
Se pouco se diz sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes?

Fernando Moraes da Costa

Resumo

Dentro do pouco explorado campo do som no cinema, acha-se uma questão quase inaudita: o silêncio pode ser entendido como parte integrante da matéria sonora de um filme? Valorizado por vários ramos do conhecimento no decorrer do século XX, o silêncio também foi reconhecido pela teoria cinematográfica, por alguns poucos autores, sem muito alarde, como portador de um discurso nos filmes. Partindo do pressuposto de que silêncio não é mera ausência de significação, que, ao contrário, o silêncio também significa, sendo parte integrante de um discurso, podem-se reconhecer e analisar silêncios nos filmes, entendendo-os como tendo sua importância nas respectivas narrativas, participando da construção sonora tanto quanto vozes, ruídos e músicas.

Palavras-chave: cinema; silêncio; linguagem.

Primeira questão: qual é o espaço dado ao som no pensamento sobre o cinema? Dos anos 20 aos 60, apenas fragmentos, manifestos isolados, capítulos esparsos de livros sobre teoria do cinema trataram do som. Todos eles fundamentais, é evidente, como é o caso das considerações de Eisenstein, Pudovkin, René Clair, do brasileiro Alberto Cavalcanti, de Béla Balázs, de Noël Burch, entre outros, mas que não passaram, porém, de esforços esporádicos.¹ Não havia muito mais que isso. A expansão do pensamento sobre o cinema que adentrou a década de 70 não mudou essa situação. Análise e teoria, nos variados caminhos que se abriram, permaneceram voltadas para a imagem.

Até o fim dos anos 70 não havia uma análise do som propriamente dita, o que justifica certa surpresa de Ismail Xavier no prefácio de sua antologia, *A experiência do cinema*, lançada em 1983, ao dizer que ela se encerrava com um artigo "extraído de uma coletânea inteiramente dedicada à questão do som no cinema" (XAVIER, 1991, p. 9).² Ismail Xavier observava, com absoluta pertinência, que era providencial fechar sua compilação com um artigo sobre uma das "esferas recalçadas" dos estudos sobre o cinema, a "reflexão sobre o som os filmes", pois entendia "a necessidade de se reestruturar a economia do olhar e da escuta" (XAVIER, 1991, p. 371)

Ismail Xavier estava tendo contato com um corpo teórico que começava a existir. A citada "coletânea inteira", o número 60 de *Yale French studies*, composta de artigos organizados por Rick Altman em 1980, foi, de fato, o primeiro livro de que se tem notícia a tratar exclusivamente do som no cinema. Era o primeiro passo dado por um grupo de pesquisadores norte-americanos no sentido de criar um nicho específico, dentro dos estudos sobre o cinema, para o som. Cinco anos depois, nova compilação trazia de volta o mesmo grupo, acrescido de novos colaboradores. Elisabeth Weis e John Belton organizavam *Film sound – theory and practice*, uma ambiciosa tentativa, bem sucedida por sinal, de fazer um mapeamento do som sempre que fora comentado pela teoria do cinema, além de trazer um número extenso de novos artigos que tematizavam o som dos filmes. Rick Altman se tornaria o maior porta-voz desse grupo. Seria ele quem colocaria de forma mais direta a necessidade de se criar uma análise específica para o som no cinema. Específica no sentido de que a análise do som precisava deixar de ser, segundo Altman, uma parte da análise da imagem. Para ele, essa subordinação criara as distorções que os pesquisadores do som no cinema deveriam combater. Altman coloca que a feitura de um filme parte de uma bifurcação: um filme é a junção de dois materiais diferentes entre si, imagem e som. Justamente por ter uma composição diversa, não se pode analisar um fenômeno sonoro como se ele fosse parte do imagético (ALTMAN, 1992, p. 15-31).

