

## O Silêncio Retratado Em Imagens Fílmicas<sup>1</sup>

Magda Rosi Ruschel<sup>2</sup>

Suzana Kilpp<sup>3</sup>

### Resumo

O artigo tem por objetivo problematizar e refletir sobre a técnica e a estética do silêncio em certas imagens fílmicas aqui denominadas retratos. A reflexão dialetiza os imaginários e as tecnologias do silêncio no cinema em perspectiva tecnocultural e genealógica, genealogia que inclui os atravessamentos produzidos pela televisão nos construtos de silêncio no cinema. A metodologia utilizada associa procedimentos cartográficos (Benjamin), intuição (Bergson) e dissecação (Kilpp). Porquanto relativos a uma pesquisa em curso, os resultados apontados são ainda preliminares, mas suficientes para indicar sua direção.

**Palavras-chaves:** Retratos de Silêncio; Imagens Fílmicas, Cinema e Televisão; Imaginários e Tecnologias do Silêncio.

### Imaginários e Tecnologias do Silêncio

Em suas teses sobre a história, Benjamin faz alusão a um jogo de xadrez no qual há um jogador fantoche chamado materialismo histórico. Desde tal perspectiva o autor nos convoca a refletir sobre uma história envolvida com outra história e que se desenrola num tabuleiro em que desaparecem da cena algumas peças-figuras do jogo, e aponta para a necessária tarefa de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1985, p. 225).

Para o autor, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’”. Significa nos apropriarmos de uma reminiscência, “tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1985, p. 224).

Para Gagnebin (1994, p. 117), trata-se da “necessidade de outra escrita da história e de uma outra história”. Assim, mereceriam ser considerados como “o verdadeiro” tanto o instante que se imobiliza quanto o desenrolar infinito dos instantes no tempo que não cessa de desenrolar-se. Nessa dialética, é possível perceber, com paciência e esforço, as cesuras narrativas, que precisariam ser mais bem auscultadas. Conforme Gagnebin (1994, p.115),

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Estudos de Televisão e Televisualidades, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos. Professora na mesma universidade. E-mail: mgdrsruschel@gmail.com.

<sup>3</sup> Doutora em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos. Professora na mesma universidade. E-mail: sukilp@unisinos.br.

interpretando Benjamin, “essas paradas e esses silêncios são outros tantos signos daquilo que deve ou quer ser negado pelo historiador oficial ou, num mecanismo muito próximo, pelo eu consciente que se edifica sobre o recalque”.

*Das Ausdruckslose* (o sem expressão) interrompe a narração, ou por excesso ou por carência de informação dialógica, e causa estremecimento nos sentidos enunciados para o verdadeiro da história (narrativa). Assim, para Gagnebin, em sua apropriação de Benjamin, seria de fundamental importância o estremecimento provocado pelo “sem expressão”. Para Gagnebin, esse é o gesto de ruptura salvadora objetivado por Benjamin, que também será o do intérprete alegórico, do tradutor e do historiador, gesto que “é definido aqui como uma fratura inerente à linguagem mesma, particularmente à linguagem poética: é a paragem e o sopro marcados pela cesura que escande o verso ao interrompê-lo” (GAGNEBIN, 1994, p. 118).

Assim, partindo do silêncio como cesura ou recalque da linguagem, encontramos, na técnica do cinema, a música (as trilhas musicais), as vozes (as falas das personagens e dos narradores em *off*) e os ruídos: o som emitido por fontes ou objetos sonoros que atuam na diegese do filme, ou seja, o som ambientado dentro e fora do quadro em que se desenrola a ação entre as personagens que não é o de suas vozes nem a de um narrador em *off*: é o que advém do rádio ou da TV; é o que acentua a movimentação das personagens em cena pelo som de seus passos; o que acentua o som de sua respiração etc.

O que é o silêncio, ou como se produz efeitos de silêncio em cada uma dessas manifestações/expressões sonoras em um filme? Quando e como ele é cesura ou gagueira? E, ao contrário, quando e como ele é tecnicamente produzido para expressar paragem e/ou sopro? O que resulta dessas interrupções no som audível?<sup>4</sup>

De acordo com Wisnik (1989), o som é uma ondulação ligada à oscilação variável do e no tempo. Às vezes, resulta de um encadeamento sucessivo de eventos; noutras, é um evento que resulta da simultaneidade de várias ondas. Para o autor, qualquer aparição do som é um misto de intensidade, volume, timbre e duração, essa que é a unidade de tempo que conseguimos medir mentalmente sem dividi-lo. O autor enfatiza que a duração sonora é uma unidade mental, relativamente variável de pessoa para pessoa, e lembra que os defensores da música *in natura* dizem que ela é mais importante do que “o tempo mecanizado do metrônomo e a cronometria do segundo” (WISNIK, 1989, p.17).

