

MIL E UMA NOITES, ARÁBIA. VOZES DE NARRADORES, SONS AMBIENTES, SILÊNCIOS, CRISE, TRABALHISMO
ARABIAN NIGHTS, ARÁBIA. VOICE-OVER, AMBIENT SOUNDS, SILENCES, CRISIS, LABOURISM

Fernando Morais da Costa¹

160

RESUMO A trilogia de longas-metragens intitulada *As mil e uma noites*, do diretor português Miguel Gomes e o longa-metragem brasileiro *Arábia*, dirigido por Afonso Uchoa e João Dumans, trazem uma série de afinidades. Entender tais semelhanças é o nosso objetivo inicial. Ambos se inserem em um conjunto maior de filmes contemporâneos que utilizam em suas narrativas vozes de narradores marcantes, momentos de silêncios de importância evidente, e relações interessantes entre tais vozes, silêncios e os sons ambientes. Pretendemos demonstrar que tais obras propõem representações relevantes de crises do capitalismo contemporâneo e da classe dos trabalhadores, em um momento histórico de precarização e de perdas de direitos. É nossa intenção, ainda, demonstrar como os elementos sonoros citados acima são centrais para a construção de tais representações. Sobre *As mil e uma noites* (2015), propomos analisar a multiplicidade de vozes presentes na adaptação cinematográfica da coletânea célebre de contos. Em *Arábia* (2017), um trabalhador que sofreu um acidente no exercício de sua profissão se transforma em um narrador improvável, que se confessa pouco letrado, mas cujas palavras seguiremos. Para além das relações entre as vozes e as imagens em tais obras, perguntamos: como dividimos, como espectadores, a percepção dos silêncios diegéticos que se fazem tão presentes?

PALAVRAS-CHAVE Som; Vozes; Silêncios; Crise; Trabalho

ABSTRACT *The trilogy called Arabian Nights, by the portuguese director Miguel Gomes, and the Brazilian film Arábia, by Afonso Uchoa and João Dumans have several similar aspects. This article aims mainly to understand how those filmic similitudes work. These films are*

¹ Professor associado, e atual chefe, do Departamento de Cinema e Vídeo e professor do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Membro do comitê científico da SOCINE. É autor de *O som no cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008).

part of a much larger group of contemporary features in which voice-over are central, silences are clearly heard by the audiences, bringing together a full range of interesting aural issues. We aim to demonstrate how such films propose a relevant representation of the crisis of contemporary capitalism, as well as the losing of rights and stability felt by the working class in a global scale, focussing on the cases of Portugal and Brazil. It is also our goal to show how the sound elements play a central role in constructing such representation. In *Arabian Nights* we intend to demonstrate how the multiplicity of voices can be used in order to adapt for film the famous arabian tales. In *Arabia*, a worker who has suffered a major injury while working becomes an unpredictable first person narrator. Although he defines himself as a person who has little skills towards writing, his written words will be followed by the spectators. By thinking beyond the sound relations themselves, as well as the relation about voices and images, it is also our goal to understand how it is possible for us, as spectators, to relate to the diegetical silences we can hear so clearly on those films.

KEYWORDS *Film Sound; Voices; Silences; Crisis; Labourism*

PRÓLOGOS. O MÉTODO, OS FILMES

De início, é importante explicar que analisar a trilogia *As mil e uma noites* (Miguel Gomes, 2015) ao mesmo tempo que *Arábia* (Afonso Uchoa, João Dumans, 2017) é um trabalho que se insere dentro da continuidade de um projeto de pesquisa que propõe analisar vozes e silêncios no cinema contemporâneo, como o desenvolvemos nos últimos anos.²

É fundamental para o projeto trazer para a análise fílmica pressupostos interdisciplinares. Quando falamos de vozes, estamos aplicando, ao cinema e ao audiovisual, conceitos que vêm, por exemplo, de Roland Barthes, especialmente sua metáfora sobre o grão da voz, de Jacques Derrida, da fenomenologia de Don Ihde e sua ontologia do audível, como já descrevemos em texto anterior.³ A esses parâmetros sobre voz já conhecidos, uniremos textos mais recentes, como, por exemplo, de Sarah Wright e Tom Whittaker (2017) e Rey Chow (2017). Acerca dos silêncios, nos é importante a ideia de suspensão do som diegético, de Michel Chion (1994), além de demais pensamentos interdisciplinares sobre a valorização dos silêncios como elementos narrativos, como já demonstramos, por exemplo, ao analisar a obra de Lisandro Alonso.⁴ Para este artigo, incorporaremos ainda uma análise dos sons

2 Este artigo é fruto da junção das palestras apresentadas no XX e XXII Encontro SOCINE, na UTP, em Curitiba em outubro de 2016, e em Goiânia, na UFG, em outubro de 2018.

3 Ver Fernando Moraes da Costa (2017, p. 22 - 29).

4 Ver Fernando Moraes da Costa (2012, p. 147 -157).

ambientes, nos utilizando, como ferramentas de auxílio para a análise, de textos de Lisa Coulthard (2013) e Laura Marks (2013).

Já analisamos, dentro deste projeto de pesquisa, um longa-metragem dirigido por Miguel Gomes, *Tabu*, de 2014, por entender que ali se encontra uma conjunção de voz de narrador preponderante na narrativa, bem como um silenciamento de diálogos diegéticos e rarefação dos sons ambientes que interessam à nossa análise do cinema contemporâneo.⁵ Entender como não dicotômica a presença, em determinados filmes, tanto de vozes quanto de silêncios relevantes para suas respectivas narrativas, é o centro de nossa análise.