Enumerando os diversos esforços da análise e da teoria sobre o som, Altman julgava ser necessário todo um novo vocabulário orientado para a sua especificidade, que desse conta das particularidades da matéria sonora. Ele próprio trabalharia nesse sentido, mas, quanto a conceitos e uma terminologia voltados para o som, o nome indiscutivelmente mais relevante seria o do francês Michel Chion. Enquanto nos Estados Unidos já havia um

¹ Referimo-nos, respectivamente, à seminal *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, assinada em conjunto por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, em 1928 (EISENSTEIN, 1990, p. 217-219); ao desdobramento maior da questão por Pudovkin, no ano seguinte, no artigo "Assincronismo como princípio do cinema sonoro" (PUDOVKIN, 1976, p. 183-193); ao manifesto de René Clair, "The art of sound", de 1930 (WEIS; BELTON, 1985, p. 92-95); às considerações de Alberto Cavalcanti sobre o som, compiladas em *Filme e realidade* (CAVALCANTI, 1953), e postas em prática nos seus documentários ingleses; às partes que tratam do som no livro *Teoria do cinema*, de Balázs; e ao capítulo "Sobre a utilização estrutural do som", de *Práxis do cinema*, de Burch (1992, p. 115-128).

² O artigo citado é "A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço", da norte-americana Mary Ann Doane.

grupo de pesquisadores debruçados sobre o som dos filmes, do outro lado do Atlântico, na França, Chion batalhava sozinho. Chion se dedicaria, por uma década inteira, a escrever livros sobre o assunto. Em 1982, lançaria *Le voix au cinema*; em 1985, *Le son au cinema*, onde estão, entre outras, suas considerações sobre a música nos filmes e sobre a localização espacial dos sons, pensando sobre as fronteiras que definem se um som está em quadro, fora dele, ou ainda, se não pertence à diegese; em 1998, lança *La toile trouée: la parole au cinema*; e em 1990, o livro síntese dos três, *L'audio-vision*, onde faz uma compilação dos conceitos distribuídos pelos trabalhos anteriores, revisando-os e ampliando-os.

O campo aberto pelas duas frentes, norte-americana e francesa, segue sendo demarcado, e o pensamento sobre o som segue seu caminho. Chion vem sendo traduzido para o inglês, penetrando nos Estados Unidos; Altman está em atividade, e surgem novos colaboradores. A teoria e a análise sobre o som no cinema, que já contam mais de vinte anos desde o lançamento da edição especial de *Yale French studies*, podem ser entendidas como uma longa argumentação que visa a responder às perguntas postas por Rick Altman: o som é parte integral da experiência do cinema? O som tem uma importância e uma expressão próprias ou é um simples adendo em um meio visual? (ALTMAN, 1992, p. 171) Ele próprio responde: para Altman, todos os pesquisadores que escolheram voltar seus estudos para o som o fazem porque "estão convencidos de que o som no cinema possui um significado maior do que simplesmente acompanhar um objeto ou pessoa visível na tela" (ALTMAN, 1992, p. 171).

Dito isso, podemos passar à nossa questão mais particular. Dentro do reconhecimento da importância do som nos filmes, há um caminho quase inexplorado. Se pouco se diz sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes?

II

Pesquisador musical, o canadense Murray Schafer detecta, no século passado, uma recuperação do valor do silêncio, aferida, por exemplo, na sua utilização como matéria-prima em sua área. Segundo ele, a onipresença dos ruídos que vem do século XIX, quando as revoluções industriais imergiram os centros urbanos em um mar de sons mecânicos, e que atravessa nossos dias, encerra um paradoxo: se, por um lado, essa predominância chama violentamente a atenção do cidadão urbano do século XX para aqueles sons, ao mesmo tempo faz com que haja uma "procura" pelo silêncio que se está perdendo, uma certa nostalgia do silêncio. O argumento de Schafer é que essa ânsia por quietude do homem do século XX envolto em ruídos foi retratada pela música erudita contemporânea (SCHAFER, 1992, p. 128).

Pode-se dizer que na história da música erudita o silêncio sempre foi aceito como parte de sua matéria-prima. Não existe dúvida sobre se ele é ou não constituinte do discurso musical. Na forma das pausas, silêncios sempre foram escritos, lidos e executados. Quando o intérprete lê o símbolo grafado na partitura que representa um silêncio de uma determinada duração, ele entende que aquilo significa uma pausa e a executa.

