

Uma mãe! em crise: ponto de escuta subjetivo como alegoria sonora do Antropoceno

A mother! under siege: subjective point of hearing as acoustic allegory of the Anthropocene

RODRIGO CARREIRO

Docente do PPGCOM e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre e Doutor em Comunicação (UFPE), com pós-doutorado pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Líder do Laboratório de Análise de Imagem e Som (LAPIS, CNPq/UFPE). Pesquisa som e gêneros fílmicos populares, em especial horror e *thriller*. Autor de mais de 60 artigos. Organizou nove coletâneas e escreveu oito livros. E-mail: rodrigo.carreiro@ufpe.br.

RESUMO

Este artigo analisa a trilha sonora do eco-horror *mãe!* (*mother!*, Darren Aronofsky, 2017), utilizando o ponto de escuta subjetivo como operador conceitual para explorar a representação alegórica do Antropoceno. A perspectiva auditiva da personagem de Jennifer Lawrence, que personifica a Terra, permite ao filme empregar hiper-realismo, estratégias arrojadas de espacialidade sonora e fusão entre música e efeitos sonoros para colocar o espectador na posição sensível de um planeta vivo e sofrendo. O estudo conceitua o Antropoceno, destacando perspectivas decoloniais, e examina como as estratégias sonoras traduzem a destruição ambiental para o meio audiovisual, promovendo uma reflexão ética sobre a relação humano-ambiente.

Palavras-chave: Ponto de escuta; Antropoceno; eco-horror; continuidade intensificada.

ABSTRACT

This essay examines the soundtrack of *mother!* (Darren Aronofsky, 2017), using the concept of subjective point of hearing to explore its allegorical representation of the Anthropocene. The auditory perspective of Jennifer Lawrence's character, embodying Earth, enables the eco-horror film to employ hyper-realism, bold sound spatiality, and the fusion of music and sound effects, to put the viewer in the perspective of a living and suffering planet. The study conceptualizes the Anthropocene, highlighting decolonial perspectives, and examines how sound strategies translate environmental destruction into the audiovisual medium, promoting an ethical reflection on the human-environment relationship.

Keywords: Point of hearing; Anthropocene; eco-horror; intensified continuity.

INTRODUÇÃO

O roteiro do filme *mãe!* (*mother!*, Darren Aronofsky, 2017) nasceu de um impulso criativo do diretor. Ele abandonou a pré-produção de um filme infantil, trancou-se em casa por cinco dias e transformou pensamentos obsessivos sobre os perigos da destruição ambiental do planeta em uma alegoria bíblica que propõe uma reflexão audiovisual sobre o Antropoceno (JACOBS, 2017) da perspectiva do próprio meio ambiente. Este artigo analisa a trilha sonora de *mãe!*, tendo o ponto de escuta subjetivo como principal operador conceitual.

A alegoria fílmica elaborada por Aronofsky posiciona a personagem central, referida nos créditos apenas como Ela (Jennifer Lawrence), como uma personificação simbólica do planeta Terra. O marido (Javier Bardem), poeta recluso que sofre de bloqueio criativo, representa Deus. A chegada de um estranho misterioso (Ed Harris), seguido por sua esposa traíçoeira (Michelle Pfeiffer), e, depois, por uma multidão de fãs abusivos e mal-educados do poeta, transforma o harmonioso e tranquilo casarão de madeira do casal – reconstruída por Ela após um incêndio – em um cenário de caos e superlotação. Esses intrusos, que simbolizam a humanidade, e o casal inicial, que evoca Adão e Eva, constroem a simbologia cristã que, na perspectiva imaginada pelo diretor, reflete a exploração desenfreada do planeta pelo ser humano (JACOBS, 2017).

Mãe! está inserido em uma tendência do cinema contemporâneo, identificada como horror social, que utiliza convenções do gênero para abordar questões sociopolíticas, como raça, gênero e, no caso deste filme, a devastação ambiental (CÁNEPA, 2016; WOOD, 2003). Dentro desse espectro, o subgênero horror ambiental, ou *eco-horror* (TIDWELL, SOLES, 2021; CARREIRO, CÁNEPA, 2025) emerge como resposta estética às ansiedades da geração contemporânea frente à crise climática do Antropoceno. No filme, a trilha sonora, estruturada a partir de um ponto de escuta subjetivo, intensifica essa representação, utilizando hiper-realismo, espacialidade sonora engenhosa e fusão de música com efeitos sonoros para traduzir a angústia do planeta, alinhando-se à capacidade do *eco-horror* de tornar palpáveis as tensões de um momento histórico turbulento.

A narrativa de *mãe!* posiciona-se como uma resposta estética ao Antropoceno, conceito proposto por Paul Crutzen e Eugene Stoermer (2000) para designar a era em que a humanidade se tornou uma força geológica, alterando irreversivelmente o clima, a biodiversidade e a superfície terrestre. A casa, que serve como extensão da personagem de Lawrence, funciona como um organismo vivo (sons emitidos por animais são misturados aos ruídos ambientes), evocando a sensibilidade do planeta frente à destruição antropogênica (NOONE, 2017). Essa abordagem ressoa com discussões teóricas que exploram o Antropoceno como um fenômeno não apenas científico, mas cultural e ético, exigindo novas formas de pensar e sentir a crise ambiental (CHAKRABARTY, 2009) e incluindo, no contexto brasileiro, perspectivas decoloniais e

indígenas (VIVEIROS DE CASTRO, 2015; KRENAK, 2019), que questionam a separação ocidental entre natureza e cultura, e propõem uma visão de reciprocidade entre humanos e não-humanos, algo que encontra eco na representação da casa como um ente vivo e sensível.