---

<sup>4</sup> Quando dizemos isso estamos propondo que o silêncio não é a ausência de som, mas uma de suas formas ou manifestações, acidental ou programada/desenhada.

Assim, de um lado enfatiza que o som só existe no tempo desenrolando-se (o que é meio óbvio), e que (o que não é tão óbvio) a percepção de sua vibração é subjetiva. No entanto, há um padrão vibratório construído que “condiciona todas as percepções, funcionando como um sinal de sincronização que comandaria o andamento da nossa sensação de tempo [desenrolando-se]” (WISNIK, 1989, p.21), sendo que os sons culturalmente afinados estarão sempre se confrontando e dialogando com o ruído e com os efeitos de presença do silêncio, ritmando o que ouvimos pela alternância entre a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo.

Para exemplificar a padronização da vibração sonora que afina culturalmente as vibrações de sons, ruídos e silêncios, Wisnik recorre às transmissões radiofônicas, nas quais “o silêncio é um espaçador que permite que um sinal entre no canal. O ruído é uma interferência sobre esse sinal. O som é um traço entre o silêncio e o ruído” (WISNIK, 1989, p. 30). Para exemplificar os tensionamentos do padrão, Wisnik recorre à música intitulada “4’33””, de John Cage, da qual faz parte, quando interpretada, uma longa pausa na música sonoramente afinada culturalmente desenrolando-se, pausa que pode ser entendida tanto como ruído quanto como silêncio. Na opinião do autor, algumas obras (dentre elas a exemplificada) “operam mais como uma marca, uma dobra sintomática e irrepitível, frisando enigmáticamente o campo de escuta possível”. Essas, seriam obras que recorrem ao “abandono ao tempo, ao puro movimento do tempo”, nas quais o silêncio atinge o grau zero do som. Nelas, os compositores visariam “à delicadíssima apresentação de quase-sons (quase ruídos) em oscilações rítmicas, em um tempo onde despontam pulsações e não-pulsações, como se a música buscasse devolvê-las a um estado de indistinção entre ambas (WISNIK, 1989, p 47). Seguindo o autor, pode-se dizer que o silêncio suspende e afina a escuta de sons e ruídos do mundo, no mais das vezes superpostos e embaralhados. Escutar o silêncio implica acionar uma reserva de atenção da memória com vistas a uma escuta diferenciada de algo.

Cabrera (2006, p. 389) insiste em que “a distinção mudo/sonoro não é essencial à questão dos limites da linguagem das palavras. A linguagem cinematográfica consegue dizer além da linguagem de palavras, tanto no cinema mudo como no sonoro e falado” Em ambos os casos, o mudo e o sonoro do cinema parecem afetar a dicotomia entre dizível/mostrável e dizível/silenciável, contribuição de importância para o entendimento do silêncio e som na experiência com imagens fílmicas, pois isso possibilita entender que,

paradoxalmente, “o cinema mudo inaugurava o dizer e o cinema sonoro o calar” (CABRERA, 2006, p. 374, grifo do autor).

Desde a perspectiva da técnica, verificamos que em muitos manuais de eletroacústica consultados não há referências ao silêncio. Explica-se o fato talvez porque os microfones, em uma câmara anecoica, por exemplo, detectam e gravam até a sonoridade de quaisquer vibrações existentes na paisagem e, por conseguinte, no atual estágio da técnica, em qualquer paisagem - e mesmo em ambientes acusticamente isolados – não é possível captar e gravar imagens absolutamente silenciosas.

Entretanto, esses manuais bem que poderiam dizer, no mínimo, que o silêncio depende da técnica e que a técnica pode produzir efeitos técnicos de silêncio, porquanto todos nós, ouvintes, sejamos surdos ou não, em alguma circunstância experimentamos a presença de algo a que chamamos de silêncio. Se ele de fato não existe no mundo da vida por que ele tem sido admitido e pensado por pesquisadores das mais diferentes áreas do conhecimento? O que é, em última análise, essa coisa<sup>5</sup> a que insistimos em chamar de silêncio? A que mundo ou referência de mundo está circunscrita nossa sensação de o silêncio existir de fato?