Nesse sentido, o uso do silêncio não é novidade. Pode-se encontrar, por exemplo, em uma peça de Bach, escrita no início do século XVIII, tantas pausas quanto notas, na parte que cabe às cordas.³ O que marca a diferença para o que se aponta como uma particularidade do século XX é que, se o silêncio, desde longa data, era usado como recurso para se atingir maior expressividade em determinada passagem, agora ele passava a ser o elemento estruturante de algumas obras. É assim, por exemplo, nas *Variações para piano opus 27*, de 1935, em que o austríaco Anton Webern deu tanto espaço às pausas quanto às notas, fazendo com que a estrutura da obra estivesse calcada tanto nos silêncios quanto nos sons.

O maior exemplo, porém, do entendimento do silêncio como parte constituinte do discurso musical está na obra de John Cage. Em suas palavras: “a matéria da música é som e silêncio. Integrar os dois é compor” (CAGE, 1961, p. 62). Cage justifica o argumento de que silêncios também são matéria musical ao atestar que, das propriedades atribuídas aos sons — altura, volume, timbre e duração —, esta última também se aplica aos silêncios. Podendo-se trabalhar sobre eles a partir do controle de sua duração, eles podem ser, tão bem quanto as notas, o elemento estruturante de uma obra (CAGE, 1961, p.18-22).

A partir de *Music of changes* e de *Imaginary landscape*, ambas de 1951, Cage desenvolveria o seguinte método para compor: a música seria o resultado da escolha ao acaso entre 64 matizes sonoras previamente estabelecidas. Essas seriam compostas de 32 sons (as doze notas, e o restante, ruídos) e 32 silêncios. Ambos teriam, *a priori*, as mesmas chances de fazer parte do resultado final (CAGE, 1961, p.57-60). É do ano seguinte o exemplo mais radical de uso do silêncio na história da música: a célebre peça 4'33". Nela, um músico se posiciona frente ao piano e se mantém inativo durante os tais quatro minutos e trinta e três segundos que são o tempo de duração da peça. O silêncio seria o seu principal elemento constituinte, mas não o único, explica Cage, pois também seriam parte da *performance* os ruídos provocados pela platéia.⁴

Essa lembrança do silêncio, e sua aceitação como parte integrante de um fenômeno sonoro, tem-se dado, de forma análoga ao que aconteceu na música, nos mais variados campos de conhecimento. Como exemplos, a antropologia — ao analisar o valor do silêncio em culturas africanas, asiáticas e indígenas da América, ou seja, em culturas não-eurocênticas —, a teologia, a teoria literária, a crítica das artes plásticas.⁵ Ainda mais importante do que a identificação da presença dos silêncios nessas áreas distintas é o pressuposto, comum a todas elas, de que ele significa. Uma intervenção silenciosa não é um instante de mera ausência de significado, de ausência de discurso.

Não há, neste sentido, exposição mais veemente do que a da brasileira Eni Orlandi. Ao tratar do silêncio no campo da análise do discurso, Orlandi o eleva à condição de fator essencial para que a linguagem signifique. Para ela, em oposição ao senso comum de que o silêncio é o vazio, ele não só significa, como tem “uma significância própria”, que não pode ser julgada como análoga nem complementar ao modo de significar das palavras (ORLANDI, 1992).

³ Referimo-nos ao *Concerto para violino, cordas e baixo contínuo BWV 1042*.

⁴ Cage explicaria, mais tarde, que naquela época estava interessado em produzir uma música que fosse “apenas sons, livres do julgamento sobre se são musicais ou não. Sons livres das estritas relações entre as notas”. Tal música, que não se comporia com notas, mas com ruídos e silêncios, estaria isenta de ser um espelho da individualidade e da personalidade de compositor, já que era resultante simplesmente dos sons que todos ouvimos. Seria uma obra que afrouxaria a distinção entre o músico e o público, pois, graças à inoperância do executante e à participação da platéia, aquela se tornava “uma música feita por todos” (CAGE, 1973, p. 3-4).

⁵ O antropólogo em questão é o inglês Philip Reek. Dom Eugênio Salles explica que a *Instrução geral para o Missal Romano*, que reformou, em 1969, o modo de se conduzir as missas católicas, considerou o silêncio como “elemento estruturante, integrante da celebração” (SALLES, Eugênio. O silêncio. *Jornal do Brasil*, 16 mar. 2002).

