



Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia

ISSN: 14-15-0549

ISSN: 1980-3729

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Carreiro, Rodrigo

Continuidade intensificada no som dos filmes: seis tendências e um estudo de caso

Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 25, núm. 2, ID28679, 2018, Maio-Agosto

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

DOI: 10.15448/1980-3729.2018.2.28679

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495557631011>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

UABEM  
[redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa  
acesso aberto

## Continuidade intensificada no som dos filmes: seis tendências e um estudo de caso

### *Intensified continuity in film sound: six trends and a case study*

Rodrigo Carreiro

Universidade Federal de Pernambuco

<[rcarreiro@gmail.com](mailto:rcarreiro@gmail.com)>

#### Como citar este artigo (How to cite this article):

CARREIRO, Rodrigo. Continuidade intensificada no som dos filmes: seis tendências e um estudo de caso. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-20, maio, junho, julho e agosto de 2018: ID28679.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.28679>.

### RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir a pertinência do conceito de continuidade intensificada para a análise da banda sonora de filmes e outros produtos audiovisuais. Além de detalhar a origem do conceito, desenvolvido por David Bordwell, o artigo examina duas tentativas prévias de correspondência conceitual entre o termo e certas estratégias estilísticas de edição de som e mixagem, utilizadas de forma recorrente por profissionais de pós-produção sonora. Na seção seguinte, o artigo testa as premissas desenvolvidas através de um estudo de caso: a análise da banda sonora de uma sequência do filme *Drive* (2011), de Nicolas Winding Refn. A análise foi realizada a partir da banda sonora do filme, aberta e dissecada no software de edição de som Pro Tools, padrão da indústria do audiovisual contemporânea.

**Palavras-Chave:** Sound design, Continuidade Intensificada, Pro Tools

### ABSTRACT

This essay aims to discuss the relevance of the concept of intensified continuity to the task of analyzing film and other audiovisual products' soundtracks. In addition to detailing the origins and development of the concept, created by David Bordwell, the essay examines two previous tentatives of conceptual correspondence between the term and certain sound editing and mixing strategies used by professionals in sound post-production. The essay also tests the theoretical premises through a case study, analyzing the soundtrack of a scene from the feature film *Drive* (2011), directed by Nicolas Winding Refn. The analysis was made by opening and scrutinizing the sound track on Pro Tools software, the main sound editing and mixing station work on film industry for now.

**Keywords:** Sound Design , Intensified Continuity, Pro Tools

### Introdução

A transição do cinema clássico para o moderno, iniciada a partir da Segunda Guerra Mundial e cristalizada ao longo da década de 1960, trouxe profundas alterações estéticas ao ato da narração cinematográfica. Esta afirmação, corroborada por muitos autores de diferentes origens e épocas

(Stam, 2003; Cousins, 2004; Manevy, 2006; Aumont, 2008; Laurent; Julier, 2009; Bordwell, 2013), tem sido estudada através de múltiplas abordagens conceituais.

Um dos conceitos mais significativos gerados pelo estudo dessa transição foi a noção de continuidade intensificada. David Bordwell (2006) cunhou essa expressão para nomear todo um repertório de práticas narrativas e estilísticas que, introduzidos na rotina profissional de realizadores e cineastas após os anos 1960, têm promovido uma alteração gradual na experiência do cinema, proporcionando aos realizadores uma série de estratégias viscerais e agressivas para manter a continuidade narrativa, especialmente no cinema de Hollywood.

Por ser elástico o suficiente para enquadrar um número ilimitado de ferramentas estilísticas capazes de tornar o ato narrativo mais vistoso, o termo tem sido utilizado por muitos autores para analisar padrões de estilo vistos em produtos audiovisuais (Pucci, 2009; Brown, 2011; Vernallis, 2013; Silveira, 2015). Maior ênfase ao conceito tem sido dada por pesquisadores que examinam elementos visuais, em particular nas áreas de fotografia (enquadramento, iluminação, movimento de câmera) e edição (montagem paralela, duração média do plano). Mais recentemente, autores da área do som no audiovisual passaram a discutir determinadas aplicabilidades do termo para o campo de estudos do som (Carreiro, 2011; Kerins, 2011; McQueen, 2013; Smith, 2013).

Este artigo tem o objetivo principal de analisar a pertinência do conceito de continuidade intensificada para a análise da banda sonora de produtos audiovisuais. Após detalhar a origem da expressão, e examinar as duas mais detalhadas tentativas de correspondência conceitual entre esse termo e certos recursos de edição de som e mixagem, tentaremos discutir a pertinência do uso do termo na análise da banda sonora através de um estudo de caso: a análise de uma cena do filme *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011).

## A continuidade intensificada

O conceito de continuidade intensificada foi apresentado na primavera de 2002, em um artigo que trouxe o termo no título, publicado na revista *Film Quarterly*, da Universidade da Califórnia (2002). No ensaio, David Bordwell procurou enumerar e analisar alguns aspectos do estilo visual hiperbólico, comumente visto em filmes *blockbusters* das últimas duas décadas. O texto capturou um primeiro esforço do autor para elaborar uma história estilística dos filmes de Hollywood desde os anos 1960. O conceito foi refinado e ampliado no livro *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (2006)<sup>1</sup>, através

---

1 O livro não está disponível em língua portuguesa. Uma tradução aproximada do título seria O modo como Hollywood conta histórias: narrativa e estilo em filmes contemporâneos.

de um esforço que atualiza com maior nível de detalhes e profundidade o artigo publicado quatro anos antes.

Para Bordwell (2006), a continuidade intensificada constitui uma espécie de poética do excesso, que começou a ser desenhada nos anos 1960, década em que os princípios narrativos gerais que governam a realização audiovisual começaram a ser revisitados com maior ênfase por uma nova geração de realizadores. Esse período da história do cinema vem sendo reconhecido por muitos pesquisadores (Manevy, 2006; Aumont, 2008; Laurent; Julier, 2009; Cousins, 2004) como um momento de ruptura com o sistema narrativo clássico.

