



VOZES E SILÊNCIOS ENTRE O CINEMA BRASILEIRO E BRITÂNICO CONTEMPORÂNEOS

VOCES Y SILENCIOS EN EL CINE BRASILEÑO Y BRITÁNICO CONTEMPORÁNEO
VOICES AND SILENCES IN BRAZILIAN AND BRITISH CONTEMPORARY CINEMA

FERNANDO MORAIS DA COSTA¹

1. Fernando Moraes da Costa é professor titular do Departamento de Cinema e Vídeo e do PPGCine – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. E-mail: fmoraes@id.uff.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4315-7134>

RESUMO O objetivo deste artigo é analisar o som do cinema contemporâneo, com ênfase em dois elementos sonoros, vozes e silêncios, e algumas de suas representações pelo cinema atual. Ao trabalharmos sobre ambos ao mesmo tempo é possível criar uma perspectiva não dicotômica, a partir da lógica de que silêncios e vozes trabalham juntos para construir narrativas. Entendemos que certas formas de união entre ambos são marcas sonoras do cinema contemporâneo. Como recorte, defendemos que tal estética sonora ressoa em filmes brasileiros e britânicos recentes.

PALAVRAS-CHAVE Som; silêncio; vozes; cinema brasileiro; cinema britânico.

RESUMEN El objetivo de este artículo es analizar el sonido del cine contemporáneo, con énfasis en dos de sus elementos sonoros, las voces y los silencios, y algunas de sus representaciones en el cine actual. Al trabajar con ambos simultáneamente, es posible crear una perspectiva no dicotómica, basada en la lógica de que los silencios y las voces trabajan juntos para construir narrativas. Entendemos que ciertas formas de unión entre ambos son características sonoras del cine actual. Como enfoque específico, argumentamos que esta estética sonora resuena en el cine brasileño y británico reciente.

KEYWORDS Sonido; silencio; voces; cine brasileño; cine británico.

ABSTRACT This article aims to analyse the sound of contemporary cinema, with an emphasis on two of the sound elements, voices and silences, and some of their representations in contemporary films. By working on both at the same time, it is possible to create a non-dichotomous perspective, a relation that is not based on a simple duality, but on the logic that silences and voices work together to construct narratives and, furthermore, that certain forms of union between both are sonic marks of contemporary cinema. For the purposes of this research, it is important to highlight that this sound aesthetics resonates in recent Brazilian and British films.

KEYWORDS Sound; silence; voices; Brazilian Cinema; British Cinema.

Este texto é, de uma só vez, uma continuidade de interesses de pesquisa e um novo recorte, haja vista que une elementos sonoros recorrentes nos nossos trabalhos cotidianos e um objeto circunscrito entre duas cinematografias nacionais específicas. Este é primeiro resultado, inicial, de um pós-doutorado, de um ano de licença.² Sobre os objetivos e pressupostos da pesquisa, mantemos que silêncios e vozes não são elementos sonoros opostos entre si na linguagem cinematográfica e audiovisual. Ao contrário: se complementam como agentes discursivos. Sustentamos ainda que tal presença de momentos de silêncios marcadamente importantes em narrativas audiovisuais, concomitantes a vozes também proeminentes, são uma das marcas do audiovisual contemporâneo. Fechar tal estudo nas cinematografias brasileiras e britânicas recentes é o nosso recorte atual.

Estão ainda inclusas na análise manifestações sonoras como sons ambientes e, eventualmente, ruídos. Abstermo-nos de analisar a música e sua presença nos filmes selecionados, pois entendemos que essa é um campo grande em si mesmo, com estrutura própria, ainda que aplicada ao cinema, e que demandaria um tipo de análise próprio. No que se refere ao recorte fechado em dois países, podemos dizer que, a partir do interessante momento que as indústrias cinematográficas brasileira e britânica têm atravessado nos últimos anos, entre golpes recebidos pela diminuição do incentivo estatal à cultura e tentativas de sobrevivência, entendemos que alguns filmes realizados trazem semelhanças transnacionais.

No caso do Brasil, a ainda recente diminuição dos investimentos na cultura, com a extinção temporária mesmo do Ministério da Cultura, durante um governo de extrema-direita, que se seguiu a um golpe de estado, com o impeachment de Dilma Rousseff, foi radical. Vivemos, hoje, no Brasil, uma volta dos investimentos na cultura que fazem parte de um projeto de reconstrução do país, a partir do atual mandato presidencial de Luiz Inácio da Silva. No Reino Unido, por sua vez, embora haja uma estrutura audiovisual razoavelmente sólida, com, por exemplo, a histórica comunhão com a televisão, o partido trabalhista ficou por 14 anos afastado do poder, havendo voltado a indicar um primeiro-ministro recentemente. Mandatos de primeiros-ministros que flertam com o ideário da extrema-direita levaram, entre outras tentativas de desmonte, como o da saúde pública, a incertezas quanto ao lugar oficial dos investimentos em produtos culturais. Sobre possíveis semelhanças transnacionais, em termos, por exemplo, de estilo, recorrências de padrões relacionados a gêneros narrativos, ou mesmo a questões relacionadas à representação de vicissitudes sociais, de raça, de classe, de gênero, trataremos delas mais à frente neste artigo.

2. O pós-doutorado se deu entre períodos no Brasil e no Reino Unido, dado o tema da pesquisa, no PPGCOM da UFPE com uma estadia no CLAS, o Centre of Latin American Studies, da University of Cambridge. Uma versão deste texto, ainda como comunicação oral e respectivo resumo expandido, foi apresentado no XVII Encontro da Socine – Sociedade Brasileiro de Estudos de Cinema e Audiovisual, em setembro de 2024, em Campo Grande, na UFMS. A referência ao resumo expandido consta das referências bibliográficas (Costa, 2026).