Na teoria literária, podemos citar a análise de Modesto Carone sobre a poesia de João Cabral da Melo Neto: *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Na teoria da arte, citamos dois artigos que estabelecem relações entre silêncio e vanguardas do século XX que trilharam o caminho da ausência do objeto, como, entre outros motivos, recusa ao figurativismo e à analogia verbal da obra. São eles: Susan Sontag. *A estética do silêncio*, capítulo do seu livro *A vontade radical* (São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.); George Steiner. *O repúdio à palavra*, capítulo do seu livro *Linguagem e silêncio* (São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 30-54).

III

Estudado em diversos campos de conhecimento, faltava desvelar o silêncio no cinema. Béla Bálazs, na década de 40, ao defender o *close-up* como o enquadramento dentro do qual o rosto humano está representado em sua maior expressividade, defendia também o silêncio como sua trilha sonora ideal. Para Bálazs, mais do que nas palavras que esse rosto poderia proferir, é no silêncio que "a fisionomia do rosto humano é mais intensa" (BÁLAZS, 1985, p. 119). Bálazs argumentava que, ao observar o rosto do homem em silêncio, estamos em contato com suas emoções genuínas, que as palavras disfarçam. Para ele, o personagem enquadrado em *close-up* não deve estar tomando parte em um diálogo, deve estar imerso no que ele chama de um "solilóquio silencioso" (BÁLAZS, 1991, p. 95-96).

Bálazs faz ainda uma relação entre ruídos e silêncio. O húngaro observa com absoluta pertinência que a nossa percepção de silêncio não corresponde ao fato de não haver nada para ouvir. O que reconhecemos como silêncio é a experiência de estarmos em contato com um volume tão pequeno de sons que ouvimos ruídos ínfimos, que não ouviríamos normalmente. Bálazs argumenta que nós sentimos o silêncio quando podemos ouvir um pequeno som produzido longe de nós, ou um sussurro próximo. Se escutamos um ruído a um quilômetro de distância, diz ele, é porque a nossa volta há silêncio (BÁLAZS, 1991, p.118-119). Para o cinema, a relação seria a mesma. Essa acepção de silêncio deve estar presente nos filmes, sempre que haja nele ruídos sutis, defendidos por Bálazs. O silêncio deve ser o envelope no qual sons ínfimos estão envolvidos.

Em meio à produção mais recente de pesquisadores norte-americanos, à qual nos referimos, podem-se encontrar dois momentos onde o silêncio está tratado de forma relevante. Martin Rubin, no artigo "The voice of silence", analisa *Backstreet*, dirigido por John Stahl (EUA, 1932). Rubin afirma que naquele filme há um quarto discurso sonoro. Além do discurso da voz, da música e dos ruídos, há, de forma crucial, o discurso do silêncio. Na estrutura do filme, segundo Rubin, vão sendo inseridos momentos de silêncio, demarcados pela alternância com seqüências ruidosas. Seqüências externas, preenchidas por uma pluralidade de sons, como uma banda na praça e burburinho de multidão, são seguidas de planos silenciosos, onde o personagem principal, Walter, está quieto no interior de sua casa. O contraste ressalta os silêncios. Essas inserções aumentam no decorrer do filme, até que este termina sem sons. A última seqüência mostra Walter se lembrando de um encontro com a namorada que partiu, na praça onde a banda tocava. Porém, o corte abrupto, como o descreve Rubin, no som da banda dá início ao silêncio que será a trilha sonora do *flashback*, e do fim do filme (RUBIN, 1985).

O outro artigo é "Sound and silence in narrative and nonnarrative cinema", de Fred Camper, onde o norte-americano analisa o silêncio nos filmes de seu conterrâneo Stan Brakhage, um dos principais nomes do cinema de vanguarda norte-americano. Sua obra se notabilizou pela peculiaridade de ser completamente silenciosa. É ao tomar esses silêncios como o ponto de partida da análise que o artigo de Camper se faz relevante. Os filmes de

Brakhage haviam sido objeto de análises totalmente voltadas para a imagem, ao que Camper traz uma nova forma de entendê-los: a partir de uma distinção sutil, eles deixam de ser filmes sem trilha sonora, e passam a ter trilhas sonoras compostas unicamente por silêncios. Analisado assim, havendo sido reconhecidos os silêncios como parte integrante de seus filmes, Brakhage seria não apenas um bastião da imagem, uma vez que prescindia de sons, mas também um bastião do silêncio no cinema.

