



13

A narrativa fonocinematográfica em *O Silêncio*¹ - Audição subjetiva e cronotopias do espaço fílmico

The phono/cinematographic narrative in Makhmalbaf's The Silence - Point-of-audition and chronotopes of filmic space

Maurício Caleiro²

RESUMO As abordagens sonoras empregadas no filme *O Silêncio* (Mohsen Makhmalbaf, França/Irã/Tajiquistão, 1998) são analisadas com um foco que privilegia o exame de como a narrativa, através de inovadoras estratégias de utilização do “ponto-de-audição”, manipula a identificação subjetiva e espectral com o protagonista. Tais análises ensejam uma reflexão acerca da relação som-imagem baseada, por um lado, no conceito bakhtiano de cronotopia, e, por outro, em pressupostos teóricos pós-modernistas externos aos Estudos de Cinema - notadamente a Gramatologia de Jacques Derrida.

PALAVRAS-CHAVE O Silêncio; som no cinema; audição subjetiva.

ABSTRACT The sonic strategies employed in Mohsen Makhmalbaf's *Sokout* (Iran/Tajiquistão/France, 1998) are here examined, with an approach which privileges the analysis on how the narrative, through the use of innovative point-of-audition strategies, plays with audience's identification and subjective position in relation to the film's main character. Such inquiries furnish, by the one side, a reflection on the image-sound relation based on Bakhtin's concept of chronotopy; by the other side, they rely upon post-modern theoretical assumptions external to Film Studies – overall, Jacques Derrida's Grammatology.

KEYWORDS *Sokout*; film sound; point-of-audition.

1 Artigo inédito.

2 Maurício Caleiro é cineasta e jornalista. Doutorando e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), possui M. A. em Film Studies pela University of Iowa (EUA). Email: mauricio_m_caleiro@yahoo.com.br

Apresentação

O florescimento de uma série de teorias inovadoras nas então chamadas Humanidades, a partir da virada dos anos 50 para os 60 e de forma mais intensa no período imediatamente posterior, acabou por demarcar a evolução de abordagens estruturalistas ou semiológicas em direção a uma nova epistemologia, derivada da “virada linguística”, da releitura de Freud por Lacan e da crença na linguagem como forjadora de identidades. Em decorrência, abriu-se o caminho para uma pletera de novas e diversificadas perspectivas analíticas, um veio no qual o pós-estruturalismo de vertente francesa – e suas derivações, como a Desconstrução – viriam a ocupar posições preponderantes.

Embora a influência de alguns dos maiores pensadores filiados, grosso modo, a tais correntes (como Barthes, Deleuze, Foucault e Kristeva) possa ser auferida na evolução da Teoria de Cinema (ainda que nem todos esses autores tenham escrito especificamente sobre cinema), pode-se argumentar que, na comparação com o volume e importância de tal produção teórica nas Humanidades em geral, há ainda um largo campo a ser explorado em relação ao seu aprofundamento nos domínios específicos dos estudos de cinema. Tal hipótese parece sugerir que, a despeito do amplo intervalo temporal que separa o ápice da voga pós-estruturalista e o presente, é ainda válido procurar por modos de (re)trabalhar, na formulação de teorias fílmicas, com conceitos advindos de tais correntes epistemológicas – mesmo porque sua presença e difusão mantêm-se, ainda hoje, crescente nos centros de excelência acadêmica internacionais.

Este artigo analisa o filme iraniano (co-produzido por França e Tajiquistão) *O Silêncio* - cujo contexto histórico-estilístico é tema da próxima seção - a partir de uma abordagem que prioriza seus aspectos sonoros, a interação destes com as imagens e

sua função narrativa, com particular atenção, na segunda seção, ao uso do ponto-de-audição como forma de reproduzir identificação subjetiva sonora entre audiência e personagem.