A maior parte dos historiadores acredita que a noção de continuidade começou a ser desafiada regularmente, a partir de então, pela geração de cineastas que começava a fazer filmes. Assim, a ascensão dos diretores da *nouvelle vague*, na França; da geração New Hollywood, nos Estados Unidos; e dos diversos Cinemas Novos espalhados pelo mundo deu partida a um processo histórico de ênfase gradual em alguns elementos estilísticos que, para muitos pesquisadores, rompiam com a ideia de invisibilidade do narrador, chamando propositalmente a atenção para as ações da instância narrativa. Ferramentas como a montagem em *jump cuts*<sup>2</sup>, a introdução constante de *flashbacks* e cenas de sonho, que problematizam a linearidade cronológica; e a utilização frequente de tramas paralelas com múltiplos personagens, conforme visto nos filmes de diretores como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Francis Ford Coppola, Sergio Leone, Glauber Rocha, Milos Forman e outros diretores jovens desafiavam a ideia de continuidade clássica, cultivada desde a época da consolidação do formato de longa-metragem (ou seja, meados da década de 1910) e assim resumida por Bordwell:

Um eixo de ação (ou “linha de 180 graus”) governa os movimentos e olhares dos atores, e todos os planos, embora possam variar em ângulo, são registrados apenas de um lado do eixo. Os movimentos dos atores são sincronizados através de cortes, e os planos mais próximos são reservados para as reações faciais e linhas de diálogo significativas. [...] Essas premissas se tornaram a base de uma linguagem fílmica internacional para o cinema de entretenimento, passando a ser codificada em manuais e currículos universitários nos anos 1950 (Bordwell, 2006, p. 119-120).

Na visão do autor norte-americano, com os cineastas da nova geração, as operações de construção de sentido passaram a ser submetidas a uma ação

2 O *jump cut*, chamado na França de *faux raccord*, consiste de uma técnica de montagem em que o corte entre dois planos viola deliberadamente as regras de continuidade tradicionais, muitas vezes quebrando o eixo de 180° ou inserindo uma elipse numa cena, de modo a provocar um instante de desorientação espacial ou temporal do espectador.

de intensificação estilística gradual e ininterrupta. Bordwell (2006) chamou esse processo de continuidade intensificada. O termo, portanto, dá conta de todo um repertório de recursos de estilo e narrativa. Esse repertório seria, a cada geração, constantemente renovado em direção a uma experiência fílmica cada vez mais imersiva e sinestésica, na qual o espectador possa ser envolvido, literal e figurativamente, pelo filme.

No livro em que desenvolveu o conceito de continuidade intensificada, Bordwell (2006) se concentrou em enumerar e analisar algumas ferramentas da poética do excesso distribuídas nos aspectos narrativos e visuais. Da perspectiva narratológica, os filmes modernos feitos após os anos 1960 contêm representações mais realistas de violência e sexo, personagens psicologicamente mais complexos e em maior número, maior fidelidade histórica em cenários e figurinos, menor linearidade cronológica, e tendência a citações cinematográficas a filmes anteriores. Em termos visuais, o pesquisador aponta quatro tendências principais: montagem cada vez mais fragmentada, variações radicais no uso de lentes (teleobjetivas e grande-angulares usadas dentro da mesma cena), câmera mais próxima dos atores, que evita os planos fixos e não para de se movimentar<sup>3</sup>.

No livro, Bordwell (2006) examina cenas e sequências de dezenas de filmes para comprovar, com estatísticas, seu argumento. Por exemplo, ele conta o número de planos de muitos filmes, de diferentes gêneros, para demonstrar que, no começo dos anos 1960, os filmes de Hollywood apresentavam planos com duração média de oito a onze segundos. Década a década, essa taxa foi caindo, até chegar a um índice de três a seis segundos, na década de 2000, quando o número se estabilizou. Alguns filmes de montagem mais rápida chegam a apresentar planos com duração média abaixo de dois segundos, como é o caso de *Moulin Rouge: Amor em Vermelho* (*Moulin Rouge!*, Baz Luhrmann, 2001) e *O Ultimato Bourne* (*The Bourne Ultimatum*, Paul Greengrass, 2007).

### O som na continuidade intensificada

Embora metódico, o estudo de David Bordwell (2006) examinou apenas as estratégias visuais da continuidade intensificada, deixando de lado as mudanças na construção da banda sonora dos filmes. De fato, ele optou por concentrar sua pesquisa em torno de “enredo, narração e estilo visual” (Bordwell, 2006, p. 18). Não demorou muito, porém, para que pesquisadores do som no

---

3 Os movimentos de câmera se tornam, na opinião de Bordwell (2006), cada vez mais frenéticos e incessantes desde então, o que inclui desde planos-sequência com câmera na mão (steadicam) até a câmera chacoalhante que vem definindo o estilo visual dos longas-metragens de ficção codificados como falsos *found footage*.

audiovisual tentassem relacionar o conceito a estratégias de sonorização que *sound designers* e mixadores passaram a elaborar no mesmo período.

O primeiro autor a fazer isso foi Mark Kerins (2011). Em um extenso estudo sobre as consequências estilísticas impostas aos profissionais pela adoção maciça de sistemas digitais de reprodução sonora, a partir de 1992, ele se pergunta se as estratégias de edição e mixagem adotadas pelos sistemas *surround* se encaixam na noção de continuidade intensificada<sup>4</sup>:

Da perspectiva sonora, pode-se argumentar que o som *surround* de seis canais representa uma intensificação literal da banda sonora – o sistema pode incluir mais sons simultâneos, que podem soar mais alto (ou mais baixo), e podem ter origem em mais lugares do teatro. Tomando a argumentação de Bordwell de modo menos literal, pode-se também notar que os estrondos do canal de graves e a mudança constante da perspectiva sonora criam uma experiência mais intensa (Kerins, 2011, p. 119-120).

Ao longo do texto, contudo, Kerins identifica uma série de problemas na argumentação de Bordwell, em geral causados pela decisão de excluir o som da argumentação. Ao tentar explicar como as novas ferramentas de estilo e narrativa modelam a experiência do espectador, bem como direcionam a apreensão do enredo, Kerins afirma que o conceito se torna excessivamente dependente das estratégias visuais, desprezando a grande contribuição dada pela banda sonora para a criação de um senso de continuidade, especialmente nos filmes que adotam montagem fragmentada e grande número de *close-ups*: é o som que mantém a continuidade, e não o estilo visual.

Naqueles momentos em que o estilo *surround* digital está em uso, quando a imagem abandona as regras de continuidade clássica, quando a banda sonora assume a responsabilidade de definir o espaço fílmico, quando informações cruciais podem emanar de qualquer lugar do teatro – a continuidade intensificada falha (Kerins, 2011, p. 122).

A crítica de Mark Kerins é consistente. Atualmente, *sound designers* e mixadores têm perfeita consciência de que o uso de planos gerais para situar a ação de uma cena no espaço físico da diegese – uma tática de encenação e

4 A configuração mais comum dos sistemas de reprodução sonora digital, popularizada pelo *Dolby Digital* a partir do ano de 1992, contém seis canais de áudio, capazes de reproduzir sons distintos, e dispostos na sala de exibição do seguinte modo: três canais frontais (direito, esquerdo e central), dois *surround* (direito e esquerdo, com autofalantes localizados nas laterais e/ou na parede traseira do cinema) e um canal de reforço para sons graves, de baixa frequência, normalmente localizado atrás da tela.

montagem praticamente obrigatória nos filmes clássicos de Hollywood – já não é tão importante, e que a banda sonora pode fazer sozinha o trabalho de orientar o espectador no espaço da cena, através do uso de mais eventos sonoros, de texturas acústicas refinadas, e da possibilidade de movimentar esses eventos sonoros através da sala de exibição.