O artigo parte da noção de ponto de escuta subjetivo (CHION, 2008) como alicerce conceitual, utilizando-o como ponto de partida para demonstrar como as estratégias sonoras utilizadas no processo criativo reforçam a alegoria do Antropoceno. A estrutura do artigo está dividida em três seções principais. A primeira seção apresenta o conceito de Antropoceno, com base em Crutzen e Stoermer (2000), Steffen *et al.* (2011), e Chakrabarty (2009), e incorpora perspectivas brasileiras de Viveiros de Castro (2015) e Krenak (2019), que trazem visões decoloniais e indígenas. Esta seção conecta o conceito à narrativa do filme, enfatizando como a banda sonora traduz a crise ambiental em uma experiência sensorial.

As duas seções seguintes analisam as ferramentas estilísticas utilizadas no processo criativo para emular o ponto de escuta subjetivo de *Ela*, todas características da continuidade intensificada (BORDWELL, 2005): o *foley* hiper-real, que amplifica a percepção sensorial do ambiente; a espacialização sonora agressiva, que utiliza canais *surround* para criar uma experiência cinestésica imersiva; e a dissolução entre música e efeitos sonoros, algo que reflete o mal-estar da personagem e a deterioração do planeta. Por fim, a conclusão procura sintetizar de que forma essas estratégias estilísticas posicionam *mãe!* como uma reflexão estética e ética sobre o Antropoceno, utilizando o som para tornar palpável a urgência de novas sensibilidades frente à crise climática.

■ O ANTROPOCENO: QUADRO CONCEITUAL

O conceito de Antropoceno, introduzido por Paul Crutzen e Eugene Stoermer (2000), designa uma nova época geológica marcada pelo impacto significativo da ação humana nos sistemas terrestres, incluindo mudanças climáticas, perda de biodiversidade e alterações na superfície do planeta. Diferentemente de épocas anteriores, definidas por processos naturais, o Antropoceno posiciona a humanidade como uma força geológica capaz de deixar marcas permanentes no registro terrestre, como o aumento de dióxido de carbono na atmosfera e a acumulação de resíduos plásticos (STEFFEN *et al.*, 2011). Desde sua proposição, o conceito transcendeu a geologia, influenciando as humanidades e as artes, onde se tornou uma ferramenta para refletir sobre as implicações culturais, éticas e políticas da crise ambiental. No contexto de

mãe! (Darren Aronofsky, 2017), o Antropoceno serve como pano de fundo para uma alegoria que representa a destruição do planeta pela ação humana, com a personagem Ela (Jennifer Lawrence) personificando a Terra em um cenário de invasão e deterioração.

Dipesh Chakrabarty (2009) argumenta que o Antropoceno desafia as narrativas históricas tradicionais, que separam a história humana da história natural. Ele sugere que a crise climática exige uma reconceitualização da humanidade como agente geológico coletivo, dissolvendo a dicotomia entre eventos humanos e fenômenos naturais. Essa perspectiva é importante para compreender *mãe!*, cuja narrativa alegórica retrata a humanidade como uma força destrutiva que transforma a casa de Ela – uma metáfora para o planeta – em um espaço de caos. O filme, ao adotar o ponto de vista subjetivo da personagem, invita o espectador a refletir sobre a responsabilidade coletiva na crise ambiental, alinhando-se com a proposta de Chakrabarty de repensar a história no contexto do Antropoceno.

Nas humanidades, o Antropoceno também estimula uma reavaliação das relações entre humanos e não-humanos. Donna Haraway (2016) defende que o Antropoceno demanda narrativas capazes de promover alianças multiespécies, reconhecendo a interdependência entre humanos, animais, plantas e outros elementos do meio ambiente. Para Haraway, essas narrativas devem cultivar sensibilidades para com os não-humanos, promovendo práticas de cuidado em vez de visões apocalípticas. Em *mãe!*, a representação da casa como um espaço vivo, que reage à presença humana, ecoa essa ideia, sugerindo uma conexão afetiva entre a personagem e o ambiente. A alegoria do filme, que posiciona a Terra como um ente sensível, ressoa com a proposta de Haraway de repensar as relações interespecíficas no contexto da crise climática.