A partir do exame da peculiar instrumentalização do som na narrativa, são analisadas, nas duas últimas seções do artigo, possíveis convergências entre *O Silêncio* e dois tópicos teóricos específicos não diretamente relacionados aos Estudos de Cinema. Embora evitando uma concepção estanque da dinâmica som-imagem, o artigo, a partir de analogias específicas com os processos propostos por Jacques Derrida no tocante à fala e à escrita, discute, em “Som e Gramatologia”, a excessiva centralidade da imagem como objeto da análise fílmica, esboçando possibilidades de promoção e desenvolvimento de modelos de análise fílmica que superem o meramente cinematográfico e se tornem caudatários do fonocinematográfico. O termo, já dicionarizado em português, parece-nos sugerir uma sintonia (não necessariamente sincrônica), uma inter-relação e um compartilhamento de relevância axiológica entre som e imagem mais consoantes aos filmes - e portanto à sua análise -, tais como vêm sendo produzidos desde o final da década de 1920.

Por fim, o não-usual mas distinto lugar que as noções de espaço social e estrutura temporal ocupam no filme propicia uma oportunidade particularmente propícia para, em “Cronotopias da penúria”, examinar uma produção cinematográfica não ocidental utilizando-se do conceito de cronotopia, tal como proposto por Bakhtin e relido, em relação à análise fílmica, por Robert Stam e por Vivian Sobchack.

Tradição e inovação

Por paradoxal que possa parecer, um filme intitulado *O Silêncio* oferece um dos mais ricos repertórios de estratégias sonoras a suscitar



questionamentos acerca do *status* do som no cinema e de sua relação com a imagem fílmica. O artigo em tela estressa precisamente as nuances de tal emprego do som, com particular atenção a como o diretor Mohsen Makhmalbaf conduz a atenção do público à narrativa e manipula a identificação com o protagonista através da forma original como emprega estratégias de “ponto-de-audição” - termo cunhado pelo pesquisador francês Michel Chion como forma de se referir ao equivalente sonoro à perspectiva subjetiva visual proporcionada pelo ponto de vista ótico (P.O.V, ou *point of view*, em inglês).

Como Kharshid (Tahmineh Normatova), o personagem mirim que protagoniza essa co-produção entre França, Irã e Tajiquistão, é cego, a eventual coincidência entre a perspectiva do protagonista e a visão do espectador – comumente demandada para fins de identificação espectral – é reiteradamente substituída pela adoção de recursos-guias sonoros, os quais, por sua vez, acabam por ensejar a adoção de peculiares abordagens visuais. Em decorrência de tal dinâmica, a relação entre espaço fílmico e evolução narrativa temporal produz, em *O Silêncio*, uma configuração não usual, distinta, que oferece uma oportunidade propícia a uma (rara) aplicação do conceito bakhtiniano de *cronotopia*, a um tempo, a uma produção cinematográfica não ocidental e no contexto de um modelo analítico que privilegia o papel do som no interior da narrativa fílmica.

Tal modelo narrativo de caráter inovador tem lugar em um filme que, por outro lado, se filia à tradição dos chamados “filmes de arte” iranianos. Desde meados dos anos 80 o cinema do país tem ganhado notoriedade internacional através de produções inventivas e econômicas, desenvolvidas através de uma espécie de recendência neorrealista e caracterizadas por um gosto por parábolas, por narrativas circulares e auto-reflexivas e, não sem

frequência, por uma peculiar combinação de ficção, documentário e abordagens meta-cinematográficas.

Classificado no Ocidente como “filmes de arte”, tais produções representam, na verdade, uma relativamente pequena parte do cinema iraniano dos anos 90 – algo entre 20 e 25% -, uma década na qual o país, que tem uma tradição cinematográfica que remonta ao início do século XX (DABASHI, 2001, p. 32) - produziu entre 70 e 90 filmes por ano (KATHALIAN, 2001, p. 72; MELEIRO, 2006, p. 19). Essa produção foi dominada, no período, por melodramas urbanos com uma estética que, no contexto brasileiro, poderíamos denominar televisiva e, nas cercanias temporais do conflito armado com o Iraque, por filmes de guerra nacionalistas – voltados, naturalmente, à exaltação do heroísmo dos soldados iranianos. Pesquisas recentes desmentem o mito de que o sucesso dos assim chamados “filmes de arte” iranianos seja restrito a audiências internacionais *apud* PADR, 2006, p. 173). A censura vigente no país desde a Revolução Islâmica tem, de fato, perturbado ou mesmo impedido a circulação interna de alguns desses títulos (PADR, 2006, p. 13), mas não tem conseguido evitar o sucesso internacional de muitos filmes dirigidos por cineastas mundialmente renomados como Jamid Jamidi, Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf – ainda que estes tenham tido de recorrer às co-produções internacionais para viabilizar novos filmes. O recrudescimento recente da tensão política no Irã, no entanto, parece ter levado a situação a um ponto extremo, como a recente prisão por motivos políticos do diretor de *Balão Branco* (*Badkonake sefik*, 1991), Jafar Panahi, como indica.