E voltamos aos teóricos. Por que Wisnik (1989) associa o silêncio a um espaçamento entre o som e o ruído radiofônico? Por que Cabrera (2006) diz que o silêncio é impossível no cinema? O que esses autores presumem ser o silêncio para dizer o que dizem?

Sejam quais forem as respostas às questões assim formuladas, entendemos haver, no cinema: (a) uma estreita relação entre as tecnologias e os imaginários de silêncio, imaginários esses que contradizem o silêncio eletroacústico, e vice-versa; (b) uma visada fenomenológica (bergsoniana, no caso desse artigo) e uma visada tecnocultural (resumida nesse artigo pelas proposições de Fischer (2013)) contraditórias que poderiam ser, talvez, articuladas na perspectiva de o silêncio ser uma experiência sensível do mundo da vida e um construto da mídia.

## **Inventando o Silêncio em Imagens Fílmicas**

---

<sup>5</sup> Bergson, no conjunto de sua obra, insiste em usar o termo coisa para designar qualquer objeto, material ou imaterial, conceito ou materialidade. É assim que ele formula o fundamento de sua filosofia: todas as coisas têm dois modos: o modo de ser (essa coisa e não outra) e o modo de agir (dessa coisa e não de outra).

São poucos os estudos que tematizam os construtos de silêncio no desenho do som no cinema. O silêncio como construto ou estética também pouco comparece nos estudos do som na comunicação. Entretanto, já se nota a ampliação dos estudos do som na comunicação audiovisual, o que demonstra um crescente interesse pelas sonoridades, especialmente no que concerne à forma de gravar, editar e mixar, tanto nos modos analógicos de (re) produção do som quanto nos modos digitais de modelagem do som. Seja sob a prerrogativa da análise técnica (e significativa) do inaudível, ou de seu entendimento como ruído sonoro, o silêncio tecnoculturalmente construído em imagens fílmicas segue desafiando nosso entendimento sobre: Como? Por quê? Com que sentido ou função?

Mas, dentre outros (poucos), encontramos dois textos que interessam bastante. Um deles é o artigo de Marcelo Ikeda (2012). No texto, o autor objetiva investigar as camadas sonoras de três filmes do cinema brasileiro contemporâneo que o instigam a pensar o silêncio como poética do sublime e como estética minimalista, evitando associar as paisagens sonoras meramente à narrativa. O outro é o artigo de Rodrigo Carneiro (2010), em que o autor tece considerações sobre os diferentes construtos técnicos de silêncio que operam na percepção significativa das imagens (e vice-versa) no filme “Cinema, Aspirinas e Urubus” do diretor Marcelo Gomes (2005). Ou seja, por exemplo, como o monofônico, o estereofônico e o *dolby* ingerem sobre as sensações de silêncio (nesse e em outros) no filme?

No início pensávamos que o silêncio era ausência de som, o que foi sendo gradativamente abandonado justamente por conta dos diferentes estágios da técnica, que vem ampliando o espectro audível do som e dos ruídos, tanto os do ambiente quanto o das máquinas. Ao mesmo tempo constatamos uma tendência nos estudos do som em produções midiáticas a relacionar o silêncio a um efeito, a uma sensação ou a uma estética.

Seguindo na direção da técnica, uma das questões que se coloca é: como é, hoje, no atual estágio, a escuta de um audiovisual, na “sala escura, a tela grande, a comunidade silenciosa do público e a luz às suas costas” (DUBOIS, 2004, p. 44)? Consoante com Dubois, a propagação das ondas luminosas implica e acarreta, nos domínios perceptivos do espectador, um tipo de agenciamento, semelhante a uma “sobrepercepção e submotricidade”. É sob a preponderância da propagação da luz que reconhecemos o cinema em seu estado de origem, “o chamado efeito *fi*, o efeito tela, do investimento psíquico e do fenômeno da dupla identificação, com os mecanismos do movimento e do pensamento, [...] com a “bolha” da sala escura do cinema” (DUBOIS, 2004, p. 46).