Por isso, voltamos agora à obra do português Miguel Gomes, em conjunto com o longa-metragem brasileiro *Arábia*.

O que *As mil e uma noites* e *Arábia* têm em comum? Tanto a trilogia que une Portugal contemporâneo e os contos árabes quanto o filme brasileiro têm narradores em primeira pessoa, diferentes como sejam suas utilizações, como explicaremos, além de momentos de silêncios proeminentes do som diegético. Ambos são representações possíveis de momentos de crise do capitalismo contemporâneo, que se traduzem como uma precarização das condições de trabalho tanto na Europa quanto no Brasil, dados, evidente, seus contextos locais diferentes. Temos, em tais filmes, personagens, narradores que se encontram em extratos baixos nas hierarquias das relações de trabalho.

Nos três episódios da versão portuguesa e cinematográfica de *As mil e uma noites*, a saber, intitulados *Volume 1: o inquieto*, *Volume 2: o desolado*, *Volume 3: o encantado*, temos vozes acusmáticas várias, como no exemplo radical do início do primeiro episódio, mas que por vezes passam pelo processo que Michel Chion chamou de de-acusmatização (CHION, 1999, p. 23-29). Ou seja, vozes cujos corpos não víamos passam a ser vistas a partir de determinados momentos, o que instaura um espaço múltiplo quanto às suas localizações nos filmes. Vozes que podemos entender, em um primeiro momento, como habitando os espaços mais característicos da voz do narrador, o espaço da voz *over*, passam a ser enquadradas. Vemos, então, seus corpos e entendemos que habitam mais diretamente o espaço do filme. Tornam-se vozes diegéticas, visíveis.

Além disso, temos narradores em várias instâncias, não centralizando a voz do narrador, ou da narradora, em Sherazade. Há diálogos em várias línguas, que povoam o filme de sotaques e prosódias algumas, além dos próprios portugueses. A voz do narrador passa a se fazer presente em quadro, e pode ser tanto a voz do próprio diretor quanto as vozes de trabalhadores portugueses que contam suas histórias.

Os três filmes compilam nove histórias derivadas das árabes. Por vezes, há histórias dentro das histórias, relatos que se inserem dentro de relatos, como, de resto, também há na versão literária que foi tornada célebre no Ocidente, a partir de compilação e tradução

5 Ver Fernando Morais da Costa (2014, p. 140 -155).

francesa para textos que, ao que se sabe, têm base oral advinda de lugares diversos como Índia, Pérsia e de localidades várias dentro do mundo árabe. A matriz oral teria sido formatada para a escrita, em períodos e processos correlatos aos que Zumthor descreve na Europa em *A Letra e a voz*, ao esmiuçar a longa transformação da poesia, que surge como performance oral, profundamente ancorada na relação entre o corpo de quem a declama e os corpos dos ouvintes (ZUMTHOR, 1993).

Arábia traz um narrador em primeira pessoa cuja voz ouvimos apenas depois de um longo prólogo. Durante um tempo razoável da exibição do longa-metragem o dono daquela voz não surge como um personagem central. Detalharemos mais adiante a aparição desta voz e sua suposta demora em surgir, em assumir parte importante da narrativa do filme.

A partir do momento em que tal voz aparece, podemos entender que somos guiados por um narrador improvável. Um narrador que nos diz não ser bom com as palavras. Que diz não saber escrever bem, embora as palavras que escutamos, e que escutaremos até o fim do filme, venham da leitura de um caderno seu. Entenderemos, a partir da leitura de seu caderno, sua relação errática com o mercado de trabalho e também como a vida o levou a Ana, como ele próprio descreve.

Arábia se insere, dessa forma, numa longa tradição de filmes epistolares, da qual fazem parte, entre outras, obras de Agnès Varda, *Cartas da Sibéria* (1957) e *Sans soleil* (1983) de Chris Marker, parte da produção fílmica de Marguerite Duras. Sobre Duras, pensamos mais especificamente nos filmes que levam o nome de Aurelia Steiner, personagem que se traduz em uma voz feminina que lê, sem que seu corpo apareça, enquanto vemos planos-sequências que vagam por espaços outros, por cidades diversas.⁶

A voz do narrador em *Arábia* traz as marcas de um sotaque interiorano, mineiro, a cadência ralentada, que os personagens à sua volta também produzem em suas falas.

Analisar tal voz, assim como as múltiplas vozes inscritas em *As mil e uma noites*, é marcar novos pontos no mapeamento do cinema contemporâneo, dentro do espectro sonoro que pretendemos cobrir, ao pensar conjuntamente em vozes, silêncios, sons ambientes.

VOZES SEM CORPO, VALORIZAÇÃO DOS RUÍDOS E DOS SONS AMBIENTES, SILÊNCIOS

Sobre os textos que fundamentam nossa análise das vozes, já comentamos que seguimos os pressupostos encontrados em autores previamente analisados, como Barthes, Zumthor, Derrida, Ihde. As ferramentas apresentadas por eles seguem nos sendo uma espécie de norte teórico. Uma base sobre a qual surgem as análises e o modo de pensar.