Um aspecto recorrente do “cinema de arte” iraniano é a presença de crianças como protagonistas. Há fatores históricos, políticos, sociais e especificamente cinematográficos – neste caso, a proeminência do Instituto para o Desenvolvimento

Intelectual da Criança e do Adolescente, o assim chamado Kanun (em persa, *Kanun-e Garvoresh-e Fekri-e Kudaken va Nowjavanan*), - que ajudam a explicar essa opção preferencial. Um fato determinante é a relativa liberdade figurativa que crianças (as meninas só até os 9 anos) têm sob o código de leis islâmicas, tal como interpretado pelas autoridades político-religiosas iranianas (KATHALIAN, 2001, p. 29). Estabelecida desde o fim da Revolução Islâmica, em 1979, a censura impôs uma série de restrições representacionais concernendo casais, mulheres e sexualidade de forma geral. Além de tais razões para o emprego de crianças como protagonista, o pesquisador Marcos Kathalian também sugere “uma profunda identidade entre a visão de mundo de uma criança iraniana e a situação do próprio país depois da Revolução Islâmica” (2001, p. 98), chegando a afirmar que “Se o western é o cinema americano por excelência, o “filme de crianças” é a essência do cinema iraniano” (2001, p. 29).

O Silêncio, não obstante as especificidades representativo-audiovisuais que abordaremos a seguir, também se encaixa nesse excessivamente amplo rótulo de “filme de criança”, incluindo a construção de incisivos subtextos políticos através do personagem central. Entretanto, como em outros filmes dirigidos por Makhmalbaf, o “texto fílmico” não se limita a tal aspecto ideológico, sendo também expandido em direção a uma reflexão metafísica de maior fôlego (como ocorrera antes, entre outros filmes do diretor, como *O Ciclista (Bicycleran, 1982)* e a uma auto-reflexão sobre estética e cinema (tema do cultuado *Salve o Cinema (Salaam Cinema, 1995)*).

Uso pedagógico do ponto-de-audição

Como usual no “cinema de arte” iraniano, a trama de *O Silêncio* parte de uma premissa muito simples para alcançar um alto nível de resolução

cinematográfica, chegando, no caso, à epifania. O pretexto inicial é a descrição de uns poucos dias na vida de um garoto cego, Khorshid, e de seus esforços para evitar que sua pobre família seja despejada. Como o título do filme sugere, *O Silêncio* contará tal história através de estratégias narrativas que privilegiam o papel dos elementos sonoros, utilizando o som, entre outros fins, para estimular o processo de identificação entre o público e o protagonista assim como para fazer avançar a narrativa.

O filme apresenta, em seus primeiros vinte minutos, quatro sequências que introduzem e enfatizam, de um modo bem pedagógico, sua peculiar dinâmica sonora, especialmente a importância de suas estratégias de ponto-de-audição.

Na primeira delas, ainda nos 10 minutos iniciais, duas garotinhas estão em um ônibus escolar tentando aprender de cor uma longa série de provérbios persas. Elas leem o texto uma vez e, depois, tentam repetir as palavras em voz alta sem lê-las. Elas repetem o processo algumas vezes, nunca sendo capazes de repetir os provérbios da maneira correta. Khorshid, que está sentado em um banco adjacente, depois de ouvir as garotas, repete, na primeira tentativa, o trecho inteiro de uma vez. Surpresas, as garotas perguntam como ele pode conseguir fazer aquilo. Ele responde:

- “Seus olhos as distraem. Se vocês fecharem os olhos irão aprender melhor. Fechem-os e repitam depois de mim” – as garotas obtêm sucesso após seguir suas dicas.