No Brasil, o debate sobre o Antropoceno incorpora perspectivas decoloniais e indígenas, que desafiam a visão ocidental antropocêntrica. Eduardo Viveiros de Castro (2015) argumenta que o Antropoceno expõe a fragilidade da dicotomia natureza-cultura, comum no pensamento ocidental, mas ausente em muitas cosmovisões indígenas. O perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro reconhece a agência de entidades não-humanas, como rios e florestas, propondo uma relação de reciprocidade que contrasta com a exploração predatória do Antropoceno. Essa visão encontra eco em *mãe!*, onde a casa não é apenas um cenário passivo, mas um espaço com agência própria, que reflete a dor do planeta frente à invasão humana. O filósofo e ambientalista Ailton Krenak (2019) complementa essa perspectiva, criticando a narrativa que ignora saberes indígenas e defendendo a necessidade de ouvir as vozes da Terra para construir práticas de coexistência. A alegoria de *mãe!*, ao dar voz à Terra por meio de sua protagonista, dialoga com a proposta de Krenak de valorizar narrativas que respeitem a pluralidade dos mundos vividos.

A representação do Antropoceno em *mãe!* está alinhada à tendência do horror social, que utiliza *tropos* do gênero para explorar questões sociopolíticas, como raça, gênero, classe e

religião (CÁNEPA, 2016; WOOD, 2003). Dentro desse espectro, o subgênero do *eco-horror* emerge como uma resposta às ansiedades da geração contemporânea frente à devastação ambiental do Antropoceno (TIDWELL, SOLES, 2021; CARREIRO, CÁNEPA, 2025). Como já mencionado, longas como *Fim dos Tempos* (*The Happening*, M. Night Shyamalan, 2008), *Okja* (Bong Joon-ho, 2017) e *A Forma da Água* (*The Shape of Water*, Guillermo Del Toro, 2017) ilustram a tendência. No primeiro, a natureza se volta contra a humanidade por meio de toxinas liberadas pelas plantas, refletindo temores de retaliação ambiental. O segundo, do mesmo diretor de *Parasita* (2019), sátira que flerta com o horror, critica a exploração animal pelo capitalismo desenfreado, enquanto *A Forma da Água* (2017) combina elementos de horror com uma narrativa de empatia interespecífica, desafiando a exploração de criaturas não-humanas. Esses filmes, como *mãe!*, empregam estratégias audiovisuais imersivas para tornar tangíveis as tensões do Antropoceno, evocando medo e inquietação diante da crise climática.

Em *mãe!*, a trilha sonora integrada (KULEZIC-WILSON, 2020) desempenha um papel central nesse contexto, utilizando o ponto de escuta subjetivo para posicionar o espectador na perspectiva da Terra (Jennifer Lawrence). A estratégia criativa conceitualizada por Danijela Kulezic-Wilson (2020) propõe uma visão holística do som cinematográfico, na qual música, efeitos sonoros e diálogos se entrelaçam para criar uma experiência sensorial e imersiva unificada. Combinada com hiper-realismo sonoro e estratégias radicais de espacialidade sonora, essa estilística reflete a sobrecarga sensorial de um planeta em crise, dialogando com a abordagem do *eco-horror* de amplificar ansiedades ambientais por meio de narrativas sensoriais.

A proposta criativa ressoa com a proposta de Tidwell e Soles (2021), que destacam o *eco-horror* como gênero que confronta a humanidade com sua responsabilidade na destruição ambiental, promovendo uma reflexão ética sobre a coexistência com o não-humano. Nesse sentido, o longa-metragem propõe uma resposta possível à questão levantada por Bruno Latour (2017), ao sugerir que o Antropoceno reconfigura a noção de território, exigindo uma reflexão sobre a habitabilidade do planeta em meio à crise climática: como as mídias podem representar a crise ambiental e ajudar a sensibilizar o público para o problema? É por isso que, mais do que apenas representar alegoricamente o Antropoceno, *mãe!* dialoga com o horror social, tendência que utiliza o gênero popular para articular as ansiedades de um momento histórico marcado por crises ecológicas e sociopolíticas.

No filme de Aronofsky, a alegoria é potencializada pela perspectiva subjetiva de Ela, permitindo que o filme traduza a crise ambiental em uma narrativa auditiva que desafia hierarquias tradicionais e promove uma conexão afetiva com o não-humano, alinhando-se com as propostas de Haraway (2016) e Krenak (2019), de repensar as relações humano-ambiente. A banda sonora, ao capturar a experiência sensorial da personagem, amplifica essa identificação, tornando a crise

do Antropoceno palpável, sem recorrer a imagens explícitas de devastação. Na próxima seção, analisaremos quais estratégias estilísticas que o filme mobiliza ao realizar essa operação.

O PONTO DE ESCUTA SUBJETIVO

O roteiro elaborado por Aronofsky adota, como estratégia central para angariar a empatia do espectador, uma perspectiva subjetiva: o Antropoceno é visto e ouvido do ponto de vista do próprio planeta. Para tanto, o realizador colaborou com o diretor de fotografia Matthew Libatique, optando por filmar o longa em Super 16, formato analógico que, por sua leveza e portabilidade, permite o uso de câmeras manuseadas em planos-sequência e close-ups, com pouca profundidade de campo. Essa estratégia imagética permite que a câmera esteja sempre colada ao corpo de Ela, ora mostrando-a de frente, ora assumindo um ponto de vista próximo ao dela (JAMES, 2017). Essa escolha reforça o ponto de vista subjetivo, fazendo com que o espectador veja, ouça e sinta do mesmo modo que a personagem experimenta. Ao imaginar o planeta como um ser humano em crise, o realizador emula características antropomórficas, imaginando em ficção a angústia antropomórfica de uma estrela.