Um artigo recente que pode ajudar no entendimento de vozes que por vezes estão desancoradas dos corpos, como ocorre tanto em *As mil e uma noites* quanto em *Arábia*, é

6 Ver *Aurelia Steiner (Melbourne)* (1979) e *Aurelia Steiner (Vancouver)* (1979).

“The acousmatic voice and metaleptic narration in *Inland Empire*”, de Warren Buckland (2013). No texto, é apresentado um caso específico de voz acusmática, seguindo com o modelo espacial proposto por Chion.

Para iniciar sua análise das vozes em *Império dos sonhos* (*Inland Empire*, David Lynch, 2006), Buckland se refere primeiro ao conceito de metalepse. Segundo ele:

Metalepse é o nome de uma transgressão não ortodoxa das fronteiras entre níveis narrativos, resultando em um borrar, ou em uma contaminação, entre tais níveis. Por exemplo, um personagem que sonha atravessa a barreira do sonho e entra na diegese, ou um personagem que se encontra dentro da diegese entra no mundo ficcional do filme que ele estava assistindo. Tais transgressões são centrais em *Império dos sonhos* (BUCKLAND, 2013, p. 238).⁷

Império dos sonhos traz, em seus créditos iniciais, uma voz descorporificada que Buckland descreve assim:

Enquanto os créditos iniciais enfatizaram a luz (o projetor acompanhado pelo som), a plano de abertura do filme passa a enfatizar a produção do próprio som, ilustrado por uma imagem. Sobre o chiado dessa produção de som (não-digital), do som produzido pela agulha sobre o disco, uma voz acusmática – uma voz sem corpo, uma voz cuja fonte não pode ser vista – narra a continuação da história (BUCKLAND, 2013, p. 239).⁸

Tal análise de um filme que não faz parte diretamente do corpus deste artigo nos é útil pela similaridade dos artifícios narrativos: uma voz que narra o início do filme não possui, naquele momento, um corpo. Em *Império dos sonhos*, há a indeterminação sobre a fonte sonora. A voz pode vir do disco que toca, ou pode estar mais distante do que as imagens diegeticamente nos informam. Em *As mil e uma noites*, no início do primeiro episódio, não vemos os corpos de uma série de vozes que compõem o prólogo. Em *Arábia*, a voz do narrador tarda a aparecer, e, quando aparece, temos que entender que ela vem da leitura do caderno.

7 “Metalepsis names an unorthodox transgression of the boundary between narrative levels, resulting in a blurring or contamination between the levels. For example, a character in a dream transgresses the dream boundary and enters the diegesis of the character; or a character in the diegesis enters the fictional world of the film he or she is watching. Such transgressions are central to *Inland Empire*”. Tradução livre.

8 “Whereas the title credits have emphasized light (the projector beam accompanied by sound), the opening shot now emphasizes the production of sound, illustrated with an image. Over the crackling of this mechanical (nondigital) sound produced by the needle on disc, an acousmatic voice – a bodiless voice, a voice whose source cannot be seen – narrates the continuation of a story”. Tradução livre.

Ainda sobre textos recentes que tratam das possibilidades de inserção das vozes no cinema, há a coletânea *Locating the voice in film. Critical approaches* (2017), organizada por Sarah Wright e Tom Whittaker. O texto de abertura, escrito pelos dois organizadores, traz um panorama das questões que tangenciam nossos interesses.

Locating the voice in film aponta para uma série de direções que nos parecem importantes. Em primeiro lugar, o livro defende a interdisciplinaridade inerente ao campo: estudar vozes nos filmes implica dialogar com o cinema em si, mas também com literatura, filosofia. Implica pensar na mobilidade dos usos e práticas das vozes no cinema a partir da análise de diferentes contextos, cinematografias nacionais, lugares do mundo, pensar na ideia de práticas transnacionais das vozes nos filmes. Significa entender como tais práticas distintas relativizam o “contrato audiovisual” descrito por Michel Chion, ou seja, como o espectador aceita os termos de entendimento dos filmes a que assiste. (CHION, 1994). Significa desafiar truísmos, como Derrida termina por reproduzir, acerca do som, e das vozes, entendidos vez por outra como elementos mais inefáveis que os elementos imagéticos, e, portanto, de análises supostamente menos precisas (apud WHITAKER, WRIGHT, 2017).

Para reparar tal inexatidão, seria preciso encaminhar uma análise mais material da voz. Pensar suas propriedades sonoras, timbres, frequências, relações entre fonemas e pausas, o que terminaria por revisitar o “grão” de Barthes, e sua procura pela especificidade de cada voz. Não esqueçamos que a materialidade sonora de uma voz, sua textura sonora, é o produto do que se estabelece entre um corpo e o espaço no qual ele está. Incluindo, na análise, resultantes como a taxa de reverberação, quais frequências sobressaem, e quais são eclipsadas, o que criará, por fim, a ilusão que é a gravação e reprodução de uma voz amplificada entre as caixas de som unidas à tela.

Sobre isso, Wright e Whittaker recorrem a Steven Shaviro, que nota que a voz se posiciona sempre em um espaço *in between*, em um entre lugar: entre o corpo que a produz e o espaço em que está. Entre o corpo no qual se ancora e a linguagem. Entre a biologia e a cultura, e as diferentes análises advindas desses diversos modos de pensar. Entre o sujeito e o outro. Entre a fala e a escrita. Assim, a voz propõe um encontro. Um encontro entre corpo e espaço, e a resultante das especificidades disso. Um grão, talvez (WHITTAKER; WRIGHT, 2017, p. 2-4).