Essa emblemática sequência resume e torna explícitos os mecanismos do processo de identificação empregado pelo filme e sua indução a um coincidente ponto-de-audição entre Korshid e o público. A sequência também introduz um paradoxo que irá caracterizar *O Silêncio* até o seu *grand finale*: como as garotas no ônibus (e outros personagens ao longo do filme), o espectador é constantemente



requerido a assumir a posição de Khoshid de modo a entender como funciona seu processo cognitivo e como ele processa sua relação com o mundo exterior. Mas, sendo Khorshid um personagem cego, as práticas usuais que concernem tomadas subjetivas (ponto de vista ótico, coincidência entre visão do personagem e visão do espectador) têm de ser substituídas pela adoção de recursos sonoros – o que, por sua vez, exige a adoção de novas abordagens visuais, já que a tela não deixa de prescindir de imagem.

Na sequência do ônibus, o cineasta opta por empregar um longo *close* de Khoshid enquanto o menino está com seus olhos fechados e focado em escutar com atenção. Ao fazer isso, o filme induz o espectador a assumir a perspectiva do garoto e também concentrar sua atenção no som. Assim, o filme cria, através da cegueira de seu protagonista, uma configuração narrativa peculiar, com a história de um garoto explorado pelos padrões e privado da visão, mas com uma aguda capacidade auditiva sendo encenada de uma forma que permite a Makhmalbaf superar as convenções cinematográficas em som e imagem. Incrementando o papel do som e realizando um filme no qual a maioria da banda sonora é subjetiva, em um processo que demanda uma constante atenção do público, o diretor transforma o que poderia ser um melodrama lacrimoso em uma lúdica e lírica reflexão existencial e cinematográfica, tendo a crítica social como uma espécie de pano de fundo temático

Som e Gramatologia

A importância da adoção da perspectiva sonora subjetiva de Khorshid - de modo a induzir o espectador a se colocar no lugar do personagem - é não apenas pedagogicamente levada a cabo mas também reforçada pelo filme em uma sequência na qual, junto com sua amiga e guia Nadareh, Khorshid

se perde na multicolorida e – característica que mais nos interessa aqui - polifônica confusão de um mercado popular: assim como ocorrera com as garotas no ônibus, uma personagem é forçada, uma vez mais, a assumir a posição de Khorshid, renunciando à orientação visual (ela tapa os olhos com as mãos) e confiando unicamente no universo sonoro circundante de modo a achar o amigo e fazer avançar a narrativa.

Trata-se de uma versão que, um tanto paradoxalmente, estimula intencionalmente o que Michel Chion chama de “*casual listening*”, o qual “consiste em ouvir um som de modo a reunir informação sobre sua fonte ou o que o causa” (CHION, 1994, p. 37) – desta feita, porém, é pressuposto para o avanço da narrativa assumir a premissa de que quando não podemos identificá-la visualmente “o som pode constituir nossa principal informação sobre elas, já que uma causa não visível pode ser identificada através de alguns conhecimentos e prognosticação lógica” (CHION, 1994, p. 37).

Ao adotar tal estratégia subjetiva, o filme impele o público a, embora habilitado a seguir a procura empreendida por Nadareh em termos visuais, assumir o ponto-de-audição dos dois personagens alternativamente, na pior das hipóteses para descobrir como os elementos sonoros propiciam a Nadareh achar Khorshid.

Esse uso inovador do duplo ponto-de-audição (de Nadareh e do público) representa um dos muitos momentos do filme no qual os elementos sonoros ocupam uma posição preponderante no desenvolvimento dramático, tanto no interior da narrativa quanto em relação ao público. Mesmo em sequências altamente elaboradas visualmente – como é exatamente o caso da procura por Khorshid no mercado – o avanço da trama dependerá, muitas vezes, sobretudo de uma fonte sonora.

A essa altura do filme, como acima referido,

evidencia-se com destaque a peculiar relação som-imagem proposta por Makhmalbaf – o qual, até a sinfonia final e através de jogos de inversões, estratégias irônicos e priorização explícita do som, deixará manifesta a inversão da tradicional hierarquia axiológica imagem-som à qual o espectador contemporâneo está inconscientemente acostumado. O efeito de tal ousadia é trazer à tona o questionamento dos parâmetros reguladores da relação imagem-som.