No que concerne à base teórica, é-nos importante o trabalho de especialistas britânicos sobre o cinema brasileiro, o que, por si só, já estabelece conexões entre os países. Pensamos em trabalhos como os de Maite Conde, a respeito da relação entre cinema no Brasil e modernidade, este intitulado *Foundational Films, Early Cinema and Modernity in Brazil* (Conde, 2018) e sobre política e o Brasil contemporâneo, como *Manifesting Democracy, Urban Protest and the Politics of Representation in Brazil Post 2013* (Conde, 2022). Lembramos de pesquisas como as de Lisa Shaw e Stephanie Dennison e seu amplo panorama quanto ao cinema nacional, como *Brazilian National Cinema* (Shaw; Dennison, 2004). Trata-se de pesquisas que releem nomes centrais como os de Ismail Xavier, João Luiz Vieira, Jean Claude Bernardet, entre outros. Destaca-se, nesse diálogo Brasil-Inglaterra nos estudos de cinema o esforço conjunto da publicação de *Stars and Stardom in Brazilian Cinema*, organizado por João Luiz Vieira, da UFF, Lisa Shaw, da University of Liverpool, e Tim Bergfelder, da University of Southampton (Bergfelder *et al.*, 2016).

Um objetivo secundário desta pesquisa é agregar a tais referências teóricas o que há de mais interessante em uma teoria do cinema contemporâneo escrita no Brasil. A esse respeito, nos interessam os trabalhos de Denilson Lopes que, em *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*, descreve uma série de diálogos, e os afetos por eles despertados, com filmes recentes (Lopes, 2016); de Angela Prysthon, que, em “Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo”, identifica, em um conjunto de filmes, uma série de “temporalidades estranhas”, além da ideia de uma heterotopia, a criação de espaços diferentes daqueles que sejam mais normativos, muitas vezes relacionando a ideia de periferia com a representação de sexualidades diversas (Prysthon, 2015). Prysthon, que conta em sua trajetória com uma passagem pela University of Southampton, demonstra recorrente interesse pela noção de paisagem no cinema, o que, por vezes, pode se relacionar com, por exemplo, o cinema italiano ou com o cinema latino-americano, como pode ser observado em seu recente livro *Recortes do mundo. Espaço e paisagem no cinema* (Prysthon, 2023). Vale dizer que, dentre as pesquisas mais recentes realizadas no âmbito dos estudos de cinema no Brasil, entendemos também como relevantes, como base conceitual, análises de cinematografias contemporâneas como a de Luiz Carlos Oliveira Junior, sobre diferentes propostas de encenação, como no livro *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo* (Oliveira Junior, 2013) e a de Erly Vieira Junior, acerca da ideia de uma vertente específica de realismo atual, em *Realismo sensório no cinema contemporâneo*, a partir de conceitos advindos de Laura Marks, Lisa Coulthard e outras (Vieira Junior, 2020). É importante dizer que Erly Vieira, professor da

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), também é realizador. Seu recente documentário *Presença* (2024) une o universo das artes visuais e performances artísticas brasileiras com a herança de matrizes culturais africanas tão presentes no Brasil.

A esse respeito, destacamos um artigo recente de um dos pesquisadores mais ativos no campo do som no cinema no Brasil, Rodrigo Carreiro, aqui em parceria com Marília de Orange: “Afrosurrealismo, insólito e desobediência epistêmica em *Não! Não olhe!*” (Carreiro; Orange, 2024). A análise do filme de Jordan Peele procura dar visibilidade a categorias sociais marginalizadas, de acordo com uma lógica subversiva decolonial. Carreiro é um dos nomes centrais para um crescimento exponencial de pesquisas e publicações sobre som cinematográfico no Brasil, especialmente nas duas últimas décadas, dada a criação de uma rede de pesquisa baseada, em parte, no aumento, entre as décadas de 2000 e 2010, do número de departamentos de cinema nas universidades públicas federais e, ao mesmo tempo, do surgimento de espaços como a parte dedicada ao som da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, a SOCINE. São exemplos disso publicações como *O som do filme: uma introdução* (Carreiro et al., 2018), *Estilo e som no audiovisual* (Opolski et al., 2019), *Ruído, corpo e novas tendências na narrativa audiovisual* (Carreiro, 2019), *Edição de diálogos no cinema: A fala cinematográfica como um elemento sonoro* (Opolski, 2021), além de inúmeros artigos.

A essa produção brasileira, somam-se, é evidente, as já conhecidas, para os pesquisadores que tenham mais intimidade com o campo dos estudos do som, obras de, por exemplo, Michel Chion, seja acerca da voz no cinema, (Chion, 1999), sobre silêncio, no caso, sua recepção no momento da exibição (Chion, 2003), ou em seus conceitos mais gerais sobre o que ele chama de contrato audiovisual entre espectadores e filmes (Chion, 1994); Rick Altman, seja sobre diferentes modos de propor ou uma história do som no cinema (Altman, 2004), ou mesmo uma teoria do cinema que contemple mais diretamente os aspectos sonoros (Altman, 1992). Evidentemente, há um grande número de outros textos mais recentes que nos serão úteis, dentre os quais destacamos a publicação britânica *Soundscape: The School of Sound Lectures* (Sider et al., 2003), a compilação *The Sound Studies Reader* (Sterne, 2012), e, central para este estudo, como exemplo recente de uma contribuição britânica para os estudos de som: *Locating the Voice in Film* (Whitaker; Wright, 2017).

