tipo (Ong, 1998, p.47).

O folheto de cordel, em sua forma escrita, não perde a intenção da oralidade, as palavras, que sucedem e antecedem, dançam e tornam-se, para nós, uma alternativa de virtualidade, ou seja, música de palavras. Essa aproximação se dá pelo elemento compartilhado: o som. As artes possuem equivalências estruturais, inclusive a literatura

e a música, que se assemelham por meio de "blocos sonoros em movimento, embora de diferente qualidade acústica" (Oliveira, 2003, p.19). A poesia sonora ultrapassa a palavra somente como veículo de significados. A estruturação do poema, da fonética, com sons, exige uma atividade acústica e performance. O timbre e a linguagem mesclados concretizam a música que denominamos de poética e a poesia baseada na matéria sonora. Nas condições de sentido são elaborados o ritmo enquanto ordenação temporal. Observe-se:

Em meio a seus pensamentos
Marion nem percebeu
que já era de noitinha
de repente escureceu
e uma chuva muito forte
de súbito do céu desceu.

A mulher não esperava
cair chuva mais cruel
desejou que existisse
por ali perto um hotel
procurou em volta e viu
a placa "Bates Motel"

Era um pequenino hotel
bem modesta instalação
existindo por trás dele
um sombrio casarão
Marion entrou, não viu
Ninguém na recepção.

Marion veio pra fora
com angústia na alma dela
olhou pra casa de trás
viu que tinha gente nela
pois um vulto de mulher
viu passando na janela.

Ela voltou para o carro
e a buzina tocou
com pouco, do casarão
um rapaz magro chegou:
-Desculpe, porque ouvi-la
Quase a chuva não deixou.
(Dantas, 2013, p.12)

O poema é composto por sextilhas heptassílabas, com esquema de rimas ABCBDB, o segundo, quarto e sexto versos rimam entre si. Trata-se do gênero mais utilizado pelos poetas populares para a escrita de folhetos, a voz molda a letra. Segundo T.S. Eliot (1991), poeta e crítico inglês, "a música da poesia deve ser, portanto, a música latente na fala comum de sua época. E isso significa também que ela deve estar latente na fala comum da região do poeta" (Eliot, 1991, p.46). O trecho tem como tema a chegada de Marion no meio da chuva, percebemos a variação semântica do nome Motel Bates para hotel, a primeira expressão, nos Estados Unidos, significa um tipo de hospedagem situada em rodovias, ideal para viajantes, a segunda, no Brasil, estabelecimento comercial que aluga quartos para hóspedes, o poeta utiliza a fala frequente da sua região. Os recursos fônicos e

acústicos, no poema, pertencem à linguagem verbal. As imagens acústicas criadas com variações no timbre e disposições fonéticas, o ritmo e a métrica. O encadeamento de imagens do poema se relaciona com o som, é preciso vê-lo e ouvi-lo como todo. Como o cinema, a poesia também é composta por uma banda-imagem e banda-som, dispondo de uma colagem. Som este que exige atenção na declamação, no canto ou na escuta, resulta uma história cantada.

A linguagem poética com sua redução estrutural e propensão à fala cotidiana atinge significados sonoros e plásticos. Ela carece de leitura em voz alta, a leitura silenciosa provavelmente não perceberá a manifestação do ritmo em sua plenitude, uma língua-música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do papel do som no cinema, notoriamente em *Psicose* (1960), demonstra que a experiência fílmica transcende a dimensão visual, articulando-se de modo inseparável à banda sonora. Música, voz, ruídos e silêncios constituem uma rede expressiva que intensifica a narrativa, organiza o ritmo da recepção e mobiliza afetos no espectador. O grito, o timbre de uma voz, a repetição de um tema musical ou a ausência de sons revelam-se tão significativos quanto as imagens, produzindo efeitos de tensão, suspense ou lirismo.

Do mesmo modo, a literatura de cordel evidencia a potência sonora da palavra poética. A métrica, o ritmo e a oralidade preservam o caráter performático da poesia, de modo que ler um folheto implica

também escutá-lo. O cordel e o cinema encontram, assim, um ponto de convergência: ambos dependem de um jogo entre som e imagem, seja ela visual ou verbal, para potencializar sentidos e alcançar o público.

Conclui-se, portanto, que o som, longe de ser um recurso acessório, constitui elemento estruturante tanto na linguagem cinematográfica quanto na poética popular. A articulação entre cinema e cordel permite compreender como diferentes formas artísticas utilizam a dimensão auditiva para instaurar atmosferas, intensificar emoções e ampliar a experiência estética, revelando a força do sonoro como princípio criativo.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Editora Unicamp/Edusp, 2013.

CARREIRO, Rodrigo (org). **O som do filme**: uma introdução. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

CHION, Michel. **A Audiovisão**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.

DANTAS, Janduhi. **A história da mulher que roubou pra se casar**. Juazeiro do Norte: Tupynanquim Editora, 2013.

EISENSTEIN, Serguei (Dir.). **A greve**. [Filme]. URSS: Proletkino, 1925.

ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. Tradução e prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies:** narrative film music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras,1989.

HITCHCOCK, Alfred (Dir.). **Psicose**. [Filme]. EUA: Paramount Pictures, 1960.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003. p.17 — 48.

ONG, W. J. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: **A vontade radical**: estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAIANE LIMA FREITAS é mestra em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Este ensaio discorre sobre resultados parciais extraídos da dissertação de mestrado da autora.