A particular dinâmica de *O Silêncio* entre imagem e som propicia uma abordagem metafórica altamente sugestiva entre construção cinematográfica e elaboração teórica. Em primeiro lugar, isso se dá através do modo inovador como a narrativa faz uso do que Michel Chion chama de *acousmêtre* [uma corruptela entre *acousmatic* – som do qual não se sabe a fonte originária– e *être* – verbo ser] para se referir à voz especificamente cinematográfica que se ouve mas não se vê nos limites da tela. A pleora de significações atribuída pelo pensador francês a tal artifício da construção fonocinematográfica – “voz sem corpo”, eventualmente dotada de dons únicos como a ubiquidade e a onisciência –, ao evidenciar o poder semântico da manipulação do som em relação à imagem, sublinha, uma vez mais, a necessidade não só de uma maior atenção a tais aspectos fílmicos – demanda que felizmente vem crescendo nos últimos anos – mas de fazer uso de um repertório analítico mais amplo, que supere os limites dos Estudos de Cinema e incorpore elementos específicos das Ciências Humanas.

Em segundo lugar, mesmo sem intencional promover uma ingênua e mecânica tradução, aos Estudos de Cinema, de um conceito gerado no âmbito de determinado contexto filosófico-linguístico, parece válido sugerir que alguns dos clamores que Derrida faz em *Gramatologia* – especialmente aqueles contra o logocentrismo como um elemento

dominante e estruturador da produção de sentidos – podem ser proficuamente adaptados às análises cinematográficas como forma de criticar uma dada posição hierárquica que elementos visuais e sonoros tendem a ocupar, segundo essas mesmas análises, no interior da narrativa fílmica.

Para tal é preciso, no entanto, ter claro o tipo específico de analogia que, em relação ao cinema, aqui propomos a partir das propostas de Derrida, a qual não deve ser tomada nem literalmente nem *strictu sensu* em termos metafóricos, mas como um referencial filosófico que opõe termos a um tempo complementares e conflitantes entre si no interior de um sistema semântico cuja construção de sentidos depende, em larga medida, da interação entre um e outro termo da equação. Que isso valha tanto para o par som-imagem quanto, com frequência, para o modelo de superação do logocentrismo proposto por Derrida (o qual, embora rigor não deva ser confundido com uma mera oposição escrita *versus* fala não deixa, em larga medida, de incluí-la) não autoriza a redução de um sistema em outro nem, de modo algum, significa o desconhecimento do sentido mais amplo e ambicioso da crítica à gramatologia feita pelo filósofo desconstrucionista.

Com efeito, esta, embora adote como base o pensamento de Saussure e tenha como *locus* central de seu desenvolvimento a linguística, os instrumentaliza como meio de forjar uma proposta inovadora e ousada em sua radicalidade que ambiciona, em última análise, a uma teleologia de cunho metafísico-filosófico, representada pela superação da oposição canônica entre o sensível e o inteligível. Não pertence a tal grau mais profundo e de desdobramentos mais complexos e fundamentais a interação aqui proposta entre a teoria do filósofo franco-argelino e o questionamento da hierarquia axiológica entre som-imagem a partir do filme de Makhmalbaf.



Pois, paradoxalmente, o incomum destaque que *O Silêncio* confere ao som acaba por evidenciar, uma vez mais, a permanência de uma certa assimetria axiológica entre som e imagem, por meio da qual aquele, muitas vezes, é determinado, vem a reboque, ilustra o segundo termo. A despeito dos avanços no campo dos estudos de som no cinema, qualquer profissional de edição ou montagem de filme haveria de atestar a gênese de tal processo nas moviolas e ilhas de edição do circuito de produção de um filme – um dos elos iniciais de uma cadeia que acaba por desaguar em críticos e expectadores comumente alheios a tal distorção hierárquica. E, ora, transposta para a esfera filosófica, é precisamente contra uma similar ordem de coisas que Derrida se coloca ao afirmar que:

Em uma tradicional oposição filosófica, não temos uma coexistência pacífica dos termos opostos, mas uma violenta hierarquia. Um dos termos domina o outro (axiologicamente, logicamente, etc.), ocupa a posição dominante. Desconstruir a posição dominante é, sobretudo, em um momento particular, inverter a hierarquia (DERRIDA, 1976, p. 56-7).

Guardadas as devidas proporções de ordem de grandeza, a longa e só episodicamente mutável dinâmica imagem-som no cinema, no mais das vezes estruturada pelo primeiro termo, é, como as palavras de Derrida evidenciam, motivo de comparação metafórica plausível com o a dinâmica logocêntrica que a Desconstrução questiona. E, como tal, parece só passível de revisão, como afirma Derrida, “através de um gesto duplo, uma dupla ciência, uma dupla escrita, pôr em prática uma reversão da clássica oposição e uma destituição geral do sistema” (*apud* CULLER, 1982, p. 86).