Em termos metodológicos, esta pesquisa propõe, como já exposto, um estudo comparativo entre a cinematografia britânica e a brasileira. Nosso objetivo é alcançar uma análise que não apenas destaque possíveis semelhanças, mas também diferenças que se mostrem relevantes para o campo cinematográfico. Seria, assim, uma análise

fílmica de base qualitativa, que procure entender como estão inscritas vozes, silêncios e, eventualmente, demais manifestações sonoras nos filmes selecionados. Para tanto, ancoramo-nos também em referências que trabalham com uma análise transnacional do cinema e do eventual espaço do Brasil em tais textos. O livro mais recente de Robert Stam traz o conceito de “indigeneidade transmidial, exposto em *Indigeneity and the Decolonizing Gaze: Transnational Imaginaries, Media Aesthetics, and Social Thought* (Stam, 2023). Stam refere-se à ascensão da mídia indígena no Brasil, à produção audiovisual dos povos originários, como Guaraní-Kaiowá, Tupi, Yanomami e vários outros.

Podemos citar como exemplos relevantes dos estudos transnacionais nas últimas décadas *Remapping World Cinema: identity, culture and politics in film*, coletânea organizada por Stephanie Dennison e Song Hwee Lim. Dentre os artigos que procuram debater cinematografias de todo o mundo, destacamos o da própria Dennison, “*The new Brazilian bombshell: Sonia Braga, race and cinema in the 1970’s*”, sobre Sonia Braga e sua inserção como estrela transnacional, sob a perspectiva das questões raciais. Lembramos também do capítulo da pesquisadora brasileira, residente no Reino Unido, Lucia Nagib, “*Towards a positive definition of world cinema*”, que tem como intuito repensar a conotação negativa que o termo recebera no decorrer dos anos (Dennison, Lim, 2006). Outro livro central sobre o tema é *Transnational Cinema: The Film Reader*, organizado por Elizabeth Ezra e Terry Rowden. Contribuições como as de Ella Shohat e Hamid Naficy, para citar apenas alguns, propõem raciocínios que pensam a produção cinematográfica para além dos limites do nacional como categoria, ao mesmo tempo que colocam em pauta questões decoloniais, de gênero e tantas outras (Ezra, Rowden, 2006). Especificamente sobre a bibliografia acerca do cinema britânico contemporâneo, destacamos, de David Forrest, *New Realism: Contemporary British Cinema* (Forrest, 2020) e *Contemporary British Cinema: From Heritage to Horror*, de James Leggott (Leggott, 2008).

HORROR, BAIXO ORÇAMENTO, QUESTÕES SOCIAIS

Ao pensarmos em uma análise comparativa, alguns fatores temáticos em comum chamam a atenção. Há uma relação entre o horror, como gênero narrativo, e questões sociais que pode ser encontrada em ambas as cinematografias. No Brasil, os filmes dirigidos por Kleber Mendonça Filho, como *O som ao redor* (2012), mas não só, Juliana Rojas e Marco Dutra, como *As boas maneiras* (2017) e, o britânico, *O que ficou para trás* (2020) abordam

problemas sociais por meio de códigos narrativos de horror, ou melhor, a partir do que a pesquisadora brasileira Laura Cánepa (2011) chamou inicialmente de “terror incidental” e que se desdobraria no conceito de “horror social”, a saber: a relação entre realismo cinematográfico contemporâneo, códigos advindos do horror e questões sociais não resolvidas. Tal espectro de análise tem crescido nas pesquisas brasileiras, como o recente livro *O mal-estar contemporâneo: cinema, horror e decoloniedades* (2025), organizado por Rodrigo Carreiro, resultado do trabalho no grupo de pesquisa LAPIs – Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som da UFPE. Cánepa lançou recentemente, com Stephanie Dennison, já mencionada antes, o livro *Brazilian Horror Cinema in the Twenty-First Century* resultado de uma recente estadia na University of Leeds (Cánepa, Dennison, 2025). Cánepa e Carreiro publicaram juntos, ainda, *Cinema de Horror – uma introdução*, com seção dedicada ao tema do horror social (Carreiro; Cánepa, 2025).

Em *O som ao redor* (2012), Kleber Mendonça Filho e sua equipe de som usam conscientemente clichês do cinema de horror como, por exemplo, o que na música para cinema é chamado de *stinger*, uma nota que vem de repente, breve, mas de grande volume, intensidade, sincronizada com algo que aparece subitamente na imagem. A imagem, no caso, é um jovem menino negro, que surge atrás de uma porta, depois de ter invadido a casa em que os personagens se encontram. Há ainda referências à história do cinema, unidas a elementos da topografia e da natureza brasileiras, como na sequência do banho de cachoeira que se transforma em um banho de sangue, remetendo à célebre cena do elevador de *O iluminado* (1980).