Outro texto, “The writing voice in cinema – a preliminar discussion” (2017), de Rey Chow, traz também uma série de questionamentos válidos sobre a voz no cinema, e recorta seu objeto de uma forma que nos interessa diretamente.

De início, trata-se de um texto amplo em sua gama interdisciplinar de conceitos. Chow lembra que a análise da voz tem uma história muito maior que o cinema, uma vez que a voz como matéria-prima tem formas representacionais baseadas na escrita (poesia, prosa literária, ensaios) que trazem sempre reminiscências da voz falada, oral, de uma performance oral, o que aproxima sua abordagem do Zumthor, que já citamos. Assim, a voz, como objeto

amplo, interessa a campos como a literatura, a filosofia, os estudos de som e, evidente, o cinema.

Chow recorta seu objeto em torno do cinema asiático. Destaca a pluralidade de formas de apresentação de diversas vozes: das vozes de narradores aos diálogos cotidianos, pueris, como em Ozu, por exemplo. Nota, a partir disso, o que chama de uma elasticidade das formas de apresentação, ou, como afirma Mladen Dolar, “infinitos tons de vozes” (apud CHOW, 2017, p 18). Tons aqui entendidos não apenas em seu sentido restrito à física dos sons, mas às possíveis sutilezas de apresentação. Formas de soar que infinitas vezes excedem a tirania do significado, como Barthes a chamou.

O cinema seria, entendido assim, um arquivo ilimitado de amostragens vocais. A voz cinematográfica seria, por um lado, um efeito sonoro, a partir da materialidade de um som gravado, e, por outro, um fenômeno inerentemente ligado ao imaginário, por conta da produção de sentidos criada por nós como ouvintes e espectadores a partir do nosso capital cultural.

Para embasar tais afirmações, Chow passa rapidamente por Derrida e sua análise da voz como fenômeno, mas dá mais espaço a Bakhtin, e à leitura feita por ele dos narradores de Dostoiévski, à polifonia identificada por ele, entendida a partir do potencial de cada palavra conter uma multiplicidade de vozes, de produzir múltiplos sentidos (DOSTOIÉVSKI apud CHOW, 2017, p.19).

Chow fecha seu objeto em torno do artifício narrativo de uma carta que é lida em um determinado filme, o que nos interessa diretamente, pois a ligação com *Arábia* é clara, como demonstraremos. No caso, uma carta que seja lida por outro personagem que não aquele que a escreveu. Rey Chow demarca a estranheza, como ela coloca, que pode surgir ao nos depararmos com a situação de ouvirmos a voz do personagem A enquanto vemos o personagem B ler, em silêncio, as palavras do primeiro (CHOW, 2017, p. 20).

A questão que se coloca é: como representar tal manifestação oral da escrita? Como representar por imagens a relação entre escritura e leitura? Chow lembra que questões similares já existiam em outros meios: no rádio, e, evidentemente, na própria literatura. O pensamento específico da lida com o cinema é: o que mostrar de imagens enquanto ouvimos uma voz? Nessa situação estaria, de acordo com Chow, cujo raciocínio corroboramos, um jogo semiótico multifacetado que inclui: a escrita, a leitura em voz alta ou silenciosa, e, materialmente, a gravação, edição, mixagem dos sons. Uma voz gravada, editada, equalizada. A voz escrita, lida e ouvida no cinema seria, assim, um tipo específico de objeto vocal, abrindo a possibilidade da voz como objeto ser recontextualizada em termos intersemióticos, intermediáticos, interculturais.

No que tange à análise dos ruídos e sons ambientes, e à fundamentação teórica que nos auxilia, cabe citar textos tão recentes quanto instigantes, a saber: “A noisy brush with the infinite: noise in enfolding-unfolding aesthetics” (2013), de Laura Marks, no qual há

a complexa proposição de uma análise que une luz e ruído, bem como uma aplicação direta dessa teoria sobre o cinema contemporâneo em “Dirty sound - haptic noise in new extremism” (2013), de Lisa Coulthard.

Sobre Marks, “A noisy brush with the infinite” é um texto mais atual da autora que se torna célebre com a proposição de uma análise háptica do cinema e do audiovisual, onde, para explicar brevemente, todos os sentidos podem ser incluídos, a partir da relação entre filme, espectador e memória.⁹ Marks, cabe lembrar neste artigo, vem da mesma instituição de Murray Schafer, que se torna central para o cinema, para a música e para tantas outras áreas, a partir da divulgação de seu conceito de paisagem sonora, que já explicamos em textos anteriores.¹⁰ A instituição à qual nos referimos é a *Simon Fraser University*, em Vancouver, Canadá.

Para o que nos interessa neste momento, em “A noisy brush with the infinite”, Marks analisa um determinado objeto audiovisual, e as informações contidas nele, a partir do que chama da lógica de *unfolding-enfolding*, o que automaticamente nos faz lembrar do método de análise da comunicação proposto por Stuart Hall em *Enconding/Decoding*, embora se tratem de propostas de análises diferentes entre si.¹¹