Cronotopias da penúria

A partir da sequência no Mercado, com a audiência familiarizada com as estratégias de ponto-de-audição empregadas pelo filme e com o quesito som claramente enfatizado como uma questão central para *O Silêncio*, Makhmalbaf passa a combinar auto-evidentes estratégias sonoras com a combinação de cores dos elementos visuais e com a *mise en scène* – numa altamente elaborada construção que culmina na apoteose final.

Mas a importância essencial dos elementos sonoros ajuda a entender porque *O Silêncio*, a despeito de sua rica identidade visual, é um filme distante da exuberância cromática de um filme como, entre tantos exemplos possíveis, *Gabbeh* (Mohsen Makhmalbaf, Irã, 1996). Mesmo em sequências nas quais os elementos visuais desempenham um papel central, a *mise en scène* é, de forma geral, submetida a uma fonte sonora. O verbo grifado refere-se à espécie de hierarquia axiológica atípica entre som e imagem acima referida, que perpassa o filme e de quando em quando nele se instaura, notadamente em relação ao papel narrativo-tipificador. Isso é particularmente evidente em uma das mais formalmente elaboradas sequências do filme, na qual Nadareh, com uma das orelhas ornamentada com um par de cerejas, dança a música emitida pelo instrumento tocado por Khoshid, que tenta afiná-lo. Uma série de planos-detalhe enquadra as cerejas no ouvido dela, suas unhas esmaltadas, e o ouvido de Khoshid colado ao instrumento. Tal decupagem põe em evidência, uma vez mais, a diferença entre som subjetivo e som não subjetivo, sendo que o que codifica os planos médios de Nadareh - vista em plano visual subjetivo pelo patrão, que observa a cena dos dois a partir de outro cômodo, separado por um vidro e falando ao telefone (com sua voz em primeiro plano sonoro encobrendo o som do instrumento tocado por seu empregado quando a

câmera corta para ele) - é o fato de que a garota move os lábios, mas suas palavras dirigidas a Khorshid não são audíveis em tal enquadramento, substituídas que estão pela música diegética produzida pelo instrumento. Entretanto, quando as imagens retornam para o plano-detelhe do ouvido de Khoshid, as palavras de Nadareh são claramente ouvidas, tornando explícito o ponto-de-audição subjetivo: um signo visual indica ao espectador a coincidência entre o que o protagonista e ele próprio ouvem.

Porém, como as garotas no ônibus, o espectador cinematográfico, devido à sua própria condição, continua largamente dependendo da informação visual. Assim, o público é constantemente dividido entre uma representação dicotômica na qual Khorshid é, por um lado, um personagem em uma trama (um elemento em uma *mise en scène*); e, por outro lado (e concomitantemente) é também o catalisador da subjetividade a qual concentra e conduz o processo de identificação do público com ele como personagem, notadamente através do som.

Entretanto, a particular e refinada atenção que Makhmalbaf dedica ao som não significa que o filme não reproduza, no âmbito temático e narrativo, algumas das práticas usuais do cinema iraniano pós-Revolução Islâmica concernentes ao embaçamento de fronteiras entre o fictício e o documental. *O Silêncio* claramente não pertence ao subgênero do “paradocumentário” - denominação que o pesquisador iraniano Hamid Dabashi, que leciona na Columbia University, utiliza para classificar filmes como *Homework* (Mashgh-e Shab, Abbas Kiarostami, Irã, 1989), e que pode ser igualmente aplicada a obras-primas do cinema do país tais como *Uma História Real* (*Yek Dastan Vaghe'i*, Abolfazi Jalili, Irã, 1996) ou *O Ator* (*Zendegi va digar hich*, Abbas Kiarostami, Irã, 1992).

Mas as preocupações sociais assim como

as referências metacinematográficas que, Segundo Dabashi, caracterizam muitos dos “paradocumentários” estão, sim, presentes em *O Silêncio*. Enquanto, no filme, as referências metacinematográficas se manifestam, por exemplo, através da permanente reflexão sobre a prática cinematográfica sugeridas pela estranheza causada pelo modo não usual como o som é utilizado, os temas sociais são diretamente e desde o início do filme abordados, seja como menção oral, seja como representação visual.