Camper parte da hipótese de que se podem perceber gradações entre os silêncios dos filmes de Brakhage. Haveria em suas primeiras realizações um determinado grau de silêncio, como, por exemplo, em *Anticipation of the night*, de 1958. Camper explica que os movimentos do protagonista, que vemos a partir de sua sombra no chão, não se concretizam. A montagem deixa de fora o início e o fim de seus passos. Vemos apenas o intervalo no qual o pé já saiu do chão e ainda não voltou a pisar. Camper nota que assim o som dos passos estaria, de qualquer forma, fora do plano, pois o ruído de um passo está quando se tira o pé do chão e quando o colocamos de volta. No intervalo, não há som. O ponto em que Camper quer chegar é que Brakhage elimina a *sugestão* de sons do filme. Se não vemos o ato que provocaria o som, esse som não nos é sugerido. Esse procedimento caracteriza o filme como *realmente* silencioso, pois, além de não haver sons em sua trilha sonora, ele nem mesmo os evoca. Desta forma, o silêncio se basta, ao contrário do que acontecia no cinema mudo.

Para Camper, essa característica se intensifica mais adiante na obra de Brakhage. O analista cita *The riddle of lumen*, de 1972. Por essa época, Brakhage chegava ao abstracionismo. Sua preocupação nesse filme era mostrar diversas formas de emanação de luz, sem identificar os corpos. Segundo Camper, isso instaura um silêncio de grau maior do que em *Anticipation of the night*. Se naquele ainda havia corpos que pudessem, apesar do método de supressão de Brakhage, em alguma instância, sugerir sons, as meras emanações de luz de *Riddle of lumen* não sugerem som algum. Não há corpo identificável que permita pensar nos sons que ele produz. *The riddle of lumen*, conclui Camper, é um filme totalmente silencioso (CAMPER, 1985).

Entendemos que os dois artigos têm o papel fundamental de reconhecer silêncios nos filmes. Já não estava o cinema excluído dos campos de conhecimento que admitiram ser o silêncio parte da matéria-prima de seus objetos de estudo. Esses textos abrem caminho para outras análises que poderão transitar com alguma segurança pelo ainda semidefinido caminho da identificação dos silêncios no cinema. Estando imbuídos do interesse em identificá-los, eis que eles nos aparecem.

Em *O Quarto do filho*, de Nanni Moretti (Itália, 2000), na seqüência em que o casal central janta com os amigos, o personagem principal, interpretado pelo próprio Moretti, corta repetidamente as frases de sua mulher quando ela tenta falar do filho morto. Quando ela procura seguir com sua fala, seu marido aperta-lhe a mão, sugerindo que ela pare de falar. Contando que o filho tinha uma namorada, ela diz: "uma tarde..." e há a primeira intervenção; recomeça a falar: "Adriana é...". Novo aperto na mão, e novo silêncio. Haverá uma terceira tentativa: "o que acontece...", e mais uma interrupção. Os três

silêncios que o marido insere na fala de sua mulher são colocados como pausas em música, inseridas nas frases, pontuando-as. Estabelece-se um ritmo pelo contraste entre as palavras e as pausas.

Em uma das últimas seqüências de *O poderoso chefão, parte III* (EUA, 1990), Michael Corleone, interpretado por Al Pacino, grita na escadaria do teatro ao ver sua filha baleada. Vemos sua face gritando em plano próximo, mas não ouvimos o grito. O plano é intercalado com outro, do corpo da filha nas escadas, e por três vezes vemos o esforço do rosto de Pacino, sem ouvi-lo. Escutamos, ao invés disso, a música que se sobrepõe às imagens. O editor de som, Walter Murch, explica que Al Pacino estava realmente gritando, e que eles dispunham desse som, mas ele preferiu removê-lo na edição, criando, através de seu silêncio, um ponto de maior tensão entre a imagem e a trilha sonora. Na última volta do plano, o som do grito está por fim presente, e a tensão é liberada (MURCH, 2000).