Ora, em seu início, quando o filme era essencialmente visual, o som no cinema estava “fora” das imagens projetadas na tela, e vinha das máquinas ruidosas de projeção, das manifestações ruidosas dos espectadores, da música que se tocava ao vivo durante as projeções (desde a executada pelas orquestras situadas no fosso do teatro até a das pianolas, quando se tornou muito caro pagar as orquestras e músicos ao vivo). Ou seja, pode-se dizer que o silêncio (mudez) dos primeiros filmes não havia como ser escutado pelo espectador de cinema. Especialmente o som de fosso, termo que foi estendido até o da pianola, e que aqui estendemos também aos ruídos do ambiente da especiação do filme, dura na memória técnica e estética do cinema e participa de um imaginário coletivo do som no cinema. É uma memória que age sobre a imaginação sonora e que age até na escuta de um audiovisual qualquer, mesmo sob o impacto da digitalização das imagens. Vale sugerir que as ondas sonoras que vibravam e reverberavam ao fundo e à margem da materialidade visível dos filmes no som do fosso ainda agem sobre uma ilusão durante de sons e silêncios que escutamos em um audiovisual – imaginário esse que também age sobre o desenho do som no cinema, tanto é que o termo (som de fosso) segue designando uma técnica ou efeito desejado pelos designers.

Flávia Costa (2007) assinala que, ao revermos as imagens do primeiro cinema, tendemos a acentuar as descontinuidades narrativas e as narrativas confusas; as cenas naturalistas contrastando grotescamente com as artificiais; o uso lento ou rápido demais das montagens; a sobreatuação dos atores etc. A autora, porém, adverte que esse conjunto de anomalias da linguagem cinematográfica, defeitos ou limitações técnicas dos seus aparatos deve ser entendidos “como indícios de uma referência cultural heterogênea, ligados ao teatro popular e à literatura barata como à cultura geral pequeno-burguesa e às pregações religiosas” (COSTA, 2007, p. 17).

As estranhezas que hoje nos causam o cinema mudo nos instigam a pensar em uma forma de silêncio que resiste ao padrão hegemônico vigente, principalmente a partir do cinema clássico, e que age, desde então, como elemento da estética e linguagem cinematográfica, e nem só do cinema. Chamam a atenção, por exemplo, os “quadros vivos”, resgatados por Costa (2007, p 19), “encenados em sequência e sem nenhuma conexão narrativa ou temática entre si” e que herdaram do estilo das exhibições da lanterna mágica o caráter anárquico de espetáculo de variedades. Os quadros vivos servem para expressar ideias abstratas de um cinema que mostra por meio de trucagens de montagem um meticuloso trabalho de atenuar “as fronteiras entre ficção e documentário, entre sério e

ridículo, entre truque e realidade” (COSTA, 2007, p. 19). Como obras *in process*, acontecendo, se lhes acrescentava um comentador/narrador *off* (voz) e música (trilha) adequados ao público dos locais da exibição. As obras não escondiam as “imperfeições” no encadeamento da narrativa, e o som era, muitas vezes, o elemento que disfarçava ou evidenciava as “anomalias” da montagem visual. Sobre esse contexto, pouco se disse acerca do som do silêncio e sua particular ingerência na função (do som) de “acobertar” as anomalias e de “preencher as lacunas” (áudio) visuais no encadeamento das narrativas de modo a torná-las compreensíveis ao espectador<sup>6</sup>.

Para Dubois (2004, p. 238), “obscuridade: fala-se; silêncio: mostra-se”. De acordo com o autor, “é a música e sobretudo a voz que levam à lembrança, ao desejo de memória; são elas que permitem o jorrar do preto e do branco; mas é o silêncio que engendra a imagem-memória”. Na sua concepção, imagens-memória são “as imagens de quem olha para trás, para o passado e as origens” (DUBOIS, 2004, p.239). Eis por que estamos sempre voltando aos rastros luminosos do primeiro cinema, sendo que, a partir do filme sonoro, a maquinaria produz imagens e sons que distribuem afetos, tanto no contorno de superfícies quanto na propagação de ondas sonoras no tempo, numa dialética entre a potência das imagens e dos sons do filme e a espessurização da sensação, da emoção ou da inteligibilidade do espectador, acionado por eles e por seu pensamento sensorial, pensamento esse relacionado a lembranças sensíveis e cognitivas registradas em sua memória.