Em *O que ficou para trás*, um casal de imigrantes do Sudão do Sul, no processo de obter a cidadania britânica, é instalado em uma casa na periferia de Londres e será avaliado constantemente para que seja concedida sua permanência no Reino Unido. Descobrimos, no decorrer do filme, que a família perdeu a filha na travessia pelo mar e que há outros traumas a serem resolvidos. *O que ficou para trás* se incorpora a uma longa linhagem de filmes com casas mal-assombradas e há uma proposital dúvida sobre o que vemos e ouvimos dos personagens: se são manifestações sobrenaturais ou transtornos psíquicos. De acordo com o próprio entendimento dos personagens, a casa seria assombrada por um *apeth*, um espírito da noite, que viria para cobrar dívidas morais. Ouvimos e vemos não apenas o fantasma da filha, mas de outros que morreram na tentativa de sair do Sudão do Sul. Compartilhamos o ponto de escuta do personagem masculino quando ele começa a ouvir vozes e demais sons que não estão justificados nas imagens, na diegese. Pouco tempo depois, além da voz, há a primeira aparição do corpo fantasmagórico da filha. Em breve, ouviremos passos fora de quadro que se materializam na imagem da filha e de outros mortos sudaneses. No decorrer do filme, aparecerá, primeiro só por voz, depois por imagem de seu corpo, o *apeth*. Estão

em jogo manifestações sonoras que nos interessam, como a questão do ponto de escuta dividida entre o personagem e nós como espectadores; os sons que vêm de fora de quadro; o que Michel Chion chamou de *acousmêtre*, o personagem que existe prioritariamente fora de quadro, variação do termo acusmático, que se relaciona aos sons que ouvimos sem ver (Chion, 1999).

A ficção científica de baixo orçamento, importante dentro da produção brasileira contemporânea, encontrada nos filmes de Adirley Queiroz, como *Branco sai, preto fica* (2014) e *Mato seco em chamas* (2022), pode se relacionar com um filme como *The Kitchen* (2023), produção recente que aposta no universo pós-apocalíptico, distópico, como metáfora para representar problemas sociais atuais. Em *Branco sai, preto fica*, vemos desde o início do filme o DJ Marquim, que é a mesmo tempo narrador e DJ, radialista, que narra, de seu estúdio improvisado e de sua cadeira de rodas, para nós, espectadores, e para seus ouvintes na periferia de Brasília, sua história e a história da repressão policial sobre o povo preto e sobre os bailes de *black music* na década de 1980. O título do filme vem da frase usada pela polícia na hora da invasão dos bailes e anunciava que apenas as pessoas pretas apanhariam.

Reconhecemos uma mediação sonora similar em *The Kitchen*. Em futuro não muito distante, *Kitchen*, a Cozinha, é um bairro de Londres onde a população negra vive, vigiada pela polícia, por *drones*. Um radialista, Lorde Kitchen, provê, com a rádio local, a crônica do cotidiano e as músicas que são a trilha sonora da comunidade. A história conta com uma criança que tenta descobrir quem é seu pai, a partir da morte de sua mãe. Uma suposta relação entre pai e filho, entre um adulto e uma criança, é um dos motores da narrativa. Tal mediação sonora, um radialista que é, na verdade, um narrador cinematográfico, e a relação com as questões raciais, talvez tenha um antepassado em *Faça a coisa certa* (1989), no qual o personagem feito por um jovem Samuel L. Jackson tem papel similar.³ Em *The Kitchen*, interessam-nos ainda o processo de aparecimento tardio do personagem radialista, que, por meia hora, existe apenas pela sua voz e apenas depois disso surge também por imagens, seu rosto, além de um momento de estratégico silêncio dos sons diegéticos, próximo ao fim do filme, quando a polícia invade de vez a comunidade. Vemos os tiros, janelas se partindo, utensílios das casas se quebrando sem que ouçamos os sons correspondentes, o que configura uma estratégia comum no cinema contemporâneo, que tem por fim intensificar a dramaticidade da cena pela ausência proposital de seus sons.

Cabe lembrar que produções brasileiras recentes vêm trazendo questões de raça e classe social para as telas e alto-falantes. Exemplos são *Marte Um*, dirigido por Gabriel Martins (2022) e *Café com canela*, dirigido por Ary Rosa e Glenda Nicário, (2017). *Marte Um* retrata a história de uma família preta e pobre da periferia da grande

3. Agradecemos essa inferência ao filme de Spike Lee a Rodrigo Carreiro, professor da Universidade Federal de Pernambuco, por ter nos lembrado dela na ocasião da apresentação oral deste trabalho, cuja referência já citamos em nota anterior.

Belo Horizonte, em Contagem. O pai de Deivinho quer que ele seja jogador de futebol, o que é sempre uma tentativa de ascensão social para uma enorme camada da população brasileira, mas o menino, embora jogue bem futebol, deseja continuar estudando e tem o sonho, também comum entre crianças brasileiras, de ser astronauta, é fascinado pelo céu, pelas estrelas. O filme coloca, delicadamente, a questão de uma difícil ascensão social para as pessoas pretas, pobres e periféricas, especialmente durante o governo de extrema-direita dentro do qual o filme se passa.

Café com canela tem um contexto de produção interessante: é um longa-metragem universitário, o filme de formatura da primeira turma do curso de cinema da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). A UFRB é a universidade de maior contingente negro do Brasil. Seu próprio curso de cinema, é recente, e faz parte do enorme projeto de expansão e descentralização das universidades públicas do país proposto na década de 2000 e início da de 2010. Os professores contribuíram como supervisores dos estudantes nas áreas técnicas. Por exemplo, o desenho sonoro é assinado também pela professora de som, Marina Mapurunga. Os atores são, em grande parte, os habitantes da cidade, Cachoeira, ou seja, não atores, o que demonstra a união entre a universidade e a comunidade da pequena cidade. A língua ioruba, muito presente no estado a Bahia, herança direta da diáspora africana, forçada pelos séculos de escravidão, está também presente no filme, especialmente na forma de canções, de música diegética.

Na tentativa, inerente a esta análise, de encontrar similaridades nas diferenças entre as culturas brasileira e britânica, creio que podemos dizer que a representação da população negra pelo cinema marca a diferença de contexto relacionado à presença dessa população nos países: se no Reino Unido o processo de colonização e as atuais ondas de imigração representam um papel fundamental, no Brasil o papel correspondente cabe à herança escravocrata e à história migração forçada da África para o Brasil, marcas indelévels da sociedade brasileira.