Note-se que nesses dois exemplos o que há é o *silêncio de um dos elementos sonoros*, e em ambos os casos, da voz. É necessário esclarecer que, sendo o cinema um meio que se serve de três matizes sonoras, não é preciso, para que se instaure um momento de silêncio, que haja a ausência de todos eles. Há música sobre o silêncio da voz de Pacino, assim como não se interrompem os sons ambientes do restaurante na seqüência de *O quarto do filho*, mas o fato de não haver uma ausência total de sons não impede que se reconheça o silêncio da voz.

Em *Carmen de Godard* (França, 1983) há uma seqüência onde o casal que se isola na casa de praia conversa de frente para uma janela. Enquanto o homem fala, vemos o rosto de Carmen, e ouvimos unicamente o som do mar. Em seguida temos um plano do mar, e não ouvimos seu som, apenas música. Voltamos a ver o rosto de Carmen, no que a música desaparece, e então ouvimos a voz e o ruído do mar ao fundo, o que finalmente caracteriza uma inserção do som na seqüência que se poderia dizer padronizada.

A construção do som nessa passagem se trata, na verdade, de um jogo de silêncios:

- 1º) silêncio da voz do homem, enquanto se ouve o mar;
- 2º) do mar, enquanto se ouve a música;
- 3º) da música, que cala para que se ouça a voz do homem e o som do mar.

Godard instaura, na edição de som, um jogo de presença e ausência entre os três elementos sonoros: quando há um, não há os outros, e, nos dois primeiros planos, o som que não está presente é justamente o que seria correspondente à imagem: a voz do homem que fala, e o som do mar que vemos. Trata-se do silêncio do som mais óbvio.

São raras as vezes onde podemos perceber um momento de silêncio total na tela. No primeiro plano de *A história real*, de David Lynch, vemos, do alto de uma grua, o quintal de uma casa onde uma mulher repousa, deitada em uma cadeira de praia. Quando a câmera se aproxima, podemos ver que a mulher faz gestos, como colocar um copo ao lado da cadeira, e por conta disso temos a certeza de não estarmos ouvindo os sons correspondentes, o que reforça a percepção do silêncio. O movimento da câmera continua,

abandona a mulher para enquadrar a casa, e quando já a vemos mais de perto, finalmente ouvimos um som. Saberemos, pelos próximos planos, que o ruído se tratava de uma queda sofrida pelo senhor que morava ali. O longo silêncio havia nos preparado para prestar atenção no primeiro som que ocorresse, fazendo-nos ansiosos por ele. Quando ele, por fim, acontece, estamos atentos. Lynch ressalta o tombo do idoso sem que nem mesmo o vejamos.

Ao contrário de *A história real*, em *Dançando no escuro*, de Lars von Trier, é o último plano que se desenvolve em silêncio total. Há somente um plano após a sentença de morte haver sido aplicada à personagem Selma, interpretada pela islandesa Bjork. Selma fora condenada à forca. Após o corpo descer pelo cadafalso, vemos um plano geral que enquadra os dois andares do lugar da execução. A câmera, no início fixa, descreve um movimento vertical, subindo do primeiro para o segundo pavimento, e, enquadrando-o, repousa para o fim do filme, enquanto não ouvimos som algum. O silêncio pode ser justificado como um curioso luto do próprio filme pela morte da personagem principal, mas também pelo fato de que muitas vezes no decorrer do filme nós ouvíamos o que Selma ouvia. As canções que escutávamos como trilha sonora das seqüências de musical, Selma as imaginava. Se ela não mais ouve, nós também não ouvimos. É o que Chion, em analogia com o conceito de plano subjetivo, chama de "escuta subjetiva". Nosso "ponto de escuta" é, neste caso, o mesmo de um dos personagens do filme (CHION, 1994, p. 89-91).

Pode-se perceber, ainda, em um filme tão palavroso quanto *Lavoura arcaica*, de Luís Fernando Carvalho (Brasil, 2001), a existência de um personagem silencioso. Durante as três horas de um filme repleto do texto de Raduam Nassar, mostra-se em seu silêncio uma personagem fundamental, a irmã deflagradora da relação incestuosa. Vale lembrar que, quanto a personagens silenciosos, Ana, a irmã de André, vem de uma linhagem de antepassados ilustres no cinema nacional. Alguns dos personagens de *A margem* e *A opção*, de Ozualdo Candeias, perpassam os filmes com seu mutismo. Momentos de silêncio, planos sem som algum, são, é bom lembrar, recorrentes na obra de Candeias e de outros realizadores do cinema nacional nas décadas de 60 e 70, como se pode perceber, por exemplo, nos primeiros filmes de Júlio Bressane.