Para auxiliar no processo imersivo e sensível da narrativa, a banda sonora foi planejada para adotar um ponto de escuta – conceito correspondente ao de ponto de vista para o sentido da visão, conforme explicado por Michel Chion (2008) – inteiramente subjetivo. Ao longo de todo o filme, essa escolha incomum posiciona o espectador sempre na mesma perspectiva acústica de Ela: ouvimos sons diegéticos externos (passos, vozes), internos (batidas do coração, respiração) e meta-diegéticos, que refletem o estado emocional caótico da personagem, e sua conexão com a casa. Essa abordagem sonora, ancorada na estética da continuidade intensificada (BORDWELL, 2006; SMITH, 2013), utiliza estratégias como *foley* hiper-real, espacialização com uso agressivo de canais *surround* e mistura de música e efeitos sonoros para criar uma experiência cinestésica^[1] (SOBCHACK, 2004) que torna palpável a crise ambiental do Antropoceno, da perspectiva do próprio planeta.

Essa abordagem também se alinha com o conceito de trilha sonora integrada (WILSON, 2020), que trata música, efeitos sonoros e diálogos como elemento estético único. Em *mãe!*, a trilha sonora integrada amplifica a alegoria, utilizando sons diegéticos e meta-diegéticos para refletir a deterioração ambiental da perspectiva da Terra. O longa de Aronofsky encarna a elaboração conceitual de Randy Thom (1999), segundo o qual sequências sonoras subjetivas

permitem ao espectador experimentar o universo diegético pela perspectiva sensorial de um personagem, revelando sua vida interior. Em *mãe!*, o ponto de escuta subjetivo é elemento central da estética sonora, pois o som não apenas ambienta a narrativa, mas amplifica a alegoria do Antropoceno, representando a Terra como um ente vivo que reage à invasão humana. “Uma vez que aquilo que vemos e ouvimos está sendo filtrado através da consciência [do personagem], o modo como ele ouve pode nos dar muitas informações sobre quem ele é e o que está sentindo” (THOM, 1999, p. 11).

Assim, a banda sonora, ao misturar rangidos da madeira da casa, sons de baleias processados eletronicamente (NOONE, 2017) e diálogos que circulam pelos canais *surround*, elabora uma assinatura acústica que reflete a deterioração ambiental e a conexão afetiva entre Ela e o meio ambiente. Essa estratégia sonora dialoga com propostas teóricas como a de Donna Haraway (2016) e Viveiros de Castro (2015), sumarizadas anteriormente: a filósofa defende narrativas que promovam “alianças multiespécies” no Antropoceno, enquanto o antropólogo sugere que cosmovisões indígenas podem inspirar novas formas de habitar o mundo em crise.

A espacialização sonora, que utiliza os canais *surround* de forma panorâmica e aberta, contraria a mixagem convencional “telocêntrica” (KERINS, 2010, p. 144). Esta costuma sonorizar com mais destaque os movimentos e figuras oriundos do recorte visual, enquanto a abordagem subjetiva espalha mais esses sons, imergindo o espectador na perspectiva da personagem. Ruídos detalhados – como o gorgolejar do encanamento da casa ou os rangidos do piso de madeira – e diálogos, cujas vozes se movem ao redor de Ela, criam uma experiência imersiva que reflete a sobrecarga sensorial do Antropoceno. A casa, como metáfora do planeta, ganha vida própria, com sons que sugerem um “útero gigante” (NOONE, 2017), reforçando a ideia de um ambiente vivo. A dissolução da fronteira entre música e efeitos sonoros amplifica essa sensação, utilizando sons experimentais, como silvos emitidos por taças de cristal e instrumentos tocados de forma não convencional, para evocar o mal-estar da personagem e a deterioração do meio ambiente.

É importante observar que a adoção de um ponto de escuta subjetivo está alinhado a um conceito amplo, que tem guiado o modelo estilístico dominante da cadeia produtiva do audiovisual: a continuidade intensificada (BORDWELL, 2006; SMITH, 2013). A noção de continuidade intensificada tem relação com todas as estratégias que dão à banda sonora do filme o caráter subjetivo. O termo foi desenvolvido por David Bordwell (2006) para reunir, em torno do rótulo, uma série de tendências estilísticas que podem ser percebidas em filmes contemporâneos. Esses recursos estilísticos teriam como objetivo reforçar o caráter imersivo visceral e sensível das narrativas.

Enquanto a pesquisa de Bordwell se concentrou nas características visuais da continuidade intensificada, Jeff Smith (2013) procurou identificar quais tendências criativas desse modelo estilístico podiam ser reconhecidas no som. São seis: volume intenso, graves mais fortes e

frequentes, maior faixa dinâmica (distância entre o silêncio do projetor e os sons mais barulhentos), espacialização panorâmica, presença de *foley* detalhado e hiper-real, e uso de efeitos sonoros não diegéticos como forma de pontuação estilística (SMITH, 2013, p. 338).