Segundo Eisenstein, a mobilização do pensamento sensorial é resultado possível de um método do cinema que é alcançada quando a arte consegue subjugar os movimentos do espectador aos movimentos da montagem conflitiva de imagens e sons empreendida em um filme, sendo que para “dominar este método, deve-se desenvolver em si mesmo um novo sentido: a capacidade de reduzir percepções visuais e auditivas a um denominador comum” (EISENSTEIN, 2002, p. 31).

Interpretando o cineasta e teórico russo, a redução das percepções visuais e auditivas a um denominador comum, sob a lógica orgânica da natureza e sob a lógica racional das máquinas, quando as duas lógicas se encontram na colisão dos planos de um filme instaura-se uma dialética que é própria da forma artística, e a ação concomitante das duas sobre o

---

<sup>6</sup> Não é demais lembrar que as lacunas havidas nos quadros e nos planos de um filme acionam imagens-lembrança do espectador, que é quem completa as imagens e sons, montados em seqüência, e decide sobre a razoabilidade do sentido das narrativas assim produzidas.

espectador confere um dinamismo - singular a cada espectador - ao filme assistido, em que os intervalos (lacunas) agem para produzir tensões.

De acordo com Eisenstein (2002, p. 212), há formas de comunicar algo que existe em *background* no enredo de um filme, formas de montar que influem profundamente na plasticidade expressiva da cena. Uma delas é destacar detalhes, sutilezas e, por que não, histerias silenciosas e laconismos cinemáticos, que, por conta das tensões que criam, “em muitos casos literalmente antecipam não apenas os temas, assuntos e suas interpretações, mas os seus métodos, que sempre nos parecem tão ‘puramente cinemáticos’, sem precedentes e criados pelo cinema” (EISENSTEIN, 2002, p.199).

Hoje, há mais e outras maneiras de produzir, gravar e mixar os sons, muitas delas advindas da televisão, que inventou outros tipos de som, silêncio e ruído, em grande parte porque, segundo Dubois (2004, p. 47), as imagens televisivas sofrem de uma espécie de amnésia: “a imagem-tela ao vivo da televisão, que não tem mais nada de *souvenir* (pois não tem passado), agora viaja, circula, se propaga, sempre no presente, onde quer que seja”.

Desde suas primeiras aparições, a televisão assumiu para si a prioridade da enunciação verbal sobre os sentidos do conteúdo que veicula, e enfatizou no imaginário tecnocultural a oralidade do *homo loquens*. Diz Dubois (2011, p. 211): “A televisão, antes de tudo, fala. E aquele que fala na televisão está *in*, diante da imagem, na imagem ou, antes dela. Muito raramente, porém, por detrás dela”. Continua o autor: “a voz over clássica, assim como o espaço *off*, são típicos de cinema. A televisão carece tanto de profundidade quanto de mistério. Na sua tela, tudo se achata ao mesmo tempo” (DUBOIS, 2011, p.211). Duas importantes consequências são que o silêncio é banido do “ao vivo” e que o *homo loquens* passa a ser representado por experientes vozes radiofônicas, que ressaltam certos timbres nos quais verifica-se “uma ausência de modulações (intensidades) nos sons”. (KILPP, 2003, p. 60).

Se, por um lado, a TV inventa a mixagem com a voz em primeiríssimo plano, na superfície e em detrimento de uma sonoridade com mais profundidade, por outro, o mascaramento sonoro é a solução encontrada pelos designers para discretizar o natural ruído dos estúdios de gravação, o chiado proveniente das fitas magnéticas, o ruído de uma radiofrequência que não respeita os limites físicos de uma sala de som etc. Além disso, para se “ouvir” o silêncio em uma cena televisual, é preciso inserir na mixagem sons que abafem, por exemplo, o ruído do trânsito que invade a casa do espectador. Desse “truque” (e de outros) do designer resulta que todos os espaços lacunares acabam preenchidos com algum som.



Ou seja, o som do silêncio é tecnicamente impossível na TV. O mascaramento sonoro assim produzido produz ilusões, desorientação e vertigem auditiva, efeitos que as tecnologias do silêncio encetadas pela TV oferecem ao cinema como alternativas técnicas de imaginá-lo e inscreve-lo na profundidade dos filmes como estética.