O silêncio, de Mohsen Makhmalbaf (Irã, 1998), é, como disse o crítico Adrián Veaute, um filme que nos apresenta o mundo percebido pelos ouvidos de uma criança cega, e nos convida a partilhar dessa percepção. Na primeira seqüência, ouvimos, sobre um *close* do menino, o zumbido de uma mosca, alto, em primeiro plano. Vemos que Korshid reage a ele. Somente então há um plano detalhe da mosca, pousada no gargalo de uma garrafa. Esta imagem apenas nos confirma o que já percebêramos, graças ao zumbido adiantado para o plano anterior. Num primeiro momento, apenas a ouvimos, e de forma clara, como o menino.

Ruídos sutis como estes terão destaque em várias ocasiões. Escutaremos em primeiro plano, enquanto o filme segue, passos, folhas secas em que Korshid esbarra enquanto caminha pelo algodão, outras abelhas,

uma pétala que é arrancada, o rio que passa à beira de sua casa. Perceba-se que há uma pré-condição para que esses sons ínfimos sejam percebidos, e estejam tão claros para o espectador. Eles devem estar envolvidos em silêncio, como lembrava Bálazs. Sem silêncio a sua volta, suas presenças pequenas não se fariam notar.

Korshid está no ônibus para o trabalho. Viaja com os ouvidos tampados pelos dedos. Ele não ouve os sons da rua, nem nós, mas não há silêncio total. Ouvimos, ao invés disso, o som do rio que margeia sua casa. Vemos um plano detalhe de seu ouvido, tapado pelo dedo. Korshid tira o dedo do ouvido, e passamos a ouvir os ruídos da cidade, o tráfego nas ruas, e os sons do próprio ônibus. Em sincronismo com a mudança dos sons, há uma correção do foco, que deixa de estar no ouvido e passa para a rua, ao fundo. Korshid volta a tampar o ouvido, os sons da cidade somem, e o do rio reaparece. O foco volta para o ouvido. Há um movimento de câmera, que atravessa o rosto do menino e passa a enquadrar seu outro ouvido, também tampado. Seguíamos ouvindo o rio, até que Korshid tira o dedo do ouvido agora em quadro. O som do rio some. Passamos a ouvir alguém que, no banco de trás, toca uma balalaica. O foco acompanha o som, e revela o fundo do quadro. Mais uma vez, Korshid tampa o ouvido, e voltamos a ouvir o rio. Repete-se a ação, de volta ao ouvido esquerdo, o primeiro a ter sido mostrado. Quando a câmera chega nele, está tampado, e ainda escutamos o rio. Ao ser destampado, o som da rua. Korshid ainda ouvirá uma vez mais o som da balalaica, com a seqüência repetindo o mesmo padrão: ele destampa o ouvido, o som aparece, o foco é corrigido para o jovem músico no fundo do quadro. Quando o menino desce do ônibus, Korshid decide segui-lo, abandonando seu itinerário original.

Há, nesta seqüência, um jogo de silêncios entre as duas fontes de sons. O rio e os sons do ambiente onde Korshid está não coexistem em momento algum da seqüência. A presença de um começa sempre no silenciamento do outro. O ponto, na imagem, que demarca essa fronteira é o tampar e o destampar dos ouvidos. Ouvido tampado, silencia todo o ruído da cidade, e a balalaica. Feito o silêncio, ouvimos o rio; destampado o ouvido, o que silencia é o rio, e ouvimos os sons da cidade. O silêncio de um está sempre sob a presença do outro, sendo a base que garante o funcionamento da estrutura.