Com efeito, a deteriorização das condições econômicas da família de Khorshid – simbolizada na penúria cotidiana, na ameaça de despejo, no abandono da mãe do garoto pelo marido, que migrou para a Rússia -, assim como as ameaças de demissão que lhe faz o patrão, ao final consumadas, são informadas através de uma *mise en scène* que privilegia a informação verbal – seja com o personagem falando diretamente à câmera ou através de diálogos sem artifícios visuais adicionais que possam desviar a atenção da audiência.

Além das numerosas cenas nas quais se evidencia a exploração do trabalho infantil que o emprego de Khorshid representa, a longa sequência na qual o protagonista, que perdera o ônibus, contrata um carroceiro para levá-lo ao seu local de trabalho enfatiza uma cruel realidade social. Filmada nas ruas de Teerã e encenada de forma parcimoniosa - como se a extrair da lentidão a epifania do sentido de denúncia social -, a sequência apresenta predominância de planos abertos e uma banda sonora formada de ruídos urbanos e trotar de animais em volume acima do comum, sobrepujando as vozes eventuais dos garotos, gerando notável impacto dramático – incluindo a analogia antropomórfica entre o carroceiro e um cavalo.

Tais momentos, nos quais um urgente senso de tensão social parece se intrometer na representação



diegética – e, segundo o historiador do cinema Marc FERRO (1975, p. 76), realmente o fazendo, através dos fragmentos de realidade captados nos entornos das sequências filmadas em locações urbanas reais – constituem amostras exemplares de registros cronotópicos, tais como definidos por BAKHTIN (1981, p. 182), em uma cinematografia não-hegemônica.

O conceito bakhtiano de cronotopia (ou, como preferem alguns autores lusófonos, cronotopo), originalmente formulado no interior dos estudos linguísticos como uma resposta tardia ao formalismo russo dos anos 20, veio a público em 1937-1938, desenvolvido nos ensaios *Forms of Time and Chronotope in the Novel* e *The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)*. O conceito vem sendo aplicado em análises fílmicas por autores com perspectivas e interesses diversos uns dos outros, tais como Robert Stam, Hamid Naficy e Vivian Sobchack, cujo artigo *Lounge Time: Postwar Crisis and the Chronotope of Film Noir*, sobre o filme *The Killers* (Robert Siodmark, EUA, 1946), permanece como uma das mais bem-sucedidas aplicações do conceito de cronotopia para análise fílmica.

Enquanto Sobchack valoriza o conceito de cronotopia não só por constituir uma ferramenta para “identificar e confirmar a força e informação acerca do espaço na estrutura temporal” (SOBCHACK, 1998, p. 149), mas sobretudo por “abranger historicamente a relação fenomenológica entre texto e contexto” (*Id., Ibid.*), Stam estressa o quanto o conceito possibilita a aferição analítica da relação “entre a constelação de distintas características temporais e espaciais, de gêneros específicos, que funcionam para evocar a existência de uma vida-mundo – *lifeworld* –, independente do texto e de sua representação” (STAM, 1999, p. 247). Se tal conceito já encontraria um campo fértil no cinema iraniano devido,

sobretudo, às já referidas diluídas fronteiras entre ficção e realidade, ao gosto por metarreferências e a fatores derivados da economia da produção – como a recorrente utilização de locações naturais, rurais ou urbanas, incluindo utilização de não-atores e/ou incorporação de pessoas nas ruas à narrativa –, com a incorporação, ainda que manipulada, de ambientes sonoros urbanos como o mercado propiciada por *O Silêncio*, ele acaba por revelar suas plenas potencialidades fenomenológicas, na confluência metafórica do fonético em Linguística com o sonoro no cinematográfico.

Conclusões

O questionamento da centralidade da imagem e de suas relações com o som levado a cabo por *O Silêncio* pode ser interpretado, cremos, como uma forma contemporânea e formalmente sofisticada de manifesto cultural. Constitui, assim, uma forma de protesto cuja importância reside mais no grau de excelência estética da resolução do que na justeza, agudez ou urgência do que denuncia.