Embora force um realinhamento na argumentação de Bordwell relativa à importância dada às ferramentas de estilo visuais da continuidade intensificada, o raciocínio de Mark Kerins não invalida a premissa básica do termo: desde a década de 1960, a introdução de novas ferramentas narrativas tem intensificado o caráter sinestésico da experiência fílmica, exigindo o emprego de todo o corpo – e de todos os sentidos, não apenas a visão e a audição – para que o filme seja compreendido e, mais do que isso, *vivenciado*.

A questão é que a banda sonora tem grande importância nesse processo, e essa importância foi negligenciada no estudo que lançou o conceito. De todo modo, o próprio Kerins reconhece que a associação de certas estratégias de edição de som e mixagem à noção de continuidade intensificada pode ser produtiva, e menciona especificamente a qualidade hiper-real de ruídos e efeitos sonoros, bem como a capacidade de movimentar livremente um evento sonoro num eixo horizontal de 360 graus<sup>5</sup>.

Dois anos depois, um artigo de Jeff Smith (2013) trouxe de modo ainda mais minucioso a discussão sobre continuidade intensificada para o terreno dos estudos do som no cinema. Por revisitar e ampliar as tendências e estratégias estilísticas mencionadas no texto de Kerins, o artigo de Smith será como base do estudo de caso em que testaremos, mais adiante, as premissas desenvolvidas nesta seção do texto.

Smith associa seis tendências do trabalho de *sound designers* e mixadores contemporâneos ao conceito de Bordwell. As características são as seguintes:

- a) volume maior;
- b) efeitos de baixa frequência (graves) mais frequentes e potentes;
- c) maior amplitude da faixa dinâmica (a distância entre o som mais alto que os alto-falantes são capazes de reproduzir e o zumbido natural das caixas acústicas ligadas);
- d) estratégias de espacialização sonora mais complexas;
- e) uso de efeitos sonoros não diegéticos como pontuação estilística; e a já mencionada;

5 Desde 2012, com o lançamento do sistema de reprodução digital multicanal chamado *Dolby Atmos*, mixadores ganharam a possibilidade de posicionar e movimentar sons também no eixo vertical, através de um conjunto de até 128 autofalantes instalados na sala de exibição.

f) presença mais forte de ruídos hiper-reais, termo que ele não usa, preferindo chamar de “*foley*”<sup>6</sup> hiper-detalhado” (Smith, 2013, p. 338).

Antes de passar ao estudo de caso, é importante fazer uma última observação sobre as seis tendências mencionadas por Smith. Mais do que modas estéticas ou estratégias estilísticas sazonais, as quatro primeiras características estão fortemente ligadas ao desenvolvimento de tecnologias de reprodução sonora multicanais, disponíveis a partir de meados dos anos 1970. Em outras palavras: elas só puderam existir a partir do momento em que a tecnologia avançou a ponto de permitir a reprodução de mais de um som simultâneo na mesma sala. As duas últimas já podiam ser rastreadas em filmes anteriores ao ano de 1975, quando o sistema *Dolby Stereo* – primeira tecnologia multicanal de reprodução dotada de um dispositivo capaz de diminuir o ruído mecânico gerado pelos processos analógicos de edição e reprodução sonora – passou a ser adotado de forma maciça pela indústria do cinema. A origem dessas duas tendências tem um viés estético mais pronunciado.

### Estudo de caso: uma sequência de *Drive*

Para verificar o grau de presença das tendências da continuidade intensificada, enumeradas por Kerins (2011) e Smith (2013), analisamos o caso da sequência completa do filme *Drive* (2011). A razão da escolha vem de sua origem em um grande estúdio norte-americano, e esses “(...) têm sido historicamente os filmes com tempo, dinheiro e *expertise* para criar o mais avançado uso das possibilidades do som digital *surround*” (Kerins, 2011, p. 9). Já a opção por analisar uma única sequência do filme se deve à possibilidade de maior aprofundamento da análise desenvolvida, já que o exame detalhado da banda sonora completa resultaria numa análise que ultrapassaria em muito o escopo de um artigo. Além disso, como veremos em seguida, existe um motivo específico para a seleção da referida sequência: a multiplicidade de vozes simultâneas presentes ao longo da cena impôs, de saída, um desafio extra ao trabalho de *sound designers* e mixadores.

*Drive* foi o primeiro trabalho assinado pelo diretor dinamarquês Nicolas Winding Refn em um grande estúdio de Hollywood. Até então, o jovem realizador (41 anos na época do lançamento do filme) havia feito sete longas-metragens, sendo cinco na Dinamarca, um na Inglaterra e outro na França, todas produções independentes que haviam conquistado um círculo fiel de admiradores, mas

6 *Foley*, ou ruídos de sala, é o jargão usado na indústria do audiovisual para caracterizar a produção de efeitos sonoros em estúdio. Essa produção inclui passos, farfalhar de roupas, ruídos de armas e objetos em contato com o corpo humano.

sem grandes sucessos de bilheteria. Victor Ray Ennis assina o *sound design* do filme, liderando uma equipe de 23 pessoas, entre editores de som, técnicos de som direto, assistentes e mixadores.

A sequência escolhida para análise funciona como um prólogo do filme. A trama acompanha o cotidiano de um jovem (interpretado por Ryan Gosling) que trabalha como mecânico de automóveis e dublê de filmes de ação durante o dia. À noite, ele aluga sua habilidade como motorista para quadrilhas de arrombadores, dirigindo um Chevrolet Impala (um dos modelos de carro mais vendidos nos Estados Unidos, e, portanto, bastante comuns nas ruas do país) de motor envenenado pelo dono da oficina onde trabalha. Ao aceitar um trabalho, como vemos na sequência imediatamente anterior, o motorista (cujo nome jamais é mencionado) avisa aos bandidos que pode dar a eles cinco minutos para que cometam o crime, com garantia de fuga. Se o cronômetro for estourado, ele vai embora e não se responsabiliza pelo resultado.