Há um caso interessante que une adaptação literária, cinema contemporâneo e questões raciais; a adaptação de *O morro dos ventos uivantes*, dirigida por Andrea Arnold (2011). Do enorme universo que compreende as adaptações para cinema e televisão do livro, lembramos aqui de três: o filme de 1939, dirigido por William Wyler, dentro da lógica do cinema clássico narrativo, com Merle Oberon como Catherine, Cathy e Laurence Olivier como Heathcliff; o de 1992, dirigido por Peter Kosminsky, com Juliette Binoche como Catherine e Ralph Fiennes como Heathcliff; o de Andrea Arnold, de 2011. Kaya Scodelario é Cathy e James Howson e Heathcliff. Dessas três, a de Arnold é a única em que Heathcliff é um homem preto, o que faz todo sentido dada sua origem, diferente do interior da Inglaterra onde se passa a trama, sua aceitação ou não aceitação na família, fatores que terminarão por

levar à sua partida e posterior retorno. Embora isso não estivesse indicado diretamente antes, faz total sentido e um sentido, digamos, contemporâneo, no que se refere à representação cinematográfica de questões sociais atuais, ainda que no caso da adaptação de um romance histórico.⁴

4. No momento da escrita deste artigo, está sendo lançada uma nova adaptação cinematográfica, dirigida por Emerald Fennell. Margot Robbie é Cathy e Jacob Elordi é Heathcliff. Elordi é um homem branco.

EXPERIMENTAL

Em breve parênteses ao que vimos discutindo, o cinema experimental, se assim o podemos chamar, conscientes que somos das polêmicas recorrentes sobre a palavra e o termo, é sempre parte dos interesses deste pesquisador. Nesse sentido, interessam-nos exercícios fílmicos britânicos como *Two years at sea* (2011) e *Slow action* (2010), de Ben Rivers. Em *Two Years at Sea*, Rivers acompanha um andarilho, Jake Williams, que tem como base uma casa improvisada em algum lugar rural da Escócia. O filme não conta com diálogos ou falas de Williams ou de mais ninguém, sua vida absolutamente solitária se transforma, no que se refere a trilha sonora do filme, na ausência absoluta de vozes, o que desafia a ideia de um cinema vococêntrico, baseado na fala, como entendido por Michel Chion (Chion, 1999) e tão presente no nosso cotidiano como espectadores. Temos, ao invés disso, a onipresença dos sons ambientes como ouvidos e representados à sua volta, da floresta, dos lagos, na presença dos ruídos de suas ações sem fala, tomar banho, por exemplo, e na música diegética: as canções que surgem do toca-discos e caixas de som que ele possui, e que sonorizam o espaço que o cerca.

Em *Slow Action*, por sua vez, temos um filme composto de quatro partes, cada uma representando uma ilha, de variados pontos do planeta: Tuvalu, na Oceania; Lanzarote, nas Ilhas Canárias, entre Europa e África; Somerset, Nunavut, Canadá; Gunkanjima, ou Ilha Hashima, em Nagasaki, Japão. A sonorização de cada episódio, ou cada ilha, varia. O filme se inicia com silêncio total sobre fotos *still*, música, uma voz *over* feminina sobre Lanzarote; voz *over* masculina e sons ambientes em Tuvalu; em Gunkanjima, uma ilha abandonada pela sua proximidade com Nagasaki, a música emprestada de *Vampiro*, de Carl Theodor Dreyer (1931), além de outra voz *over* feminina; voz *over* masculina e música sobre Somerset. Além da fragmentação narrativa, uma correspondente fragmentação da trilha sonora é a base conceitual que conecta as explicações de cada lugar com as preocupações de fundo ecológico gerais.

Vemos similaridades no modo experimental de filmar de Ben Rivers com a obra do cineasta e artista visual brasileiro Cao Guimarães, especialmente no longa-metragem *Andarilho* (2007). Guimarães, como é sabido, não

se resume a um diretor de cinema. Suas obras podem se expandir para o circuito das galerias, museus, como instalações visuais e sonoras (Costa, 2019). Em *Andarilho*, três homens são retratados em suas vidas nômades, pelas estradas do norte de Minas Gerais. O filme conta com o desenho sonoro da dupla de músicos *O grivo*, responsáveis por uma estética sonora que une, sem demarcar fronteiras, música e ruídos. O longa-metragem de Cao Guimarães não é baseado em diálogos, e mesmo quando há falas dos personagens, nunca é uma fala clara, fácil de ser compreendida, até pelo costume de viverem sozinhos, à margem da sociedade e das cidades.

Entendemos que a mesma lógica se aplica, por exemplo, aos filmes do argentino Lisandro Alonso. Em *Los Muertos* (2004), acompanhamos um personagem solitário e silencioso em sua jornada remando pelos rios e florestas do norte da Argentina. Como sonorização dos vários planos-sequências que compõem o filme, há quase exclusivamente os sons ambientes das matas e dos rios. Não há músicas extra-diegéticas e praticamente inexistem falas. A mesma estratégia se repete em outro longa-metragem seu, *Liverpool* (2008), mas a paisagem é bastante diferente do quente norte do país. Acompanhamos o personagem principal silencioso na sua jornada pela Terra do Fogo, a partir de Ushuaia, no sul austral do mundo (Costa, 2012). Tanto os filmes de Ben Rivers quanto o de Cao Guimarães e ainda os de Lisandro Alonso aqui citados podem ser entendidos como exemplos de um *slow cinema* que, além de ser de nosso usual interesse, aposta nos sons ambientes mais do que no usual reinado das vozes em suas trilhas sonoras.