Além disso, há que se considerarem os modos de gravar e armazenar os sons no cinema (e na TV) com vistas a produzir, na montagem, o que Dubois (2004) chama de “efeito de imediatez”. Hoje, gravamos e simultaneamente ouvimos os sons gravados, diferentemente do que acontecia, por exemplo, com o som das imagens animadas em película que necessitavam de revelação posterior para sua visualização e audição. Mais uma vez, aqui, Dubois (2004, p. 34) refere-se ao efeito de “ao vivo” nas imagens eletrônicas da televisão. Na progressão da técnica<sup>7</sup> surge o “se fazendo em tempo real”, possibilitado pela funcionalidade do gravador *nagra*, aparelho de registro de som em externas e do som direto em *set* de filmagens, e, mais recentemente, os efeitos produzidos por sistemas digitais, sob os quais o som gravado e armazenado age e acontece quase sem que notemos todos os *delays* (e outras interferências) que ocorrem entre o registro e sua aparição na montagem a que o espectador assiste. Se, de um lado, a técnica amplia o espectro sonoro audível, e passamos a poder ouvir sons onde antes havia silêncio, de outro, há essa gagueira da técnica, que eventualmente produz efeitos de silêncio habitualmente desconsiderados pelos analistas.

Arlindo Machado (2007, p.119) diz haver uma “instância audiente que orienta o que deve ouvir o espectador”. Se a trilha sonora de um audiovisual é composta por vozes, ruído e música, e se é assim que o espectador é orientado a ouvir, decorre haver, na audição, um enxugamento sistemático da trilha sonora de modo a que se perceba o silêncio como “uma experiência existencial das personagens”, ou seja, uma interrupção das vozes narrativas das personagens. Nem o autor nem nós concordamos com isso, já que com os mascaramentos sonoros o que se busca é “dotar o silêncio de uma função significativa e invocá-lo para traduzir uma subjetividade limítrofe” (MACHADO, 2007, p. 123), e não perscrutar as tecnologias do silêncio em sua relação com os imaginários de silêncio que transcendem personagens de uma determinada trama audiovisual.

No entendimento de Bergson (2006, p. 231), há intervalos de silêncio entre os sons, pois a audição nem sempre está ocupada de forma consciente. A distinção entre

---

<sup>7</sup> Pontuamos esse instante da progressão porque ele incide diretamente sobre as tecnologias e os imaginários do silêncio.

simultaneidade e sucessividade é muito importante na teoria de Bergson sobre a percepção, distinção que é, por vezes, pensada pelo autor a partir da música:

quando escutamos uma melodia temos a mais pura impressão de sucessão que se possa ter – uma impressão tão distante quanto possível da simultaneidade – e, no entanto, é a própria continuidade da melodia e a impossibilidade de decompô-la que causam em nós essa impressão. (BERGSON, 2006, p. 16-17).

Já em sua teoria sobre a evolução criadora, Bergson diz que “a evolução não é apenas um movimento para frente; em muitos casos observa-se uma patinagem e, mais frequentemente ainda, um desvio ou um recuo” (BERGSON, 2005, p.113). Nessa direção, pensamos que o efeito de silêncio nos filmes pode ser também resultante de uma patinagem no desenho do som, similar à gagueira a que nos referimos antes.

### **Retratos de Silêncio**

Após flunar por diversos filmes de diferentes épocas perscrutando efeitos de silêncio em perspectiva genealógica, autenticamos alguns retratos de silêncio emblemáticos nos filmes *The fall*, *O silêncio*, *Gravidade* e *O casamento de Rachel*. Adotamos uma audição deslizante e testamos modos de escuta, não simplesmente voltada a captar as repetições do projeto sonoro das máquinas, mas intentando verificar, na latência, uma ressonância harmônica, nos termos propostos por Wisnik (1984, p. 50), da tecnocultura e dos imaginários de harmonia na época em que os filmes foram realizados.

Os retratos foram constelados pelas seguintes afinidades: (a) no caso de imagens com sonoridades sequenciais, em *Expressões de Silêncio*, *Salões de Silêncio* e *Códigos de Silêncio*; (b) no caso de imagens com simultaneidades sonoras, em *Efeitos de Silêncio em Espessuras Sonoras*.

Muito resumidamente fazemos a seguir alguns apontamentos sobre essa vídeo-escuta.