O motivo narrativo para a inclusão da sequência parece ser apresentar ao espectador o talento do motorista, tanto em termos de habilidade ao volante quanto na elaboração e execução de um engenhoso plano de fuga, e também sua personalidade taciturna, fria e calculista. A bordo do automóvel turbinado, o protagonista deixa dois homens encapuzados na entrada de um prédio, e aguarda que arrombem e roubem um produto não especificado. Enquanto espera a saída dos dois bandidos, ele coloca um par de luvas de couro preto, prende um cronômetro em contagem regressiva ao volante, e liga simultaneamente o rádio do carro (sintonizado em uma partida de basquete dos *Los Angeles Clippers*, informação que situa a trama naquela cidade) e um *walkie talkie* que acessa a frequência da polícia local, de modo que permite ao motorista escutar a comunicação dos carros de patrulha da área com a central do monitoramento.

A forma metódica e meticulosa com que o motorista prepara o espaço de trabalho denota, para espectadores atentos, uma personalidade organizada, que contrasta com uma das ações aparentemente paradoxais: o rádio do carro que o permite acompanhar a partida de basquete, ação que parece displicente e até mesmo incoerente para alguém tão disciplinado, já que representa uma distração que poderá se mostrar fatal para o sucesso da missão.

Antes mesmo que os dois ladrões saiam do depósito, o motorista já sabe que a central da polícia foi informada da invasão (os tiros necessários para arrombar a porta foram ouvidos por moradores vizinhos) e enviou carros ao local. Podemos ouvir as sirenes ao longe, se aproximando pouco a pouco, enquanto o motorista aguarda os arrombadores. A partir da fuga, o homem ao volante inicia uma fuga inventiva, apenas parcialmente baseada nas convenções

do gênero, pois mescla as tradicionais arrancadas rápidas, ultrapassagens perigosas e curvas fechadas com pneus cantando – momentos rotineiros para o típico *blockbuster* de ação de Hollywood – a decisões inusitadas para o gênero fílmico escolhido: em um momento, o motorista desliga o carro e apaga as luzes, em silêncio completo e na escuridão; e esconde o veículo sob um viaduto, em silêncio que nos permite ouvir até mesmo a respiração dos ocupantes do veículo.

O golpe de mestre do engenhoso plano explica o verdadeiro motivo para o rádio do carro estar ligado, bem como os esforços do condutor para continuar devotando parte de sua atenção a escutar os momentos finais da partida de basquete: quando o jogo se aproxima do final, ele conduz o carro para dentro do estacionamento do ginásio onde ocorre a partida, permitindo aos arrombadores misturar-se à multidão que deixa o local, despistando a polícia e permitindo a conclusão da fuga com sucesso. Havia, afinal, um motivo que justificava a parte incoerente da ação do personagem.

A audição simultânea de dois rádios ligados justifica a importância dessa sequência em análise. O principal desafio do trabalho dos *sound designers* nesse trecho do filme, para além da sonorização cuidadosa das ações físicas de corpos e veículos envolvidos, consiste em editar e mixar o conteúdo sonoro proveniente dos dois aparelhos acústicos, de forma a permitir que os espectadores possam escutar com clareza as vozes que saem por eles. É importante acrescentar que *walkie talkies* e rádios AM emitem sons em uma faixa de frequência muito estreita e semelhante entre si (entre 1.000 e 5.000 Hz, aproximadamente).

Aí estava o desafio maior da sequência: para permitir que o espectador acompanhasse o fluxo narrativo da cena, o *sound design* precisava encontrar uma maneira de fazê-lo ouvir e compreender uma multiplicidade de vozes: os diálogos pronunciados pelos três homens que estão dentro do carro (o motorista e os dois arrombadores), o narrador da partida de basquete, a policial feminina que está na central de segurança e guia os carros da polícia na perseguição, e ainda os próprios policiais que conduzem os veículos da força de segurança. A partir desse ponto, podemos observar as diferentes estratégias de edição e mixagem empregadas pelos editores de som do filme para solucionar o problema, sem esquecer de relacionar o uso dessas ferramentas estilísticas ao conceito de continuidade intensificada.

Em primeiro lugar, é preciso constatar o óbvio: mesmo com um planejamento tão meticuloso quanto o empregado pelo motorista para se preparar para a fuga, seria muito difícil para a equipe do *sound design* solucionar a questão sem a ajuda de um roteiro equilibrado. Como as vozes oriundas dos dois rádios operam na mesma faixa de frequência, se informações narrativas

importantes fossem emitidas em um mesmo momento elas se anulariam, impedindo a compreensão das palavras pelo espectador. Essa faceta inicial do problema foi resolvida com um cuidadoso trabalho de orquestração do fluxo de informações liberadas pela instância narrativa: quando uma das três fontes de emissão de vozes presentes na cena (além dos dois aparelhos, há os personagens fisicamente presentes no carro) está dando informações relevantes, nenhum dado importante é fornecido pelas outras duas.

Essa estratégia de controle do fluxo narrativo não constitui, em si, um fenômeno relacionado à continuidade intensificada, pois vem sendo praticada desde os primeiros anos do cinema clássico em Hollywood. Em meados da década de 1930, alguns cineastas começaram a tentar evitar, deliberadamente, a técnica teatral de solicitar que dois atores nunca falassem ao mesmo tempo; um tinha que esperar o outro terminar a frase antes de começar a recitar seu texto. A maneira mais simples de evitar essa convenção altamente estilizada consistia em incluir no roteiro palavras que nada tinham de dramaturgicamente relevante, no início e no final de cada frase, e incentivar os atores a travar diálogos sobrepostos. Howard Hawks (Wilson, 2013) e Orson Welles (Thomas, 2013) são sempre citados como mestres no uso dessa técnica. A modulação do fluxo informativo em *Drive* segue uma variação dessa mesma estratégia.

A análise cuidadosa da sequência mostra, contudo, que a mixagem do filme empregou outras táticas estilísticas para reforçar a legibilidade das palavras saídas dos dois rádios, e estimular a rápida identificação da origem de cada narração pelo espectador. Primeiro, compreensivelmente, os mixadores usam a automação do volume<sup>7</sup> para aumentar o volume do som de um rádio, em relação aos demais sons ouvidos em simultâneo, sempre que uma informação relevante estiver por ser liberada através dele (eles também podem diminuir o volume do outro rádio ao mesmo tempo, permitindo que as duas faixas de áudio se alternem na posição mais favorável à audição do espectador). Esta decisão torna subjetivo o ponto de escuta (Chion, 2011) da sequência, já que a oscilação da preferência por um dos rádios simula a percepção do motorista, que alterna sua atenção entre as duas fontes sonoras. Podemos afirmar, portanto, que a perspectiva auditiva da sequência é a mesma do motorista do carro.