CRISE, CAPITALISMO, TRABALHISMO

Como último agrupamento temático entre filmes britânicos e brasileiros contemporâneos, nos interessa pensar sobre a representação das crises do capitalismo contemporâneo e da consequente precarização das relações do trabalho. Um filme como *Arábia*, dirigido por João Dumans e Affonso Uchoa (2017), que discute a representação da classe trabalhadora em Minas Gerais, pode se relacionar com vários filmes britânicos, como os Ken Loach, por exemplo. Há cineastas pelo mundo afora, é vidente, que buscam representar tais crises e a precarização que elas trazem. Poderíamos citar também o português Miguel Gomes, Fatih Akin e o retrato da comunidade turca na Alemanha e tantos outros. Em *Arábia*, há uma voz de um narrador marcante, momentos de silêncios de importância evidente, e relações interessantes entre tais vozes, silêncios e os sons ambientes. Acompanhamos um trabalhador da indústria metalúrgica que sofreu um acidente no exercício de sua profissão e que se transforma em um narrador

improvável, que se confessa pouco letrado, mas cujas palavras, cuja voz, seguiremos. Um caderno seu é encontrado, após o acidente e, enquanto vemos um personagem que o lê em silêncio, passamos a ouvir sua voz, a voz do que está escrito.

O momento de silêncio dos sons ambientes que nos interessa surge já próximo ao fim do filme, quando vemos o protagonista trabalhando na fábrica, com a metalurgia. Em dada hora, ele diz:

Eu senti meu ouvido fechando. E fiquei um pouco surdo por alguns segundos. Nesse momento, aconteceu uma coisa muito estranha: o barulho da fábrica sumiu. E eu ouvi o meu próprio coração. E pela primeira vez, parei para ver a fábrica. E senti uma tristeza de estar ali (Arábia, 2017).

Partilhamos ali o silenciamento de todo o som ambiente, a suspensão dos sons diegéticos, como descreveu Chion (Chion, 1994). Deixamos de ouvir os sons ao mesmo tempo que o personagem. Temos ali um caso curioso, e não inédito na história do cinema, de partilha de um ponto de escuta que ocorre não a partir do que o personagem ouve, mas a partir do que ele deixa de ouvir. Tal silenciamento dura quatro minutos (Costa, 2020)

Na filmografia recente de Ken Loach, há um compêndio fílmico das precarizações, seja o caso do sistema público de saúde, em *Eu, Daniel Blake* (2016) ou as relações trabalhistas em *Você não estava aqui* (2019), seja na relação da população local, no norte da Inglaterra, com os refugiados sírios em *O último pub* (2023). Em *O último pub*, como nos outros filmes citados, temos um império do som direto: o som gravado em locação. Trata-se de filmes predominantemente baseados nesse procedimento, o que vem, é evidente, de uma estética sonora forjada nas décadas de 1960 e 1970 e até hoje prevalente, a partir do uso dos gravadores portáteis, como, na época, o Nagra, que permitiram a gravação de som direto em virtualmente qualquer lugar. Tal procedimento foi fundamental para um *Free Cinema* britânico, para a *Nouvelle Vague* francesa, para o *Cinéma vérité*, para o *Direct Cinema* dos Estados Unidos, em toda a América Latina, como no *Tercer Cine* argentino, no *Cine imperfecto* cubano e, no Brasil, para o *Cinema Novo*. Nos filmes mais recentes de Loach, observamos a mesma equipe de som, com Ray Beckett no som direto e Kevin Brazier na edição de som. Ainda assim, dada toda a prevalência do som direto, há um momento de silenciamento do som diegético. Quando o personagem principal, TJ Ballatyne, o dono do *pub*, caminha até a beira-mar com a intenção de pôr fim à vida, deixamos de ouvir o som da praia e tudo a sua volta, como estratégia para aumentar a carga dramática da sequência. A partir da desistência de tal ato, com a chegada de uma personagem que o impede, os sons diegéticos voltam.

APONTAMENTOS FINAIS

Por fim, não gostaríamos de deixar de citar breves, porém relevantes, questões sonoras nos reconhecidos *Ainda estou aqui*, dirigido por Walter Salles (2024) e *O agente secreto*, dirigido por Kleber Mendonça Filho (2025). Na parte final de *Ainda estou aqui*, na qual é Fernando Montenegro que interpreta a já senhora Eunice Paiva, há uma sequência em que a expressividade se dá pelo silêncio de Eunice. Ela assiste, casualmente, na televisão, uma matéria que relembra o desaparecimento e morte de seu marido, Rubens Paiva. Vemos Eunice em *close up*, emocionada, sem dizer uma palavra, enquanto olha para as imagens de arquivo do marido na tela. Traçamos aqui um paralelo com outra sequência, pertencente à história do cinema brasileiro, na qual Fernando Montenegro se expressa em silêncio, então em conjunto com Gianfrancesco Guarnieri. Estamos falando da sequência de *Eles não usam Black-Tie*, dirigido por Leon Hirszman (1981). Os personagens Romana e Otávio catam feijão enquanto silenciosamente digerem a perda do filho e lamentam a conjuntura que levou a tal tragédia. Parece-nos que os silêncios de Fernanda Montenegro, em adição, evidente, à expressividade de seu rosto e de seus gestos, emolduram a história e a memória da ditadura militar brasileira como representada pelo cinema. Entre o silenciar em 1981, no calor da hora, e um novo silêncio na produção atual que relembra aqueles tempos nefastos, as personagens, e as escolhas da atuação, nos mostram que diferentes silêncios são muito mais do que um não falar, um não dizer, mas sim um preenchimento polissêmico de significados, além de serem catalisadores de emoções frente às épocas mais duras da história da política brasileira.