Em outra seqüência, Korshid está novamente no ônibus. No meio da viagem, sobe um músico, que toca para os passageiros. Korshid tampa os ouvidos, e mais uma vez este é o ponto de sincronismo onde paramos de ouvir o tocador e os sons da viagem, e passamos a escutar o rio que corre na memória do menino. Makhmalbaf repete o padrão descrito na seqüência anterior. Como naquela, os sons são excludentes. A obrigação do silêncio de um para que haja a presença do outro é a mesma. Porém, desta vez há um plano que reforça o silêncio da música que domina o ambiente sonoro dentro do ônibus. Há um plano de detalhe da mão do músico tocando o instrumento, enquanto seguimos ouvindo, como Korshid, o rio. Na relação entre o *close* do objeto cujo som deveríamos estar ouvindo, seu silêncio, e o som que escutamos em seu lugar, quem salta aos sentidos é justamente o silêncio.

Esperamos naturalmente a correspondência entre a imagem e o som. Assim, tão marcante quanto a presença do rio é a ausência da balalaica. O plano próximo enfatiza o silêncio do objeto retratado.

Adrián Veaute nota que, apesar de se tratar de um personagem para o qual os sons a sua volta são tão importantes, é no silêncio que Korshid evoca os sons que lhe são mais queridos. O menino tampa os ouvidos para não ouvir os sons ao seu redor, e para ouvir o rio que em sua lembrança não deixa de acompanhá-lo (VEAUTE, 2002).

Perto do final do filme, há uma pausa na trilha sonora. Durante cinco planos, nada produz som. Estão retratados em silêncio: um músico que Korshid e uma amiga haviam seguido, em plano próximo; as duas crianças; animais que estão na margem do rio junto a eles; todos eles, em um plano geral que nos informa que na outra margem está a cidade e a casa de Korshid; e, por último, o músico, mais uma vez. A falta de sons tem fim quando vemos um barco que atravessa o rio, e ouvimos suas remadas. É o senhorio, que vai buscar com a mãe de Korshid o dinheiro do aluguel que eles não têm. O silêncio foi a forma preferida por Makhmalbaf, quando poderia facilmente ter sido música, por exemplo, para criar a tensão que o espectador começa a perceber cinco planos antes de surgir a figura do cobrador, que pode desalojar Korshid e sua mãe.

Esses são primeiros esforços, rascunhos de análise. É evidente que sobre a incorporação dos silêncios à narrativa de um filme haveria muito mais a dizer. Tratamos de alguns poucos filmes. Estão por descobrir silêncios em centenas de outros, nas obras de vários autores, em cinematografias pouco estudadas, ou naquelas já esquadrinhadas, mas não sobre este aspecto.

Abstract

Within the little explored field of film sound, resides an even more obscure question: can silences be understood as integrant part of film sound materials? Valued by several areas of knowledge during the twentieth century, silence was also recognized discretely in film theory, by few analysts, as a carrier of meaning in film narratives. Understanding silences not as mere absences of significance, but as a fundamental part of a discourse, one can find and analyse silences in film narrative, acknowledging its role in the film sound construction, as important as voices, noises and music.

Keywords: motion-picture; silence; language.

Referências

- ALTMAN, Rick (Org.). *Sound theory - Sound practice*. New York: Routledge, 1992.
- BÁLAZS, Béla. A face do homem. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 92-96.
- _____. Theory of the film: sound. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Org.). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985. p. 116-125.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAGE, John. M. Writings 67-72. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.
- _____. *Silence: lectures and writings*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.
- CAMPER, Fred. Sound and silence in narrative and nonnarrative cinema. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Org.). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985. p.369-381.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. São Paulo: Martins, 1953.
- CHION, Michel. *Audio-vision : sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- MURCH, Walter. Esticando o som para ajudar a mente a ver. *The New York Times*, 1 out. 2000.
- ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.
- PUDOVKIN, V. I. *Film technique and film acting*. New York: Groove Press, 1976.
- RUBIN, Martin. The voice of silence: sound style in John Stahl's Backstreet. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John, (Org.) *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985. p. 277-286.
- SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz : entre o ruído e o silêncio*. 1995. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1995.
- VEAUTE, Adrián N. *El silencio: el mundo visto por los oídos de un niño*. Quien más mira, menos ve. Disponível em: <<http://www.otrocampo.com>> Acesso em: 2 fev. 2002.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- XAVIER, Ismail(Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.