Igualmente importante, e menos comum, é a tática usada pelos mixadores para interferir também na distribuição dos sons vindo dos rádios entre os canais dianteiros. A comunicação entre os policiais que organizam a perseguição ao motorista pode ser ouvida exclusivamente nos canais frontais esquerdo e

7 Automação do volume consiste na técnica de modular, instante a instante, a amplitude do sinal que sai de um canal do áudio, na banda sonora. O *Pro Tools*, software de edição de som em que quase

direito, mas nunca no canal central, onde normalmente todos os diálogos de um filme ficam concentrados<sup>8</sup>. Já o rádio do carro, com a narração da partida de basquete, pode ser ouvido nos três canais frontais (tática de mixagem mais convencional, embora também incomum, pois a *Dolby* recomenda que as vozes fiquem apenas no canal central). Os personagens que estão dentro do carro, por sua vez, têm suas vozes posicionadas normalmente no canal central, mas o roteiro cuida para que eles não tenham falas relevantes – nada além de palavrões e palavras de incentivo que pontuam a perseguição, sem acrescentar informações importantes.

Essa estratégia de mixagem explora um dos aspectos mais importantes dentre os seis citados por Jeff Smith (2013) como característicos da continuidade intensificada: a concepção de modelos mais complexos de distribuição espacial dos sons. É importante salientar, também, que essa estratégia de mixagem seria impossível antes de 1992, quando foram lançados os primeiros sistemas de reprodução digital multicanais. Até 1975, a imensa maioria dos filmes era mixada em apenas um canal sonoro (as exceções eram experimentais e não podiam ser exibidas em salas comerciais comuns). Na fase de domínio do *Dolby Stereo* (1975-1992), posicionar um evento sonoro no canal central e retirá-lo dos canais frontais laterais era tecnicamente impossível, uma vez que a informação sonora presente no centro consistia da soma do conteúdo dos dois canais laterais, sem privilégio para nenhum deles.

Existem outros momentos na sequência que empregam táticas agressivas de mixagem. No momento em que o motorista desliga o carro e para embaixo de um viaduto, para tentar despistar a polícia, um helicóptero sobrevoa o lugar, lançando raios de luz que dançam ao redor do carro, enquanto o som ritmado das hélices circula pelos canais frontais e *surround*, girando sobre o eixo horizontal. Essa estratégia, muito comum em cenas em empregam helicópteros, ajuda a posicionar o espectador não mais *diant*e da tela onde se desenrola a narrativa ficcional, mas *dentro* dela – um momento de imersão diegética cada vez mais comum no cinema contemporâneo, que trata o espaço de exibição não como uma janela diante do espectador, mas como uma caixa em que este é posicionado dentro. Táticas de imersão do espectador dentro da realidade ficcional são muito valorizadas dentro da poética da continuidade intensificada.

---

todos os filmes são editados e mixados, permite que o mixador “desenhe” uma linha de automação que modula o volume, aumentando ou diminuindo a amplitude de cada canal sempre que achar necessário.

<sup>8</sup> Esta estratégia é bastante rara, pois viola deliberadamente uma recomendação técnica presente em todos os manuais de instrução da *Dolby* lançados desde 1975: os diálogos devem sempre ser posicionados no canal central, para evitar que membros do público sentados nas laterais do espaço de exibição fiquem confusos a respeito da localização espacial da fonte desses sons.

O segundo aspecto do conceito desenvolvido por Bordwell (2006), explorado pela mixagem, diz respeito ao controle minucioso e rígido do volume de cada canal. Como já foi dito, a alternância dos dois rádios presentes no carro como fonte sonora mais relevante da sequência denota um enorme grau de complexidade na modulação da amplitude (volume) dos diferentes sons, algo que dificilmente poderia ocorrer na época em que a edição de som e a montagem eram processos analógicos (ou seja, antes dos anos 1990).

A terceira estratégia sonora identificada por Jeff Smith (2013) que podemos encontrar na sequência diz respeito a maior amplitude da faixa dinâmica. Mais uma vez, a relação desta ferramenta estilística de edição de som com a tecnologia disponível após a seminal década de 1960 é estreita. Até o desenvolvimento do sistema redutor de ruídos do *Dolby Stereo*, em 1975, a reprodução sonora dos filmes obedecia a um padrão denominado *Academy Curve*, estabelecido em 1948 pela Academia de Artes e Ciências de Hollywood (a mesma que oferece o Oscar), com a intenção de estabelecer um padrão único de reprodução sonora para todas as salas, de forma a evitar chiados de alta frequência e minimizar os ruídos provocados por arranhões impingidos à película de 35mm pelo aparelho projetor. A *Academy Curve* obrigava os editores de som a reduzir progressivamente a amplitude do sinal (ou seja, o volume) em frequências acima de quatro quilohertz (4 KHz), e a banda sonora se tornava literalmente inaudível a partir de catorze quilohertz (14 KHz) (Smith, 2015)<sup>9</sup>.

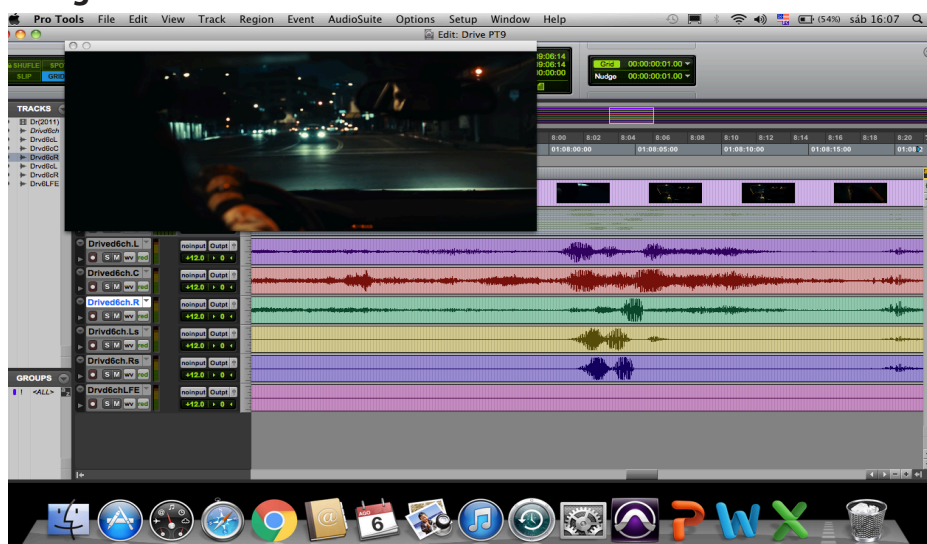
O *Dolby Stereo* melhorou muito a qualidade sonora das salas de exibição: a diferença entre os sons mais altos reproduzidos pelas caixas acústicas e o zumbido natural que elas fazem cresceu para 78 decibéis. Mais adiante, os sistemas digitais de reprodução multicanal avançaram ainda mais, fazendo essa taxa subir para 100 decibéis (Kerins, 2010): a dinâmica sonora entre o silêncio e o barulho é ainda maior. Quando há momentos de silêncio no filme, o teatro fica realmente em silêncio, sem zumbidos emitidos por autofalantes. Os sons agudos também podem ser reproduzidos com maior precisão. Essa sensação de quietude em trechos calmos amplifica o impacto sensorial e afetivo dos instantes barulhentos.