No caso de *mãe!*, todas tendências aparecem com destaque. O filme alterna sequências delicadas com outras barulhentas, e utiliza infrassons (frequências abaixo de 80 Hz, mais sentidas pelo corpo do que captadas pelo aparelho auditivo) de modo regular, tornando-os parte importante da assinatura acústica do grande casarão de madeira – verdadeiro campo de batalha do Antropoceno, onde a ação inteira se passa. As demais tendências da continuidade intensificada estão mais diretamente ligadas à questão do ponto de escuta subjetivo, através da uma abordagem hiper-realista: a experiência de ver, ouvir e experimentar coisas e eventos mínimos, como o farfalhar de folhas e roupas, ou a respiração instável de Ela.

O conceito de hiper-realismo apareceu nas artes plásticas, em meados do século XX, para analisar a estratégia de concepção de pinturas e esculturas que exploravam a riqueza de detalhes das imagens. A ideia por trás do conceito está ligada à ampliação do nível de detalhamento dos seres e objetos ilustrados nas obras de arte, até o ponto da focalização específica de detalhes que, em situações normais, sequer seriam percebidos: “o objetivo do hiper-realismo não é a reprodução, mas a representação. [...] O hiper-realismo usa o excesso de mimetismo, o demasiado de evidência da representação [...] até fazer surgir o excedente real desta” (DUBOIS, 1993, p. 274).

Na teoria do cinema, fala-se em hiper-realismo desde os anos 1970, e associa-se esse conceito, no caso da banda sonora, às possibilidades verossimilhantes proporcionadas pelos sistemas de reprodução sonora multicanais: “É apenas com o desenvolvimento pleno da tecnologia digital de processamento do som e da imagem que podemos falar de um hiper-realismo propriamente cinematográfico” (CAPELLER, 2008, p. 66). Fernando Moraes da Costa (2010) observa que o hiper-realismo cinematográfico favorece os efeitos sonoros, pois estes causam com frequência, no espectador, uma percepção sensorial ampliada do evento sonoro (COSTA, 2010, p. 101). É esta a sensação que sentimos ao ouvir o som de *mãe!*.

FOLEY DETALHADO, SONS POR TODOS OS LADOS E RUÍDOS COMO MÚSICA

O *foley* detalhado, tendência importante da continuidade intensificada, constitui uma marca do hiper-realismo sonoro no filme. Isto fica evidente desde a sequência de abertura, em que Ele deposita com delicadeza um pedaço de vidro sobre um suporte de metal. O evento é sonorizado

com arranhões agudos, antes que todo um cenário (o casarão) comece a surgir da escuridão. Na mitologia cristã, este seria o momento em que Deus criou a Terra; os sons não diegéticos que acompanham as imagens são semelhantes ao desembulhar de um grande pacote, mas a banda sonora é formada por dezenas de camadas de sons que dão ao evento uma textura multifacetada e complexa, uma textura harmoniosa e musical. Ainda não estamos no Antropoceno; o diretor estadunidense associa sons melódicos à estética do belo.

Em seguida, Ela acorda e se vê sozinha na cama. Ouvimos o som de cada movimento que ela faz: a mão que toca o travesseiro, o roçar do corpo sob os lençóis, a respiração lenta de quem acabou de acordar – tudo isso emoldurado pelo sopro suave do vento e pelo canto de pássaros do ambiente rural, que vemos por uma fresta de janela. Ela se levanta. Ouvimos cada passo que ela dá no piso de madeira, os estalidos da estrutura. Ela desce as escadas, abre uma porta. Ouvimos rajadas ocasionais de vento, grilos e pássaros, bem como harmônicos graves e agudos de origem desconhecida – são os efeitos sonoros não diegéticos, produzidos como música (Figura 1).



FIGURA 1: Frame de *mãe!* (2:36)

Fonte: Blu-Ray do filme

A câmera acompanha Ela a cada passo, e as dicas visuais presentes na *mise-en-scène* (CHION, 2008, p. 74) deixa claro que estamos escutando tudo o que Ela ouve, e da mesma perspectiva espacial. Ela se dirige à cozinha, e ouvimos mais ruídos: uma batida do lado direito, um rangido à esquerda, o tilintar de chaves. Tudo isso é acompanhado de reações físicas de Ela, que procura o marido. Ela caminha até a porta principal e a casa é invadida por texturas naturais: água corrente, vento, animais. A sequência é sonorizada com um nível de detalhamento sonoro incomum, que pode ser facilmente descrito como hiper-real. Podemos escutar o peso de cada passo, o ritmo de inspirações e expirações, os estalidos da madeira, o discreto gorgolejar do encanamento.

Assim como a riqueza e complexidade dos sons mínimos hiper-reais, a espacialização meticulosa dos eventos sonoros aparece com destaque, com canais *surround* muito acionados. O filme é repleto de sons que Michel Chion (2008, p. 70) denominou *fora de campo ativos*, que são ruídos e vozes que chamam a atenção para si. Em um filme mixado de maneira “telocêntrica” (KERINS, 2010, p. 144), essa categoria apareceria com discrição – sons fora de campo passivos –, enquanto em *mãe!* ela é abundante. A sequência parece ter sido desenhada para apresentar a estética sonora ao espectador e, de certa forma, treiná-lo para escutar o longa com atenção.