Marks explica que há uma estrutura de pensamento e análise sobre o audiovisual que significa desvendar o que está proposto pelas imagens e pelos sons. Ao se desvendar aquela estrutura, o universo perceptivo do espectador estaria se expandindo. A relação entre o entendimento do espectador e a estrutura da obra audiovisual em si nos parece justa, uma vez que Marks analisa uma obra chamada *Brilliant noise* (2006), de Ruth Jarman e Joe Gerhardt, dupla de artistas conhecida como *Semiconductor*. As imagens são de explosões solares, e a sonorização é a correspondência, em frequências sonoras, das variações de luz que vemos. A partir da relação de simetria entre mais intensidade de luz e mais frequências sobrepostas, muitas vezes o que ouvimos nos parece uma sobreposição complexa de ruídos. Marks os analisa, a partir dos pressupostos explicados por Sha Xin-Wei: “Ruído, Sha sugere, são apenas padrões que nós não somos capazes de reconhecer” (XIN-WEI apud MARKS, 2013, p. 104).¹²

“Dirty sound - haptic noise in new extremism”, de Lisa Coulthard, aplica a noção de háptico de Marks sobre a sonorização do cinema contemporâneo. Coulthard elenca um grupo de filmes europeus recentes para dizer que existe uma espécie de “novo extremismo europeu” em termos de estética sonora cinematográfica. Os filmes citados variam entre, por exemplo, *Desejo e obsessão*, de Claire Denis (2001), *Irreversível*, de Gaspar Noé (2002),

9 Ver Laura Marks (2000).

10 Ver, por exemplo, Fernando Morais da Costa (2010)

11 Ver Stuart Hall (2003)

12 “Noise, Sha suggests, is simply the stuff whose patterns we can’t recognize”. Tradução livre

e *Anticristo*, de Lars von Trier (2009). Todos tratam de temáticas violentas e incluem momentos de violências explícitas. Segundo Coulthard, aliado à violência presente nas imagens, a expectativa de potencialmente criar desconforto nos espectadores é criada também a partir do realçar de frequências sonoras extremamente baixas, graves. Tais “*humming*” e “*buzzings*” ganham destaque como sons ambientes nos momentos de maior tensão, exatamente para possivelmente aumentar a sensação de desconforto de quem assiste (COULTHARD, 2013, p. 115).

Antes de terminar esta parte da fundamentação teórica que trata da análise dos ruídos, é importante explicar algo que nos parece relevante. Quando a análise de *As mil e uma noites* que se segue neste artigo teve sua versão falada, em congresso, ao comentarmos a relação entre as múltiplas vozes e os sons ambientes, houve uma comparação com o conhecido conceito de sinal/ruído. Advindo de áreas como a engenharia acústica, tal conceito estabelece, dito a grosso modo, a relação de diferença entre o sinal que se quer gravar, por exemplo, uma voz, e o ruído de fundo inerente à própria gravação. É estabelecido que quanto maior a distância, em decibéis, entre a potência do sinal desejado e o ruído, mais clara estaria a gravação.

Comentamos, durante a palestra, que caso fossemos expandir tal noção técnica para a relação entre as vozes e os sons ambientes (o que, sabemos, não é logicamente exato, pois os sons ambientes também foram gravados para serem sinais e têm também uma segunda camada de ruídos), poderíamos pensar em uma lógica que mexesse na hierarquia entre o sinal e o ruído, mudando a ideia de que o primeiro é necessariamente entendido como positivo e o segundo como negativo.

Lembremos que o conceito de ruído foi, por séculos, entendido como obrigatoriamente negativo, nas mais variadas áreas. Ruído como algo que atrapalha a comunicação, ruído como a antítese das notas musicais. A própria etimologia da palavra, em diversas línguas, se aproxima de radicais que exprimem conceitos negativos. Ruído como som ruim. *Noise* como sinal negativo. *Bruit* como som bruto.

Transformando aqui a abordagem mais técnica e tradicional do conceito de sinal/ruído para uma que poderíamos chamar, ao mesmo tempo de forma séria e, com algum humor, de “culturalista”, podemos dizer que fazer uma defesa do potencial narrativo dos sons ambientes, em conjunto com a análise das vozes, é uma defesa dos elementos sonoros que costumam ser menos proeminentes nos filmes e, portanto, são sempre menos passíveis de análise. Parecem ser sempre minoritários na mixagem de um filme. Mas não precisam ser, e a mixagem de *As mil e uma noites* comprova isso.

A pergunta que poderíamos fazer a partir daí se desdobra em duas: E se na relação entre sinal e ruído, nos interessarmos pelo ruído? Ou: se ao escutarmos um filme, nos interessarmos mais pelos sons ambientes do que pelas vozes?

Quanto aos silêncios, a defesa que fazemos destes como um elemento constitutivo

da trilha sonora de qualquer filme e de qualquer obra audiovisual tem como marca a interdisciplinaridade, sempre a partir de pressupostos que defendem a potência de pausas e momentos de silêncio na comunicação e em quaisquer manifestações artísticas. Vide a obra e os escritos de John Cage na música, Eni Orlandi na linguística, Philip Reek na antropologia. Porém, para a análise tanto de *As mil e uma noites* quanto a de *Arábia*, cremos que o conceito que mais se aplica é o de suspensão, de Michel Chion. Trata-se de quando os sons diegéticos, normalmente diálogos, ruídos e sons ambientes, são silenciados sem motivo aparente, pois as imagens que supostamente pediriam o acompanhamento daqueles sons seguem sendo vistas na tela. Chion cita um sem número de exemplos: um deles, a nevasca que segue a cair enquanto deixamos de ouvi-la, em *Sonhos* (1990), de Akira Kurosawa (CHION, 1994, p. 131-133). Tal artifício narrativo teria o efeito de potencializar a dramaticidade de um determinado momento de um filme: o tiro, central para a trama, que não ouvimos. O grito de um personagem que não é escutado enquanto o vemos gritar, e assim por diante. A análise dos dois filmes que são objeto deste artigo descreverá momentos como esses.