Na sequência de *Drive*, a banda sonora explora essa amplitude reforçada, criando uma dinâmica de ênfase dramática mais vibrante e imersiva. No já citado momento da perseguição, o motorista desliga o automóvel e o esconde embaixo de um viaduto. Num primeiro instante, ouvimos sons de um helicóptero, sirenes, outros automóveis e música. Logo depois, os mixadores optam por

9 Para efeito de comparação, a audição humana opera numa faixa que vai de 20 Hz (graves) a 20.000 Hz ou 20 KHz (agudos). Isso significa que até a adoção maciça do sistema *Dolby Stereo*, a maior parte dos agudos de filme era ouvida em volume baixo, ou simplesmente não era reproduzida de forma alguma.

eliminar todos esses sons, criando um instante de quietude que injeta tensão e suspense à cena. Em seguida, depois que o helicóptero é chamado para outra posição pelo rádio e o motorista se sente em segurança para ligar novamente o carro, os autofalantes dianteiros vibram gradualmente com o ronco grave do motor, até que a perseguição recomeça. O contraste entre quietude e explosão pode ser visto na Figura 1: as *waveforms*<sup>10</sup> dos seis canais – especialmente as linhas 4 e 5, que correspondem aos dois canais *surround* e sonorizam o carro em perspectiva subjetiva – vão de uma linha reta horizontal (quietude) à oscilação drástica (barulho forte) quase sem pausa, quando o espectador é envolvido por todos os lados de ruídos variados: cantadas de pneu, freadas violentas, sirenes, helicóptero e o ronco dos diversos motores de veículos envolvidos na perseguição. A justaposição de quietude e barulho potencializa o efeito dramático e oferece uma experiência fílmica típica da continuidade intensificada.

■ Figura 1 – Waveform



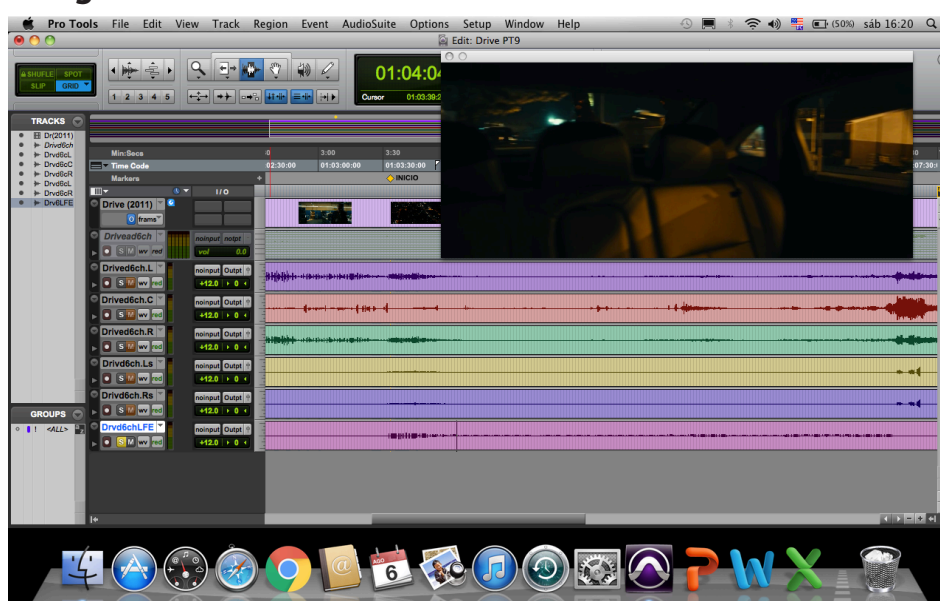
Fonte: Imagem da tela do *Pro Tools* com trilha sonora do filme aberta.

Abrindo a banda sonora do filme no *Pro Tools*, podemos enxergar as *waveforms* das informações sonoras contidas em cada um dos seis canais de áudio (cada *track* corresponde ao som de um canal). A imagem comprova a ampla largura da dinâmica sonora: as *waveforms* vão da quietude (trechos em linha reta) ao barulho forte (trechos com oscilação forte), especialmente nos canais *surround* (a penúltima e o antepenúltima faixa).

<sup>10</sup> Uma *waveform* consiste de um gráfico que mostra a variação de amplitude (volume) de determinado som no tempo, conforme exibido na **FIGURA 1**, onde cada *track* corresponde à informação sonora de um canal.

A utilização frequente de ruídos de baixa frequência, quarta estratégia citada por Jeff Smith (2013), também pode ser visualmente comprovada ao analisarmos abrimos a banda sonora mixada em seis canais no *Pro Tools* (Figura 2). A última *track* de áudio mostrada na imagem, que corresponde ao canal exclusivo de graves (chamado LFE, ou *Low Frequency Effects*<sup>11</sup>), contém informações sonoras relevantes durante praticamente toda a sequência. Os sons colocados nesse canal correspondem ao rugido grave do motor envenenado do Chevrolet Impala, e ao contrabaixo pulsante que dá o ritmo à música composta por Cliff Martinez, e que acompanha toda a sequência.

■ **Figura 2 – Waveform**



Fonte: Imagem da tela do *Pro Tools* com trilha sonora do filme aberta

As informações sonoras de baixa frequência (graves profundos que soam abaixo de 120 Hz) podem ser enxergadas na *track* correspondente ao canal LFE (a última das seis *waveforms*, cujo conteúdo é reproduzido pelo autofalante *sobwoofer* instalado na sala de exibição). A figura demonstra demonstra que os graves estão presentes em praticamente toda a cena, de forma ininterrupta.

A quinta estratégia descrita por Jeff Smith (2013) consiste no uso abundante de efeitos sonoros hiper-detalhados (ou hiper-reais). Antes de examinar como essa estratégia aparece na sequência de *Drive*, devemos contextualizar historicamente a afirmação de Smith, além de revisá-la. A origem

11 O canal LFE reproduz as informações sonoras registradas abaixo de 120 Hz, que correspondem às frequências mais graves. Vale lembrar que sons abaixo de 40 Hz não são propriamente escutados, mas sim sentidos pelo espectador, como uma vibração que ressoa na caixa torácica.

da tendência ao aumento do uso de efeitos sonoros pode ser rastreada entre o final dos anos 1950 e o começo da década seguinte, quando diretores como Jacques Tati, Robert Bresson e Sergio Leone começaram a usar efeitos sonoros para ampliar o universo diegético para além dos limites do quadro. Na época, esses diretores – que Michel Chion chamou de “lacônicos” (Chion, 2009, p. 121) – dispunham de um único canal para colocar todos os sons do filme, e por isso eram obrigados a restringir o uso de diálogos para poder enfatizar os ruídos.