Da mesma maneira, em uma produção convencional, *foley* e efeitos sonoros seriam distribuídos somente nos três canais frontais (KERINS, 2010, p. 35) dos sistemas de reprodução (direito, esquerdo, centro). Logo nas duas primeiras cenas, entretanto, *mãe!* contradiz essa regra e introduz ao espectador um modelo de escuta imersivo: nós estamos dentro da casa junto com Ela, e os sons do cotidiano veem de todos os lados, circundando-a e a nós. Ruídos aparecem em cima, embaixo, nos lados, na frente, atrás, ou se movendo nas diversas direções. O filme nos convida a experimentá-lo cinesteticamente (SOBCHACK, 2004), de maneira tátil, com o corpo inteiro.

A casa tem vida própria. O modo de sonorização foi planejado pelo *sound designer* Craig Henighan, que queria dar ao ambiente central do filme uma assinatura acústica viva (JAMES, 2017); afinal, a casa representa a própria Terra. Além do encanamento e dos rangidos da madeira, podemos – especialmente no terceiro ato – escutar sons emitidos de baleias e outros mamíferos, que sinalizam a conexão afetiva entre Ela e a casa, e dão a impressão de que a casa é um útero gigante, que pulsa de vida. Enquanto isso, o primeiro ato de *mãe!* imagina a Terra como um ecossistema harmônico e puro, sem que a presença do homem venha a ameaçar seu equilíbrio.

Essa estratégia de sonorização é repetida, com modulações e evoluções dramáticas, ao longo de todo o filme. À medida em que a ação dramática progride, e entramos na era do Antropoceno, a casa vai sendo invadida por estranhos, e logo passa a ser dilapidada, enquanto as ameaças ao ambiente se acumulam. As texturas sonoras se tornam mais agitadas, sinistras e agressivas. Se parecem com lamentos, suspiros ou choros, tornando o ambiente mais sombrio. Em diversos momentos da narrativa, Ela toca as paredes com as mãos. O toque dela habilita o espectador a escutar os sons emitidos pela casa (**Figura 2**). Esses sons podem ser confortadores, mas logo se tornam sinistros, lancinantes, como os gemidos de um animal ferido.



FIGURA 2: Frame de *mãe!* (5:26)

Fonte: Blu-Ray do filme

A estratégia de espacialização aberta de *foley* e efeitos sonoros é repetida com os diálogos, algo pouco comum na indústria audiovisual, onde as vozes dos atores costumam ser mixadas sempre no canal central, independente de qual sistema de reprodução seja utilizado (KERINS, 2010, p. 35). Para se manter fiel ao ponto de escuta subjetivo da personagem de Ela, o mixador Craig Henighan move as vozes ao redor, espelhando os movimentos dos demais atores. Se visto e ouvido numa sala de exibição, ou em um sistema doméstico multicanal, o filme reproduzirá os diálogos de modo bastante raro no cinema comercial: as vozes se movimentam no eixo horizontal, o tempo inteiro, criando um efeito circular e imersivo.

Um bom exemplo pode ser ouvido na cena em que Ela está parada na sala e assiste a um diálogo entre os personagens sem nome, interpretados por Javier Bardem e Ed Harris, por volta dos 10 minutos de projeção. Cada homem está em um lado do cômodo; a voz do primeiro soa à esquerda e a do segundo, à direita – e as posições espaciais das vozes vão mudando à medida em que Ela se movimenta diante dos dois. Quando Ela se move para se afastar da dupla, as vozes também se afastam. Isso contraria as regras tradicionais de mixagem, segundo as quais as vozes devem sempre estar posicionados no alto-falante central dianteiro, sem movimentos laterais bruscos.

A terceira tendência estilística utilizada para reforçar a subjetividade dos sons é a dissolução da fronteira entre música e ruídos, ou efeitos sonoros. De fato, essa tendência pode ser percebida com clareza desde o início dos anos 1990 (embora sua gênese remonte a experiências ainda nos anos 1970), e tem sido analisada por muitos pesquisadores (SERGI, 1999; KASSABIAN, 2003; OPOLSKI, 2013; BURWELL, 2013; GORBMAN in COSTA *et al*, 2016). Em *mãe!*, essa dissolução criou uma situação inusitada durante o processo de criação do filme. O compositor sueco Johann Johansson, contratado para escrever o *score* original, criou 90 minutos de música, mas depois

sugeriu eliminá-la. Johansson achou que o resultado final soava melhor sem a música do que com ela (NOONE, 2017; O’FALT, 2017).

Com o incentivo do diretor, porém, ele passou a trabalhar em conjunto com o *sound designer* Craig Henighan, usando instrumentos exóticos e/ou tocados de maneira incomum. Vibrações obtidas com o uso de taças de cristal e instrumentos de vidro foram usados para criar os longos harmônicos que parecem sintetizar o mal-estar físico e emocional de Ela, às vezes disparados pelo tato, outras vezes por súbitas sensações de aflição, quando ela busca refúgio no banheiro, submergindo em um universo de texturas sonoras dissonantes. Johansson usou um martelo para friccionar cordas de instrumentos, e chegou a colocar um microfone na garganta de um saxofonista para gravar a música que ele tocava de uma perspectiva internalizada (NOONE, 2017).