O agente secreto, por seu turno, traz, entre outras manifestações sonoras, a diversidade de relações com música, especialmente com a música pré-existente, característica da obra de Kleber Mendonça Filho, que eventualmente assina como desenhista sonoro de seus próprios filmes, embora não seja o caso nesta produção mais recente. Entre as escolhas sonoras materializadas no filme, destaca-se a dinâmica, a saber, o constasse entre os sons de maior intensidade e aqueles menos intensos, proposta entre momentos de música e outros que sejam dominados, por exemplo, por sons ambientes. As sequências nas quais as músicas preponderam têm o maior volume, a maior intensidade sonora, de todo o tempo de exibição, e são normalmente precedidas por sequências nas quais a sonoridade é mais rarefeita. Tal contraste tem o potencial poder de intensificar para os espectadores a sensação de que tais músicas entram especialmente fortes. É caso da sequência em que o personagem Armando Solimões, interpretado por Wagner Moura, deixa as dependências do Cinema São Luiz e tem que atravessar um bloco de carnaval, ou, para dar mais um exemplo, entre tantos, na sequência dos escritórios sonorizada com *Guerra e pace, pollo e brace*, de Ennio Morricone, originalmente escrita para o filme *Desejo Perverso*, dirigido por Salvatori Samperi (1968).

Em resumo, esta pesquisa, ao perpassar brevemente por uma série de produções advindas de duas cinematografias, entende que, por mais diferentes que sejam tais processos culturais e nacionais, é possível discutir alguns aspectos sociais brasileiros presentes nos filmes, bem como pensar em possíveis semelhanças com representações de questões sociais britânicas, também mostradas pelo cinema. Por fim, nossa ênfase está em analisar, como é de hábito em nossas pesquisas, como os sons podem representar vicissitudes sociais.

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.
- ALTMAN, Rick. *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.
- BERGFELDER, Tim et al. *Stars and Stardom in Brazilian Cinema*. Oxford: Berghahn, 2016.
- CÁNEPA, Laura. "Terror incidental?", São Paulo: *Interlúdio*, n. 13. 2013.
- CÁNEPA, Laura; DENNISON, Stephanie (ed.). *Brazilian Horror Cinema in the Twenty-First Century: Neo-fascism, Disaffection, Resistance*. Woodbridge: Tamesis, 2025.
- CÁNEPA, Laura; CARREIRO, Rodrigo. *Cinema de horror – uma introdução*. São Paulo: Genio Editorial, 2025.
- CARREIRO, Rodrigo (org.). *O mal-estar contemporâneo: cinema, horror e decolonialidades*. Parahyba: Marca de Fantasia, 2025.
- CARREIRO, Rodrigo (org.). *Ruído, corpo e novas tendências na narrativa audiovisual*. Parahyba: Marca de Fantasia, 2019.
- CARREIRO, Rodrigo, ORANGE, Marília de. "Afrosurrealismo, insólito e desobediência epistêmica em Não! Não olhe!". *Eco Pós*, n. 27, 2024, p. 207-230.
- CARREIRO, Rodrigo et al. *O som do filme: uma introdução*. Curitiba: UFPR, 2018.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- CHION, Michel. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- CHION, Michel. "The silence of the loudspeakers or why with Dolby Sound is the film that listens to us". In: SIDER et al. *Soundscape – The School of Sound Lectures 1998-2001*. London: Wallflower, 2003, p. 150-154.
- CONDE, Maite. *Foundational Films, Early Cinema and Modernity in Brazil*. Oakland: University of California Press, 2018.
- CONDE, Maite. *Manifesting Democracy, Urban Protest and the Politics of Representation in Brazil Post 2013*. Hoboken: John Wiley and Sons, 2022.
- COSTA, Fernando Moraes. "Mil e uma noites, "Árabis". Vozes de narradores, sons ambientes, silêncios, crise, trabalhismo". *C-Legenda*, v. 1, 2020, p. 160-175.
- COSTA, Fernando Moraes. "Notas sobre o som em ambas as cinematografias contemporâneas". In: AMANCIO, Antonio Carlos (org.). *Argentina-Brasil no cinema: diálogos*. Niterói: EDUFF, 2014, p. 199-214.
- COSTA, Fernando Moraes. "Silêncios, os sons dos rios, os sons das cidades: Los Muertos e Liverpool". *Contemporânea*, v. 10, 2012, p. 147-157.
- COSTA, Fernando Moraes. Som e ritmo interno no plano-sequência: *Five*, Andarilho. In.
- OPOLSKI, Débora et al. *Estilo e som no audiovisual*. São Paulo: SOCINE, 2019
- COSTA, Fernando Moraes. Vozes e silêncios entre o cinema brasileiro e britânico contemporâneos. In: ENCONTRO DA SOCINE – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 27, 2024, Campo Grande. *Anais [...]* Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. 2024. (Publicado em 2026). Disponível em: <https://x.gd/qRz43>. Acesso em: 30 de janeiro de 2026.

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

DENNISON, Stephanie, SHAW, Lisa (org.). *Brazilian National Cinema*. London: Routledge, 2004.

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

FORREST, David. *New Realism: Contemporary British Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

LEGGOTT, James. *Contemporary British Cinema: From Heritage to Horror*. New York: Wallflower Press, 2008.