Essa restrição desapareceu quando o *Dolby Stereo* se consolidou, na segunda metade dos anos 1970. Com quatro canais de áudio à disposição, e podendo movimentar os eventos sonoros no eixo horizontal da sala de exibição, os cineastas passaram a acentuar a complexidade da banda sonora, aumentando o número de efeitos sonoros e trabalhando na espacialização dos ruídos. Uma das consequências desse aumento da complexidade nas bandas sonoras de filmes foi o aumento gradual do número de profissionais que trabalham com *foley* nos Estados Unidos: se no princípio daquela década eles não chegavam a 10 indivíduos, 50 anos depois – hoje – existem mais de 60 produtoras especializadas na produção de ruídos de sala apenas em Hollywood (Buhler; Neumeyer; Deemer, 2010).

Por outro lado, se a tendência apontada por Jeff Smith (2013) tem lastro histórico consistente, é necessário observar que o *foley* constitui apenas uma de várias categorias de efeitos sonoros que, na cadeia do audiovisual, são produzidas pela equipe de pós-produção sonora. Ambientes (ou BGs, de *backgrounds*), ambientes digitais (ou BGs-FX) e *hard effects*<sup>12</sup> são outras categorias de ruídos incluídas na banda sonora de qualquer filme. Nesse sentido, acreditamos que a estratégia que Smith afirma como tendência da continuidade intensificada é descrita de modo mais preciso quando falamos de efeitos sonoros hiper-detalhados, e não apenas de *foley*.

A tendência aparece com bastante ênfase em *Drive*. No início da sequência, quando o motorista está esperando que os arrombadores voltem para o carro, podemos ouvir uma série de eventos sonoros nos arredores do veículo, embora o enquadramento fixo mostre apenas o rosto impassível do motorista. Escutamos as sirenes dos carros de polícia ao longe, ecoando em todos os seis canais; aos poucos elas vão se aproximando, se tornando mais nítidas; gradualmente, os *sound designers* passam a posicioná-las apenas nos canais *surround*, de forma

12 *Hard effects* são efeitos sonoros pontuais, sincronizados com eventos visuais exibidos no quadro, que não podem ser gravados em estúdio por impossibilidade técnica, como o som de grandes animais (elefantes, leões), grandes objetos ou veículos (aviões, trens) e seres que não existem (dinossauros, fantasmas). Esses efeitos sonoros são gravados externamente ou construídos por *sound designers*, através de mistura e manipulação de diversos sons pré-gravados.

que o espectador conclui, mesmo sem ver, que os automóveis da polícia estão se aproximando do Chevrolet Impala por trás. Quando o primeiro arrombador se aproxima do veículo para fugir, correndo, ouvimos não apenas seus passos, mas também sua respiração ofegante, o farfalhar de suas roupas, e até mesmo o discreto alarme disparado pelo computador de bordo para avisar ao motorista que uma das portas do automóvel foi aberta. Esse tipo de detalhe denuncia um *sound design* não apenas rico, mas também preocupado em descrever acusticamente os mínimos detalhes da diegese, de forma hiper-detalhada e mesmo hiper-real, como convém a uma tendência da continuidade intensificada.

Por fim, a sexta e última estratégia mencionada por Jeff Smith (2013) – a utilização de efeitos sonoros não diegéticos como pontuação estilística – é usada com discrição pelos *sound designers* e mixadores do filme de Nicolas Winding Refn. Na sequência analisada, essa tática estilística aparece no pulso rítmico da música composta por Cliff Martinez, que consiste de uma melodia eletrônica e minimalista, que pontua toda a sequência como o tique-taque de um relógio (e que podemos associar mesmo ao relógio de pulso do motorista, cujo posicionamento no volante é mostrado com destaque). Essa inclusão do tique-taque na harmonia musical também pode ser vista como flerte da banda sonora com a tendência contemporânea de dissolução das fronteiras entre música e efeitos sonoros, aspecto importante da continuidade intensificada.

### Considerações finais

O exame detalhado da sequência selecionada para a análise confirma a existência de todas as seis estratégias de edição e mixagem de som que Jeff Smith (2013) enumera como características fundamentais da noção de continuidade intensificada aplicada ao campo do som no audiovisual. A cena emprega de forma meticulosa a distribuição espacial do som nos seis canais disponíveis; controla detalhadamente a amplitude do sinal sonoro de cada canal; explora toda a escala da faixa dinâmica, criando fortes contrastes entre momentos de calma e outros que explodem em barulho vibrante; usa agressivamente os sons de baixa frequência (graves poderosos) ao longo de toda a duração; cria uma grande variedade de efeitos sonoros detalhados, ou mesmo hiper-reais; e utiliza, ainda que com certa discrição, efeitos sonoros não diegéticos para acentuar aspectos rítmicos da música.

É importante observar que a sequência analisada foi extraída de um filme que não pode ser considerado exatamente um *blockbuster*. Os longas-metragens associados a essa expressão são lançados simultaneamente em milhares de salas de exibição, recebem grande investimento de *marketing*, e se destinam a um público adolescente – e, para garantir a conquista desse público grande e

heterogêneo, costumam investir pesadamente nas estratégias sinestésicas da continuidade intensificada. Embora produzido em Hollywood, *Drive* teve um lançamento de pequeno porte, com pouca publicidade, tentando alcançar um público mais velho e, portanto, mais restrito.

Essa diferença nos parece significativa, pois Bordwell (2006) esclarece, no estudo em que desenvolveu o conceito, que existe uma associação estreita entre o tamanho da produção *hollywoodiana* e o grau de ênfase com que as estratégias estilísticas da continuidade intensificada são aplicadas: quanto maior o filme, mais agressivo costuma ser o uso das ferramentas de estilo e narrativa. Nesse sentido, a presença consistente de todas as estratégias descritas por Jeff Smith confirma a pertinência da associação entre essas seis táticas de edição e mixagem de som e o termo desenvolvido por Bordwell. Se elas aparecem com tal clareza em um filme norte-americano menor, é natural que surjam de modo ainda mais agressivo nas produções destinadas a um público mais abrangente.