AS MIL E UMA NOITES

Em *As mil e uma noites*, a relação entre vozes, sons ambientes e imagens é responsável pelo envelope sonoro da representação que migra entre o Portugal contemporâneo e a matriz literária árabe. Defendemos que os sons ambientes têm papel importante na confusão proposital entre os dois tempos que seriam tão distantes: personagens e espaços variam entre a Europa dos dias de hoje e a Arábia antiga. Os sons ambientes fazem a ponte entre os diferentes espaços e tempos criados nos três filmes.

A trilogia dirigida por Miguel Gomes se trata de um caso curioso de adaptação. As noites descritas no decorrer dos filmes, como as vemos a partir de cartelas que dizem em qual das mil e uma noites cada história se passa, não correspondem às que foram compiladas na Europa a partir da matriz árabe. A compilação europeia que se tornaria célebre por suas traduções mundo afora é lacunar. Das mil e noites, temos acesso, na edição brasileira à qual recorreremos, traduzida do francês, a menos de trezentas. As noites elencadas no filme, e suas respectivas histórias contadas por Sherazade, não existem na compilação literária como é conhecida hoje. São outras noites, outros números. Seriam noites inventadas para os filmes, uma fabulação fílmica sobre as fábulas literárias?

Como dissemos antes, o conjunto dos três filmes compilam nove histórias, sendo que há relatos dentro de relatos, histórias dentro das histórias, simulando o que já ocorre na estrutura literária dos contos. Esses relatos dentro de relatos abrem caminho para a mistura de tempos e espaços entre o Portugal contemporâneo e a Arábia de tempos anteriores. Temos, no decorrer dos três filmes, vozes de narradores múltiplos, uma Sherazade que não centraliza a narrativa, e que, na verdade, só aparece nos filmes já com meia hora de projeção,

vozes de animais (galos e vacas falam), uma miríade de canções que inclui punk português, Novos Baianos, Tim Maia, Secos e Molhados. Há diálogos em, além do português evidente, francês, chinês, alemão, espanhol. No terceiro episódio, existe um momento reservado para chamar a atenção dos espectadores para o canto dos pássaros, pois a história mais extensa em duração é um concurso de tentilhões.

Para efeito de recorte, analisaremos duas sequências, ambas do episódio 1, ou, como é intitulado: *As mil e uma noites, Volume 1: o inquieto*. A primeira é a sequência de abertura. Sobre as imagens do estaleiro decadente de Viana do Castelo, norte de Portugal, ouvimos vozes sem que vejamos seus respectivos corpos. Esse prólogo é composto de uma série de vozes. A maioria delas é de trabalhadores que passaram a vida trabalhando no porto e acabaram de perder seus empregos.

Os primeiros sons que ouvimos são os sons ambientes: a mistura de vento, mar, maquinaria característica do porto. Sobre eles, surge a primeira voz. Uma voz masculina, grave, com o sotaque característico do norte português, cujo timbre denota a idade avançada. Ele conta que começou a trabalhar no porto com 14 anos. A segunda voz, também de um trabalhador que conta sua história no que foi seu local de trabalho, soa com mais volume que a primeira. Não há intenção, na mixagem, de igualar seus volumes. Também vai sempre variar a intensidade dos sons ambientes, o que gera uma sequência curiosa de relações entre as vozes e os ambientes, às vezes mais próximos em volume um do outro, às vezes mais distantes. Tal efeito de mixagem termina por chamar a atenção para ambos, fazendo variar a relação que, para usar uma metáfora visual, poderia ser entendida como figura e fundo, ou, em termos acústicos, sinal e ruído. A terceira voz de trabalhador fala que ali ele conheceu a namorada e que ela foi o fator que o levou a trabalhar no estaleiro. A quarta voz tem um estatuto diferente: ouvimos, com a mixagem que a caracteriza como a primeira voz diegética do filme, um jornalista que faz uma matéria no local. Vemos seu corpo, no caso o primeiro corpo que vemos desde o início do filme. Sua voz seguirá soando e se tornará o pano de fundo para as seguintes, também de trabalhadores. A quinta, a sexta e a sétima vozes sem corpos, todas masculinas, comentam a decadência do estaleiro e lembram dos grandes navios, vindos do mundo todo, que por ali passaram. Essa estrutura toma os primeiros quatro minutos do filme. Eis que surge uma nova voz, que se apresenta como a voz do diretor. Ao mesmo tempo que a ouvimos, vemos suas imagens. Mas a voz e a imagem de Miguel Gomes estão em tempos diferentes. O ouvimos enquanto assistimos seu rosto em silêncio. Gomes explica que é feliz por trabalhar no que gosta, que está em Viana do Castelo para filmar a crise que leva ao fechamento do estaleiro, e que tal crise levou 600 pessoas da cidade ao desemprego. Comenta que há também na região uma praga de vespas. Diz que deveria tentar juntar ambos os fatores no filme, mas não consegue. Os próximos sons encerram esse prólogo dentro do prólogo. Ouvimos Vasco Pimentel, o técnico de som, dizer que aquela gravação “é só som”, enquanto vemos uma câmera na mão que tenta percorrer

agitadamente um corredor. Assistimos à própria produção das filmagens. A miríade de vozes de desempregados, cujos corpos não vemos, abre o filme. Depois, a voz do próprio diretor. Em breve, as histórias que unem *As mil e uma noites* e a Europa contemporânea começarão.