Pois se trata, em absoluto, de estabelecer uma hierarquia axiológica entre som e imagem ou a procurar dissociá-los como se independentes fossem, como tantos estudiosos de cinema diletantes o fizeram em um passado não tão distante. Tal fase – digamos, combativa – dos estudos de som no cinema parece definitivamente superada.

Mantém-seno horizonte, no entanto, a necessidade de, no âmbito da análise fílmica, estabelecer novos parâmetros que corrijam a centralidade excessiva que a imagem tem historicamente ocupado em detrimento da devida atenção que o de ordinário cada vez mais elaborado desenho sonoro de um filme traz em seu bojo. O número de resenhas de *O Silêncio* que simplesmente negligenciou a questão sonora é o mais grave indício de tal necessidade – embora não pertença ao âmbito deste artigo discuti-

las.

O argumento recorrente - bradado, entre outros, por Michel Chion (1994, p. 71) - de que o filme seria, hoje em dia, constituído de uma multiplicidade de camadas (de imagens de naturezas diversas, efeitos especiais, dados, ruídos, música, diálogos, som intra e extra-diegético, etc.) e, portanto, que som e imagem não deveriam ser analisados separadamente, parece indicar uma saída para esse dilema de mútua exclusão que é adoção, no âmbito analítico, de uma perspectiva de contraposição entre som e imagem no filme.

Mas talvez convenha levar em conta que – como este artigo sugere – uma revisão teórica mais profunda e radical dos pressupostos da análise fílmica talvez seja necessária para o efetivo estabelecimento e difusão de parâmetros mais congruentes para uma análise fílmica realmente capaz de dar conta de múltiplos aspectos formais, a qual incorpore e transcenda o binômio som-imagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail M. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel". _____ *The Dialogic Imagination – Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- CHION, Michel. *Audio-Vision – Sound on Screen*. New York: Columbia UP, 1994.
- CULLER, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. New York: Cornell University, 1982.
- DABASHI, Hamid. *Close up: Iranian Cinema, Past, Present, and Future*. London and New York: Verso, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2a. edição. Trad. Miriam Chnaiderman; Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FERRO, Marc. *Analyse de Films, Analyse de Sociétés: Une Source Nouvelle pour L'Histoire*. Paris: Hachette, 1975.
- KATHALIAN, Marcos. *Cinema Fundamentalista: Cinema Iraniano após a Revolução Islâmica*. Campinas: Unicamp, 2001.
- MELEIRO, Alessandra. *O Novo Cinema Iraniano – Arte e Intervenção Social*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- SADR, Hamid Reza. *Iranian cinema: a political history*. London and New York: I.B. Taurus, 2006.
- SOBCHACK, Vivian. "Lounge Time: Postwar Crisis and the Chronotope of Film Noir." In: BROWNE, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genres: Theory and History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998, p. 129-70.
- STAM, Robert; Burgouyne, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Susan. *Nuevos conceptos de la Teoría del Cine*. Barcelona: Paidós, 1999.
- _____, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore and London: John Hopkins UP, 1989.



REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Gabbeh. MAKHMALBAF, Mohsen. França, Irã, 1996. 75 minutos.

Homework (Mashgh-e Shab). KIAROSTAMI, Abbas. Irã, 1989. 86 minutos.

O Ator (Zendegi va digar hich). KIAROSTAMI, Abbas. Irã, 1992. 96 minutos.

O Balão Branco (Badkonake sefik). PANAHI, Jafar. Irã, 1995. 85 minutos.

O Ciclista (Bicycleran). MAKHMALBAF, Mohsen. Irã, 1987. 95 minutos.

O Silêncio (Sokout). MAKHMALBAF, Mohsen. França, Irã, Tajequistão, 1998. 76 minutos.

Salve o Cinema (Salaam Cinema). MAKHMALBAF, Mohsen. Irã, 1995. 75 minutos.

Os Assassinos (The Killers). SIODMARK, Robert. EUA, 1946. 103 minutos.

Uma História Real (Yek Dastan Vaghe'i). JALILI, Abolfazi, Irã, 1996. 140 minutos.

A narrativa fonocinematográfica em *O Silêncio* - Audição
subjéctiva e cronotopias do espaço fílmico
Maurício Caleiro

Data do Envio: 24 de março de 2011.

Data do aceite: 26 de junho de 2011.