Também é fundamental mencionar que, na área do som, as ferramentas de estilo associadas à continuidade intensificada possuem relação próxima com avanços tecnológicos, em especial a digitalização das diferentes etapas da cadeia produtiva do som: captação, edição, mixagem e reprodução. Não há dúvida de que, sem a existência de sistemas de reprodução multicanal, de *softwares* digitais de edição e mixagem sonora, e de gravadores multicanais, os cineastas não poderiam explorar, do modo como fazem hoje, a amplitude da faixa dinâmica, as possibilidades de espacialização do som e a construção em múltiplas camadas de efeitos sonoros de alta complexidade. Nesse sentido, as novidades tecnológicas são mais do que cruciais para a consolidação da continuidade intensificada, mas funcionam como condição prévia para a própria existência dessa poética, pelo menos na área do som. Para usar uma metáfora visual, o *Dolby Digital*, o *Pro Tools* e o *Sound Devices 788T*<sup>13</sup> são novas “tintas” que permitem aos artistas pintarem aquilo que antes não era possível.

Para finalizar, parece-nos claro que a ideia de imersão sensorial tem estado no centro das preocupações de cineastas e produtores audiovisuais contemporâneos. Para engajar afetivamente o espectador no filme, a equipe criativa que faz os filmes recorre consistentemente à poética da continuidade

---

13 O *Sound Devices 788T* é um gravador digital de oito canais, produzido em Michigan (EUA), capaz de registrar, em arquivos digitais dispostos num disco rígido, até oito fontes de áudio simultâneas em canais separados. O *Pro Tools* é o *software* mais usado nas etapas de edição e mixagem de som, podendo sobrepor centenas de camadas sonoras e distribuí-las nos diversos alto falantes disponíveis. *Dolby Digital* é o sistema de reprodução sonora mais popular atualmente, e distribui os sons em seis saídas de áudio que circulam o espectador pelo eixo horizontal.

intensificada, cujas ferramentas estilísticas acionam um modo mais sinestésico de experimentar o filme, “mudando a concepção de cinema de *algo a ser assistido de fora*, com espectadores vendo uma cena que se desenrola em frente a eles, para *algo a ser experimentado de dentro*, com membros da audiência literalmente colocados no centro da diegese e da ação dramática” (Kerins, 2010, p. 130).

De certa forma, é possível inclusive pensar a noção de continuidade intensificada como um repertório de técnicas que reforçam o fato de que os filmes contemporâneos podem ser experimentados com todo o corpo, e com todos os sentidos, e não mais apenas com olhos e ouvidos, acionando um modelo de audibilidade tátil-acústica (Pereira, Castanheira, 2011) bastante afinada com os modos de ouvir contemporâneos, cada vez mais intensos e imersivos, e que vão além do cinema. Em outras palavras: as seis tendências analisadas neste artigo constituem maneiras técnicas e estéticas de tradução, para os campos da criação e do consumo audiovisual, do modo sinestésico como as pessoas contemporâneas escutam o mundo ao redor.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papirus Editora, 2008.
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Papirus, 2013.
- \_\_\_\_\_. **The way Hollywood tells it: story and style in modern movies**. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- BROWN, William. Resisting the psycho-logic of intensified continuity. **Projections**. Berghahn Journals, Oxford, v. 5, n. 1, p. 69-86, verão 2011. Disponível em: <http://filmoterapia.pl/wp-content/uploads/2015/07/Resisting-the-Psycho-Logic-of-Intensified-Continuity.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2018.
- BUHLER, James; NEUMEYER, David; DEEMER, Rob (Org.). **Hearing the movies: music and sound in film history**. New York: Oxford University Press, 2010.
- CARREIRO, Rodrigo. Os sons da continuidade intensificada: o caso de Sergio Leone. In: CÁNEPA, Laura; MULLER, Adalberto; SOUZA, Gustavo; VIEIRA, Marcel. (Org.). **XII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)**, São Paulo, v. 2, p. 354-369, 2011.
- CHION, Michel. **A audiovisão**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

- \_\_\_\_\_. **Film, a sound art**. New York: Columbia University Press, 2009.
- COUSINS, Mark. **Biografia do filme**. Lisboa: Plátano Editora, 2004.
- KERINS, Mark. **Beyond dolby (stereo)**: Cinema in the digital sound age. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- MANEVY, Alfredo. Nouvelle vague. **História do cinema mundial**. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). Campinas: Papirus Editora, 2006.
- MCQUEEN, Amanda. 'Bring the Noise!' Sonic intensified continuity in the films of Edgar Wright. **Journal Music, sound, and the moving image**, Liverpool, v. 7, n. 2, p. 141-165, outono de 2013.
- PEREIRA, Vinicius; CASTANHEIRA, José Cláudio S. Mais grave! Como as tecnologias midiáticas afetam as sensorialidades auditivas e os códigos sonoros contemporâneos. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 23, p. 130-143, dez. 2011. Disponível em: <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/88/87>. Acesso em: 17 ago. 2017.
- PUCCI JR., RENATO LUIZ. Uma nova etapa na interlocução entre cinema e TV: Hoje é dia de Maria. **Anais resumidos do XIII Encontro Anual da SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, v. 1, 2009. Disponível em: <http://www.socine.org.br/anais/interna.asp?nome=renato%20luiz%20pucci%20junior%20>. Acesso em: 5 ago. 2017.
- SILVEIRA, Thiago Rodrigues. Um estudo sobre a continuidade intensificada e o estilo de James Gray: uma análise da encenação no filme Amantes. **Contribuciones a las Ciencias Sociales**, n. 29, jul./set. 2015. Disponível em: <http://www.eumed.net/rev/cccss/2015/03/amantes.html>. Acesso em: 2 ago. 2017.
- SMITH, Jeff. The sound of intensified continuity. In: RICHARDSON, John; GORBMAN, Claudia; VERNALLIS, Carol. (Org.). **The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics**, New York, Oxford University Press, 2013, p. 331-356.
- STAM, Robert. **Introdução às teorias do cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2003.
- THOMAS, Orson Welles. Trademark: overlapping film dialogue. In: JAECKLE, Jeff (Org.). **Film dialogue**. New York: Columbia University Press, 2013, p. 126-139.
- VERNALLIS, Carol. **Unruly media**: YouTube, music video, and the new digital cinema. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- WILSON, Brian. The film dialogue of Howard Hawks. In: JAECKLE, Jeff (Org.). **Film dialogue**, New York, Columbia University Press, 2013, p. 116-125.

Recebido em: 29/9/2017

Aceito em: 6/11/2017



Dados do autor:

Rodrigo Carreiro

Universidade Federal de Pernambuco

Doutor em Comunicação Pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFPE.

Endereço do Autor:

Av. Prof. Moraes Rego, 1235

50670-901 – Recife (PE) - Brasil