A segunda sequência a ser analisada se encontra próxima do fim do filme, e tem início em uma hora e 56 minutos de projeção. Uma multidão (os desempregados?) se encontra perfilada em trajes de banho, durante o inverno português, no primeiro dia do ano, para entrar no mar gelado. De início, ouvimos uma mixagem do som ambiente da beira mar com os gritos empolgados da própria multidão, até que um *fade out* longo transforma a trilha sonora em silêncio total, e assim assistiremos ao mergulho coletivo nas águas frias do Atlântico. É a suspensão do som diegético, como descrita por Chion e já comentada por nós. Teremos cerca de dois minutos de silêncio sobre as imagens. Tal pausa longa na trilha sonora só é interrompida por uma voz masculina, sem a imagem do corpo correspondente, acusmática, que lê uma carta. O texto se inicia com: “quinta-feira, primeiro de janeiro. Querido doutor”. Os sons ambientes seguem silenciados até o fim do filme. Sobre os créditos finais, *Perfídia*.

ARÁBIA

Como dissemos no início deste artigo, *Arábia* também se insere em um conjunto de filmes contemporâneos que trazem, ao mesmo tempo, uma voz de um narrador central para a trama, em primeira pessoa, e momentos de evidentes silêncios do que seriam os ruídos em torno do espaço no qual os personagens trabalham. Nossa principal questão acerca do filme é: quão ligados, como espectadores, estamos à voz desse narrador improvável, e como isso se dá? Além disso, quão importantes são os silêncios que dividimos com ele?

O filme se inicia com um longo plano-sequência sobre o qual estão os créditos iniciais e as imagens de um jovem de bicicleta pela estrada. Sobre essas imagens, uma canção inteira: *Blues run the game*, de Jackson C. Frank. Questões que não aprofundaremos aqui poderiam ser pensadas sobre o uso das músicas no filme. *3 apitos*, de Noel Rosa, toca duas vezes, e é um exemplo do samba de trabalhador que houve no país a partir das conquistas e formalização dos direitos trabalhistas, quando a figura do protagonista trabalhador passou a dividir espaço com a do malandro-herói. Há ainda: o hip hop tocado no violão pelos próprios operários, Raul Seixas, Renato Teixeira, Dorival Caymmi. Sobre as performances musicais, podemos afirmar que a partir delas os personagens se refugiam da prática árdua do trabalho e da pobreza ao estabelecerem, no seu cotidiano entre a fábrica e as casas, uma rotina de canções. Trata-se de criar um território seguro, a partir de cantar e tocar violão, um espaço de segurança e conforto possíveis.¹³

¹³ Sobre as canções, ver a mesa que houve acerca do filme no Seminário temática de Cinema brasileiro

Há, em *Arábia*, um prólogo longo, de cerca de 20 minutos. Assistimos a uma família dentro da qual um menino jovem cuida de uma criança. O remédio da criança acaba. Durante o prólogo, não fica definido o que é central para a trama. Aos 10 minutos, o personagem que ainda não sabemos que será nosso narrador entra em um carro, pega uma carona para o centro da cidade, conversa. Aos 14 minutos, vemos seu corpo em uma maca. Será internado, inconsciente.

Com 20 minutos de projeção, o jovem que cuida da criança, que víramos de bicicleta, acha um caderno. Se estabelece a relação entre um personagem que lê o que outro escreveu, em analogia ao que Rey Chow descreveu, e que já reproduzimos acima, e as imagens escolhidas para acompanhar tal leitura. Vemos as imagens do jovem que lê em silêncio, enquanto ouvimos a voz de outro personagem, que se transformará no narrador que acompanharemos até o fim.

Ouvimos a voz do que estamos chamando de um narrador improvável. Um narrador que vem de camadas baixas nas hierarquias do trabalho, um narrador peão, que transita entre ser carregador de mexerica, metalúrgico em fábrica. Durante o emprego com as mexericas, ele dialoga com demais empregados sobre como a terra e as mexericas melhoraram depois que Barreto, vindo de São Paulo, começou a mexer com o solo. Barreto tinha sido sindicalista (“conheceu até o Lula, acredita?”), e dizia que “doguinho não pode enfrentar dogão. Mas que se juntar 1000 doguinhos, o dogão que fica pequeno”.

Seguiremos a voz de um narrador cuja primeira fase é: “Eu sou igual a todo mundo”. Nos parece razoável pensar nessa primeira frase como uma resposta possível, 50 anos depois, à primeira frase do narrador em *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1969), o narrador que, como bem notou Ismail Xavier, abria o filme perguntando: “Quem sou eu?”. Entre perguntar quem se é, e dizer que se é igual a todo mundo, cria-se um diálogo interessante, uma ponte entre o cinema brasileiro moderno e o cinema brasileiro contemporâneo (XAVIER, 2003).

Acompanhamos um narrador que diz que não é bom com as palavras, que está há 20 anos sem escrever, mas a quem foi pedido que escrevesse fatos importantes da sua vida em um caderno. A quem seria dado o papel de ser o dramaturgo de uma peça a ser montada na fábrica. Ele nos narra que “foi tomando gosto por escrever” na medida em que escrevia, e que a melhor coisa a escrever era como a vida o tinha levado a Ana.