### **Expressões de Silêncio**

#### Quadro 1 - Expressões de Silêncio



Fonte: *The Fall* (2006)

Esse retrato é uma imagem média do trecho inicial do filme *The Fall* (2006), do diretor Tarsen Singh. Sente-se o personagem tocar na tela e transborda-la, surgido em meio a uma densa neblina. Ouve-se apenas a trilha musical. Como o total sonoro parece silencioso, a música é como se fosse um ruído branco. Conforme Bordwell e Thompson (1995, p. 293), “*En el contexto del sonido, el silencio adopta una neuva función expresiva*”. Privilegia-se assim, nesse retrato, o silêncio da personagem, que apesar de estar em primeiríssimo plano visual, é mudo para o espectador.

### Salões de Silêncio

No filme *O silêncio* (1963), o diretor Ingmar Bergman mescla perspectivas espelhadas de som e luz, e, como a narrativa sempre reitera haver na presença algo que está ausente, a imagem torna-se transparente, reflexiva e reverberante. Isso leva a que nos indaguemos sobre o que não se vê/ouve enquanto, por exemplo, um garoto se movimenta ruidosamente pelos corredores do hotel, tornados um imenso salão (ou bolha) em que apenas se escuta o som dos ruidosos passos do garoto, efeito que é reforçado pela ausência de trilha musical nessa sequência.

Quadro 2 - Salões de Silêncio



Fonte: *O silêncio* (1963)

Em Bergman, nesse filme, o som do silêncio (ou do que é silenciado nas imagens mostradas) é o enigma a ser decifrado pelo espectador, e seu desenho é tão primoroso como a fonografia de filmes montados analogicamente em uma moviola.

Tarkovski (2010) diz que Bergman usa o som de forma aparentemente naturista; entretanto o efeito que ele consegue é o de ampliar os sons, isolá-los do seu contexto e acentuá-los. Na opinião do autor, Bergman “escolhe um som e elimina todas as circunstâncias incidentais no mundo sonoro que existe na vida real”. Assim, segundo Tarkovski (2010, p. 194),

Quando os sons do mundo visível refletido na tela são removidos, ou quando esse mundo é preenchido, em benefício da imagem, com sons exteriores que não existem literalmente, ou, ainda, se os sons exteriores reais são distorcidos de modo a que não mais correspondam à imagem, o filme adquire ressonância.

A princípio tratar-se-ia de uma cacofonia, que somente denunciaria uma não seleção adequada dos materiais sonoros, e significaria apenas que o filme não recebeu um tratamento sonoro adequado. No caso de Bergman, porém, trata-se de uma construção que nos desafia a interpretar silêncios intencionalmente construídos pelo cineasta em um filme que não por acaso intitula-se *O silêncio*.

### **Códigos de Silêncio**

O filme *Gravidade* (2013), de Alfonso Cuarón, narra uma aventura no espaço sideral em longas sequências de imagens gravadas às quais se acrescentou imagens de arquivo e a todas se acrescentou ainda efeitos especiais. O desenho do som, executado com alta tecnologia, é, talvez, o elemento que mais impacta e incide sobre os sentidos da narrativa. Em sua montagem prevalecem as imagens de silêncio em sequência, interrompidas apenas por uma trilha musical que, especialmente no início do filme, alude a uma explosão havida no espaço sideral, e que, sonoramente, é tão forte quanto ensurdecedora para o espectador. Já os efeitos de silêncio relacionam-se aos ruídos diegéticos e das vozes que comparecem nas imagens assistidas sempre e apenas quando há comunicação entre humanos. Considerando a ambiência ou os cenários da narrativa, essa comunicação verbal ocorre quando as personagens estão vestindo aqueles trajes usados para flutuar no espaço sideral, ou quando se encontram no interior da nave. Nos dois casos, o som da comunicação verbal entre os comunicantes está encapsulado. Ou seja, há uma espécie de bolha acústica para cada personagem, e a comunicação entre um e outro se faz de uma bolha a outra.