A fusão de música e efeitos sonoros exemplifica o conceito de trilha sonora integrada (WILSON, 2020), que destaca a interconexão de todos os elementos sonoros para criar uma experiência narrativa e sensorial coesa. Por meio do ponto de escuta subjetivo, o filme utiliza sons emitidos por objetos do cotidiano para dissolver as fronteiras entre música e efeitos, refletindo o mal-estar da personagem e a deterioração do planeta. Essa integração, combinada com o hiper-realismo dos ruídos diegéticos e a espacialidade sonora agressiva, posiciona o espectador na perspectiva acústica de Ela, evocando a sobrecarga sensorial de um ambiente em crise.

O sueco não aparece nos créditos como compositor, mas como consultor. A não ser pelas cenas em que Jennifer Lawrence entra em contato com a casa pelo toque, ou nos momentos em que ela sente a presença do bebê dentro do útero, não é possível identificar quais sons ele produziu musicalmente. Mesmo nos momentos musicais mais convencionais, não existe senso estável de melodia ou harmonia, mas sim timbres e texturas sônicas, às vezes agradáveis, às vezes repulsivos. Esses sons correspondem ao que Jeff Smith (2013, p. 338) chamou de “efeitos sonoros não diegéticos”, a sexta tendência da continuidade intensificada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação realizada ao longo deste artigo demonstrou que a experiência sonora subjetiva em *mãe!* opera como um dispositivo privilegiado para traduzir o Antropoceno em termos sensoriais e viscerais. Sustentada pelas estratégias da continuidade intensificada (BORDWELL, 2006; SMITH, 2013), a banda sonora do filme – com o ponto de escuta hiper-realista de Ela, a espacialização agressiva dos ruídos, a fusão entre música e efeitos – desloca o espectador para

a posição do planeta em sofrimento. O resultado é uma alegoria audiovisual que não apenas representa a crise ambiental, mas a torna audível, sensível e, portanto, experienciável de dentro, transformando o conceito geológico em vivência estética e ética.

Essa operação ressoa diretamente com a tese central de Dipesh Chakrabarty (2009), que aponta o Antropoceno como o momento em que a distinção entre história humana e história natural entra em colapso. No filme, esse colapso é narrado de forma brutal: a história humana, que corresponde ao trecho que ocorre após a chegada dos estranhos – a celebração da obra do poeta, o fanatismo religioso, a violência tribal – literalmente invade e consome a história natural, encarnada na casa-corpo de Ela, apresentada na primeira parte. A trilha sonora integrada materializa essa tese: o silêncio e os sons orgânicos do início (o vento, os rangidos da madeira a casa, o canto dos pássaros) são progressivamente soterrados pelo ruído humano caótico e destrutivo, tornando a análise de Chakrabarty uma experiência encarnada, física, sensorialmente opressiva.

Nesse ponto, as perspectivas decoloniais de Eduardo Viveiros de Castro (2015) e Ailton Krenak (2019) se somam às quatro teses apresentadas no artigo de Chakrabarty (2009) para oferecer uma chave de leitura mais profunda. Se o historiador indiano diagnostica o *quê* (a fusão das duas histórias do planeta), os autores brasileiros explicam *por que* essa fusão se tornou uma catástrofe: ela ocorre sob a égide de uma cosmologia ocidental que nega agência ao não-humano. O perspectivismo ameríndio, ao contrário, propõe mundos onde rios, florestas e animais possuem subjetividade.

A perspicácia de *mãe!* está em forçar o espectador a adotar, esteticamente, esse perspectivismo. Através do ponto de escuta subjetivo, e com apoio dos demais elementos da estética multissensorial da continuidade intensificada (BORDWELL, 2005; SMITH, 2013), não apenas observamos o sofrimento do planeta, mas sentimos como ele. Os gemidos da casa não são mera metáfora, mas a voz encarnada de um sujeito; mais do que um cenário, a mansão torna-se corpo vivo, espaço de memória e sofrimento. A invasão humana, com as vozes que circulam e oprimem a geografia sonora, sugere a materialização da violência colonial que Krenak denuncia: a imposição de uma única humanidade, que se vê no direito de silenciar todas as outras formas de vida do planeta.

Em certa medida, a narrativa do filme dramatiza a falência da separação natureza/cultura. Os invasores tratam a casa como um recurso inerte – quebram o encanamento, pintam as paredes, roubam objetos –, enquanto Ela sente cada agressão como uma ferida no próprio corpo; uma dor vista, ouvida e sentida. O *eco-horror* de Aronofsky, portanto, não apenas encarna o espetáculo da catástrofe, mas nos convida a compartilhar uma intimidade sensorial com a vítima. Ouvir o planeta é reconhecê-lo como corpo e, simultaneamente, reconhecer-nos como parte inseparável desse corpo.