Ouvimos essas informações enquanto escutamos uma voz de cadência ralentada, representativa de um dos sotaques mineiros, uma voz ao mesmo tempo lenta e sincopada, com variações de tempo e de ritmo. Um ritmo sutil e inteligente, que, na mesma frase, acelera e atrasa. O único momento do filme em que ouvimos outra voz de narrador é quando a questão de gênero se inverte. Ele recebe uma carta de Ana em resposta às suas. Naquele

contemporâneo realizado durante o XX Encontro da SOCINE, em Goiânia, em outubro de 2018. Sobre samba e trabalho, ver Hermano Vianna (2002). Sobre território sonoro, ver Giuliano Obici (2008).

momento, ouvimos uma voz feminina, uma narradora, e o personagem masculino lê a carta em silêncio.

O momento de silêncio dos sons ambientes que nos interessa surge, assim como acontece no episódio 1 de *As mil e uma noites*, já próximo ao fim do filme. Com uma hora e 25 minutos de projeção, vemos nosso 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 pra ver a fábrica. E senti uma tristeza de estar ali”.

Nesse momento, partilhamos o silenciamento de todo o som ambiente, a suspensão dos sons diegéticos, como descreveu Chion. 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. O silêncio dos sons ambientes dura quatro minutos, e só voltará com os sons da fogueira que já se encontra na sequência final do filme. Ouvimos apenas o silêncio do lugar do trabalho e sua voz, que segue narrando como aquela experiência significou um despertar para as agruras da rotina da fábrica e para a precarização do seu ambiente de trabalho. Partilhamos o silêncio da fábrica, da mesma forma que partilhamos o silêncio cotidiano sobre uma época, sobre uma ideia, sobre um país e um povo que se desfazem como parte de um projeto governamental contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperamos ter demonstrado como *As mil e uma noites* e *Arábia* se utilizam de elementos sonoros como vozes de narradores, silêncios, na forma de suspensão dos sons diegéticos, e de um uso criativo dos sons ambientes para representar crises do capitalismo contemporâneo e a precarização de regimes de trabalho. Um dos objetivos deste artigo era pensar como há, através do uso desses elementos, conexões, identificações possíveis entre os espectadores e os protagonistas. Para atingir tais objetivos, nos foi importante compreender e transcrever ideias que vêm de textos clássicos e mais contemporâneos sobre voz aplicada ao cinema, pressupostos também recentes sobre os funcionamentos possíveis dos ruídos e dos sons ambientes, e entender a prevalência no cinema contemporâneo da suspensão temporária das vozes e dos ambientes. Assim, marcamos mais um ponto na análise das vozes e formas de silêncio do cinema e do audiovisual contemporâneos.

Por fim, é importante dizer que este texto foi escrito logo antes da pandemia se instaurar

de modo oficial no Brasil, e apenas por isso sua escrita foi possível. No momento de seu envio, a doença já circulava há quatro meses. Hoje, em sua revisão para publicação, um ano, sem previsão de resolução. Nesse meio tempo, o ministro da saúde já foi trocado algumas vezes, o ministro da educação também, e reformas que agridem os trabalhadores seguem passando. Isso apenas comprova a aguda relação entre a extrema-direita, o neoliberalismo e o prolongamento do ciclo da doença.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. "The grain of the voice". In: STERNE, Jonathan. (org.). *The sound studies reader*. New York: Routledge, 2012. p. 504-510.
- BUCKLAND, Warren. "The Acousmatic Voice and Metaleptic Narration in *Inland Empire*". In: HERZOG, Amy; RICHARDSON, John, VERNALIS, Carol (org.). *The Oxford handbook of sound and image in digital media*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 236-250.
- CHION, Michel. *Audiovision – Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- _____. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- CHOW, Rey. "The Writting Voice in Cinema: A Preliminary Discussion". In: WHITTAKER, Tom; WRIGHT, Sarah (org.). *Locating the Voice in Film. Critical Approaches and Global Practices*. New York: Oxford University Press, 2017, p. 31-46.
- COSTA, Fernando Morais. "Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?". *Logos*. Rio de Janeiro: UERJ, v.32, p.94 - 106, 2010.
- _____. "Silêncios e vozes no cinema: *Tabu e Stereo*". *Significação-Revista de Cultura Audiovisual*. São Paulo: USP, v.41, p.140 - 155, 2014.
- _____. "Silêncios, os sons dos rios, os sons das cidades: *Los Muertos e Liverpool*". *Contemporânea*. Salvador: UFBA. v.10, p.147 - 157, 2012.
- _____. "Teorias sobre voz nas décadas de 1960 e 1970 e cinema contemporâneo". *Novos Olhares*. São Paulo: USP, v.6, p.22 - 29, 2017.
- COULTHARD, Lisa. "Dirty Sound - Haptic Noise in New Extremism". In: HERZOG, Amy; RICHARDSON, John; VERNALIS, Carol (org.). *The Oxford handbook of sound and image in digital media*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 115-126.
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- IHDE, Don. *Listening and voice – Phenomenologies of sound*. Albany: University of New York Press, 2007.
- MARKS, Laura. "A Noisy Brush with the Infinite: Noise in Enfolding–Unfolding Aesthetics". In: HERZOG, Amy; RICHARDSON, John, VERNALIS, Carol (org.). *The Oxford handbook of sound and image in digital media*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 101-114.

OBICI, Giuliano. *A condição da escuta. Mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2002.

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

XAVIER, Ismail, *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

----- . *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e terra, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.