### Quadro 3 - Códigos de Silêncio



Fonte: *Gravidade* (2013)

Sob essa lógica enunciativa geral, relativa a uma idéia de que a gravidade (ou sua ausência) incide decisivamente sobre a transmissão de ondas sonoras, há, entretanto, ainda, a lógica enunciativa do silenciamento de um dos comunicantes, ou da comunicação entre eles por falha técnica, que é quando ao menos um dos humanos comunicantes cai no “vazio sonoro do espaço sideral”. Isso faz o silêncio prolongar-se inusitadamente e incidir sobre si mesmo enquanto código, dispersando-se e confundindo-se com outros códigos. Entre patinagens e mascaramentos sonoros, o zumbido das máquinas, por exemplo, assemelha-se ao zumbido de um vírus na comunicação. Ou seja, em *Gravidade* o silêncio é diegeticamente construído como código enunciativo da ausência de comunicação entre os comunicantes quando em relações mediadas pela técnica.

#### **Efeitos de Silêncio em Espessuras Sonoras**

No filme *O casamento de Rachel* (2008), dirigido por Jonathan Demme, os três elementos sonoros (bandas) clássicos a que já nos referimos (trilha musical, ruídos e vozes) estão sempre sobrepostos, a tal ponto que: (a) ocorre uma espessurização do som por conta da simultaneidade em que os três elementos comparecem o tempo todo nas imagens para o espectador; (b) por conta de sua profundidade, as camadas sonoras (bandas sobrepostas o tempo todo) são indiscerníveis umas das outras ao espectador. Trata-se de um som “se fazendo ao vivo”, que pode ser associado a uma transmissão televisiva ou radiofônica.

No *making of* do filme informa-se sobre o que o diretor de filmes de grandes estúdios pretendia com essa experimentação, na qual: (a) as falas tinham de ser improvisadas pelos atores; (b) os atores (em sua maioria, amadores) tinham de ser escolhidos pelo timbre de sua voz (o que se supunha que incidiria sobre uma ênfase desejada numa ou em outra cena); (c) os registros deviam ser feitos simultaneamente em todos os ambientes do cenário, com muitas câmeras e microfones, ao vivo e em tempo real;

(d) na montagem das imagens em sequência, os sons *in* e *off* foram todos sobrepostos, coalescendo na narrativa imagética.

#### Quadro 4 - Efeitos de Silêncio em Espessuras Sonoras



Fonte: *O casamento de Rachel* (2008)

Apesar de o som ser total no filme, na especiação das imagens experimenta-se um silêncio que ainda estamos buscando compreender como é produzido.

#### Considerações Finais

Na escuta deslizante de *The fall*, *O silêncio*, *Gravidade* e *O casamento de Rachel* fomos tatilmente afetados por um silêncio retratado em imagens fílmicas, algumas das quais foram apontadas nesse artigo como quadros. Esses quadros podem ser pensados como imagens médias do silêncio, técnica e esteticamente construídos nos filmes à luz de imaginários e tecnologias do silêncio.

O passo seguinte da pesquisa em curso nos levou a perscrutar tecnologicamente as sequências audiovisuais – ou seja, a dissecar as bandas sonoras registradas em cada filme e em cada sequência via um *software* de edição chamado ProTools - com vistas a auferir a correspondência (ou não) entre sensação subjetiva e materialidade sonora objetiva. Esse procedimento dissecatório confirmou haver correspondência entre as sensações de silêncio e o desenho sonoro de silêncio quando há sonoridades sequenciais. A análise do que ocorre quando se espessuriza o som ainda está em curso.

A estratégia metodológica inclui a produção de infonográficos das sonoridades circundantes aos retratos de silêncio das sequências nos filmes do corpus.

#### REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **El art cinematográfico**: una introducción. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- CABRERA, JULIO. **O Cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CARNEIRO, Rodrigo. Relações entre imagens e sons no filme cinema, aspirinas e urubus. **E-compós**. Brasília, DF, v.13, n.1, jan./abr.2010.
- COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema: algumas considerações. In: BENTES, Ivana (Org.) **Ecos do cinema**: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, video, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EISENTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FISCHER, Gustavo Daudt. Tecnocultura: aproximações conceituais e pistas para pensar as audiovisualidades. In: KILLP, Suzana; FISCHER, Gustavo Daudt (Orgs.). **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?** Porto Alegre: Entremeios, 2013.
- GAGNEBIN, JEANNE MARIE. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- IKEDA, Marcelo. Silêncios e paisagens sonoras no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão**, São Luís, ano 19, n. 10, jan./jun. 2012.
- KILPP, Suzana. **Ethiçidades televisivas**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.