Ao articular a estética cinematográfica com os debates do Antropoceno, *mãe!* oferece mais uma confirmação de que a arte é capaz de criar experiências-limite, que nos convidam a perceber outros modos de habitar o mundo. Nossa análise permite afirmar que *mãe!* não apenas simboliza, mas reafirma a importância da experiência sensível no debate sobre a crise climática. Ao reunir a estética da continuidade intensificada, o ponto de escuta subjetivo e as cosmologias de interdependência, o filme oferece uma metáfora poderosa da inseparabilidade entre humano e planeta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

BURWELL, Carter. “No Country for Old Music”. In: RICHARDSON, John; GORBMAN, Claudia; VERNALLIS, Carol (orgs.). *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2013, p. 168-170.

CÁNEPA, Laura. “Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações”. In: CARDOSO, J.; SANTOS, R. (orgs.). *Miradas sobre o cinema ibero latino-americano*, p. 121-143. São Caetano do Sul: USCS, 2016.

CAPELLER, Ivan. “Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo”. In: *O som no cinema* [catálogo]. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008, p. 65-70.

CARREIRO, Rodrigo. *O som do filme: uma introdução*. 2ª Ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2024.

CARREIRO, Rodrigo; CÁNEPA, Laura Loguercio. *Cinema de horror: uma introdução*. São Paulo: Gênio Editorial, 2025.

CHAKRABARTY, Dipesh. “The Climate of History: Four Theses”. *Critical Inquiry*, v. 35, n. 2, 2009, p. 197-222.

CHION, Michel. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Letras & Grafia, 2008.

COSTA, Fernando Morais; CARREIRO, Rodrigo; MIRANDA, Suzana Reck. “Uma entrevista com Claudia Gorbman”. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 1, 2016, p. 170-188.

COSTA, Fernando Morais. “Pode o Cinema Contemporâneo Representar o Ambiente Sonoro em que Vivemos?”. *Logos*, Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, 2010, p. 94-106.

- CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. “The Anthropocene”. *Global Change Newsletter*, n. 41, 2000, p. 17-18.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- JACOBS, Matthew. “Well, *Mother!* Is far wilder than you can possibly imagine”. *Huff Post*, 13/09/2017. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/mother-darren-aronofsky_n_59b85478e4b086432b026363. Acesso em: 14/06/2025.
- JAMES, Daron. “Mother! Cinematographer used color, focus to create scary mood”. *Variety* [revista], 14/09/2017. Disponível em: <http://variety.com/2017/artisans/production/darren-aronofsky-mother-1202556016/>. Acesso em: 12/06/2025.
- KASSABIAN, Anahid. “The Sound of a New Film Form”. In: INGLIS, Ian (org.). *Popular music and film*. London: Wallflower Press, 2003, p. 91-101.
- KERINS, Mark. *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the digital sound age*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KULEZIC-WILSON, Danijela. *Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*. New York: Oxford University Press, 2020.
- LATOUR, Bruno. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Cambridge: Polity Press, 2017.
- NOONE, Greg. “Inside the dreamy nightmare of mother!’s music-free soundscape”. *Vanity Fair* [revista], 18/09/2017. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/09/mother-movie-jennifer-lawrence-darren-aronofsky-score-johann-johannsson>. Acesso em: 12/06/2025.
- O’FALT, Chris. “Mother!: Why Darren Aronofsky and Jóhann Jóhannsson scrapped the original score for a more expressive soundscape”. *Indiewire* [revista], 09/09/2017. Disponível em: <http://www.indiewire.com/2017/09/mother-score-elimmed-johann-johannsson-darren-aronofsky-sound-design-1201874404/>. Acesso em: 12/06/2025.
- OPOLSKI, Débora. *Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio Sobre a Cegueira*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.
- SERGI, Gianluca. “In Defense of Vulgarly”. *Scope*, n. 5, Nottingham: University of Nottingham, 2006. Disponível em: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2006/june-2006/sergi.pdf>. Acesso em: 12/06/2025.
- SMITH, Jeff. “The Sound of Intensified Continuity”. In: RICHARDSON, John; GORBMAN, Claudia; VERNALLIS, Carol (orgs.). *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2013, p. 331-356.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

STEFFEN, Will; GRINEVALD, Jacques; CRUTZEN, Paul; MCNEILL, John. “The Anthropocene: Conceptual and Historical Perspectives”. *Philosophical Transactions of the Royal Society A*, v. 369, 2011, p. 842-867.

THOM, Randy. “Designing a movie for sound”. *Iris*, Iowa, n. 27, 1999, p. 9-20.

TIDWELL, Christy; SOLES, Carter. “Introduction: Ecohorror in the Anthropocene”. In: TIDWELL, Christy; SOLES, Carter (orgs.). *Fear and Nature: Ecohorror Studies in the Anthropocene*. University Park: Penn State University Press, 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena”. In: *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 231-254.

WOOD, Robin. *Hollywood: From Vietnam to Reagan...and Beyond*. New York: Columbia University Press, 2003.

[1] O neologismo proposto por Vivian Sobchack (2004) combina os termos *sinestesia* e *cinema*, sugerindo um modelo de estilística audiovisual que envolve todo o corpo do espectador, de maneira imersiva e multimodal.