LOPES, Denilson. *Afetos, Relações e Encontros com Filmes Brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitec, 2016.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

OPOLSKI, Débora. *Edição de diálogos no cinema: A fala cinematográfica como um elemento sonoro*. Curitiba: UFPE, 2021.

OPOLSKI, Débora et al. *Estilo e som no audiovisual*. São Paulo: SOCINE, 2019.

PRYSTHON, Angela. "Paisagens sonhadas: imaginação geográfica e deriva melancólica em *Jauja*". *Devires*. Belo Horizonte. n. 11, 2014, p. 230-255.

PRYSTHON, Angela. "Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo". *Eco Pós*. Rio de Janeiro, n 18, 2015, p, 66-74.

PRYSTHON, Angela. *Recortes do mundo. Espaço e paisagem no cinema*. Campinas: Pontes, 2023.

SIDER, Larry et al. *Soundscape. The school of sound lectures 1998-2001*. London; Wallflower, 2003.

STAM, Robert. *Indigeneity and the Decolonizing Gaze: Transnational Imaginaries, Media Aesthetics, and Social Thought*. London: Bloomsbury, 2023.

STERNE, Jonathan (org.). *The sound studies reader*. London: Routledge, 2012.

VIEIRA JÚNIOR, Erly. *Realismo sensório no cinema contemporâneo*. Vitória: Edufes, 2020.

WHITTAKER, Tom, WRIGHT, Sarah (org.). *Locating the Voice in Film. Critical Approaches and Global Practices*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

FILMES CITADOS

AINDA estou aqui. Direção de Walter Salles. Brasil: VideoFilmes, Conspiração Filmes, RT Features, 2024. (137 min.).

ANDARILHO. Direção de Cao Guimarães. Brasil: Cinco em Ponto, 2007. (82 min.).

AS BOAS maneiras. Direção de Marco Dutra, Juliana Rojas. Brasil; França: Dezenove Som e Imagens; Urban Factory; Good Fortune Films; Globo Filmes, 2017. (135 min.).

ARÁBIA. Direção de João Dumans, Affonso Uchoa, Brasil: Katásia Filmes; Vasto Mundo, 2017. (97 min.).

BRANCO sai, preto fica. Direção: Direção de Adirley Queiroz. Brasil: Vitrine Filmes, 2014. (93 min.).

CAFÉ com canela. Direção de Glenda Nicário, Ary Rosa. Brasil: Rosza Filmes, 2017. (102 min.).

DESEJO Perverso (*Grazie, Zia*). Dirigido por Salvatori Samperi. Itália: Doria Film, 1968. (94 min.).

EU, Daniel Blake (*I, Daniel Blake*). Direção de Ken Loach. Reino Unido; França; Bélgica: Sixteen Films; Why Not Productions; Wild Bunch, 2016. (100 min.).

FAÇA a coisa certa (*Do the right thing*). Direção de Spike Lee. Estados Unidos: 40 Acres and a Mule Filmworks, 1989. (120 min.).

LIVERPOOL. Direção de Lisandro Alonso. Argentina; França: 4L; Filmes da Floresta Negra; CMW Filmes, 2008. (84 min.).

LOS MUERTOS. Direção de Lisandro Alonso. Argentina; França; Suíça: Fortuna Film; Arte France Cinema; Ventura Film; 4L, 2004. (82 min.).

MARTE UM. Direção de Gabriel Martins. Brasil: Filmes Plástico, Canal Brasil, 2022. (115 min.).

MATO seco em chamas. Direção de Adirley Queiroz. Brasil: Terratrema, 2024. (153 min.).

PRESENÇA. Direção de Erly Vieira Jr. Brasil: Ladart Filmes, 2024. (71 min.).

O AGENTE secreto. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil; França; Países Baixos; Alemanha: CinemaScopio; MK2; One Two Films; Arte France Cinema; Vitrine Filmes, 2025. (160 min.).

O ILUMINADO (*THE shining*). Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos; Reino Unido: Peregrine Productions; Producers Circle, 1980 (132 min.).

O MORRO dos ventos uivantes (*WUTHERING Heights*). Direção de Andrea Arnold. Reino Unido: HanWay Films; Film4; Film Ecosse, 2011. (129 min.).

O QUE ficou para trás (*His house*). Direção de Remi Weekes. Reino Unido; Estados Unidos: New Regency Productions; Vertigo Entertainment, 2020. (93 min.).

O SOM ao redor. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScopio, 2012. (131 min.).

O ÚLTIMO pub (*THE Old Oak*), Direção de Ken Loach. Reino Unido, França: Sixteen Films; Les Films de Fleuve; Why Not Productions; BBC Films, 2023. (113 min.).

SLOW Action. Direção de Ben Rivers. Reino Unido: Film London, Arts Council England 2010. (45 min.).

THE KITCHEN. Direção de Daniel Kaluuya, Kibwe Tavares. Reino Unido: Film4; Film DMC; 2023. (107 min.).

TWO Years at Sea. Direção de Ben Rivers. Reino Unido: Film London; Arts Council England; 2011. (88 min.).

VAMPIRO (*VAMPYR*). Direção de Carl Theodore Dreyer. Dinamarca: C.T. Dreyer; Tobis Klang Film, 1931 (75 min.).

VOCÊ não estava aqui. Direção de Ken Loach. Reino Unido; França; Bélgica: Sixteen Films; Les Films de Fleuve; Why Not Productions; Arte France Cinema, 2019. (100 min.).

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITORAS RESPONSÁVEIS

Marina Cavalcanti Tedesco

Renata Masini Hein

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 19/02/2026

Aprovado em 20/03/2026



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.