

ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

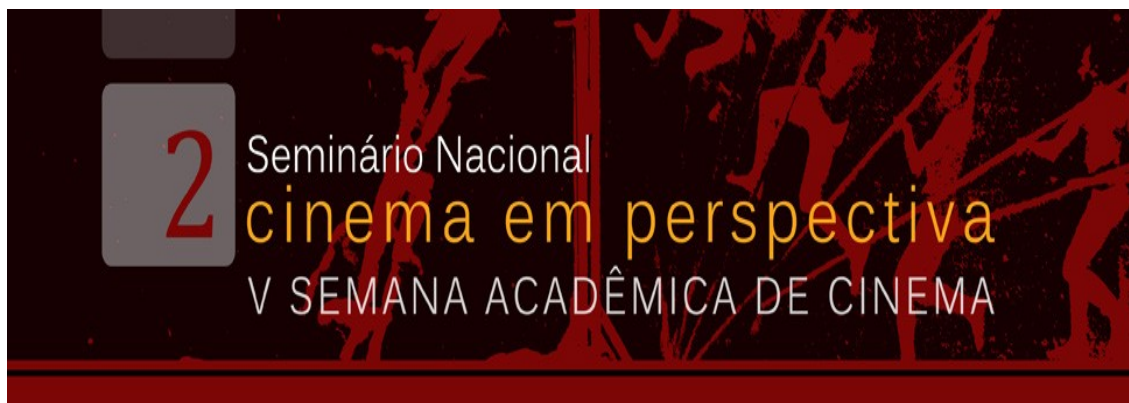
OUVINDO VAZIOS: REFLEXÕES SOBRE O SILÊNCIO NO CINEMA.

João Henrique Tellaroli Terezani

Introdução:

Nossas indagações iniciais dizem respeito ao modo como o silêncio pode ser representado em filmes, já que a ideia de investigar como a experiência do fenômeno pode ser construída, sobretudo em filmes contemporâneos (em que as possibilidades tecnológicas para o som foram ampliadas), parece-nos desafiadora. No entanto, nossa intenção não é abarcar, em sua totalidade, todos os aspectos que este tema pode suscitar. Nosso foco é em averiguar como é possível conceitualizar o silêncio em filmes, bem como reconhecê-lo como elemento ativo na narrativa.

Desta maneira, nossa apreensão do silêncio, tal como apresentaremos a seguir, busca dialogar com alguns caminhos teóricos que nos alargam a compreensão acerca do fenômeno, tendo em vista a sua explosão no campo das expressões artísticas ao longo do século XX, a fim de relacioná-lo, por fim, com a sua manifestação mais intensa a partir do cinema moderno.



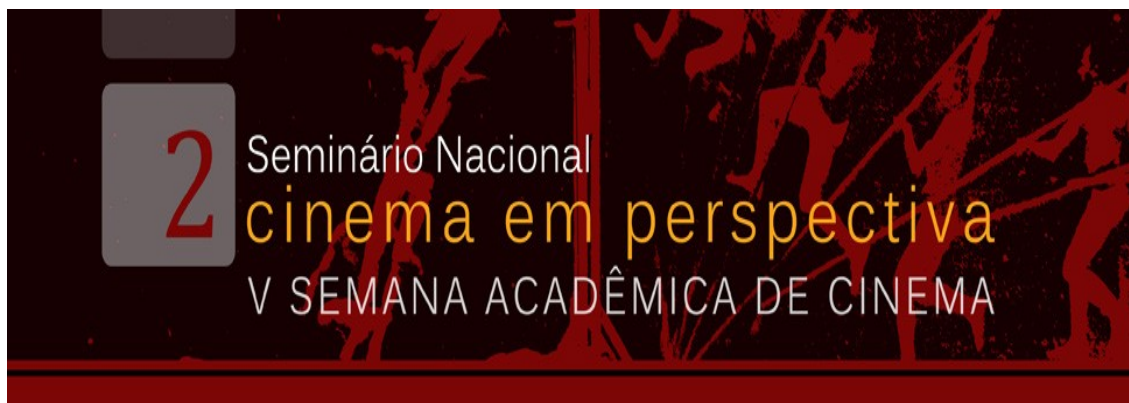
ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

As vanguardas artísticas do século XX propuseram e demonstraram a sua manipulação em defesa de outros estilos além dos parâmetros clássicos, ou estabelecidos pelos formatos dominantes, levando-nos ao encontro do silêncio experimentado como elemento imponente em várias frentes artísticas ¹.

Neste percurso, apoiamo-nos nas considerações lançadas sobre o silêncio pelos os músicos José Miguel Wisnik, Jorge Antunes, e John Cage, além da ensaísta Susan Sontag, na tentativa de compor uma análise que o tome além de parâmetros “negativo”; mas sim conscientes de sua participação ativa, não só no cinema, como na poesia, na pintura, na escultura e na música. Deste modo, antes de nos lançarmos especificamente sobre a discussão do silêncio em sua representação cinematográfica, apresentaremos uma discussão acerca da própria representação do silêncio, uma vez que sua manifestação absoluta é inexequível no mundo – impossibilidade expressa pela máxima dita pelo compositor John Cage: *There is no such thing as silence*.

Logo indicada a impossibilidade da ocorrência do silêncio absoluto no mundo, a questão acerca de sua especificidade, bem como sua ocorrência material, traz à tona a necessidade da relativização de sua “representação” e de sua “interpretação” pelos meios artísticos. Tratando-se de um produto narrativo, representado, no caso do cinema por imagens e sons, encaminhados pela lógica interna da narrativa cinematográfica que é

¹ A escritora Susan Sontag comenta as vanguardas do século XX e a apropriação do silêncio pela artes em seu ensaio “A estética do silêncio” encontrado no livro “A vontade radial”.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

organizada pelo estilo do diretor, o silêncio, no cinema, não estaria apenas na trilha sonora, a qual, por si só, encerra algumas questões sobre a sua representatividade.

De um modo geral, sua representação como ato figurativo - localizado no interior da obra - é criada através de “qualidades silenciosas” que, muitas vezes, são conferidas por uma impressão de “sossego” ou de “suspensão” que só pode ser notada através da organização dos elementos “sonoros” e “visuais” do filme. Assim, talvez a “sensação de silêncio” não seja *apenas* auditiva, mas *também* auditiva.

Ainda, de extrema relevância para nossas análises, bem como para nossa compreensão sobre os modos como o silêncio pode ter influência no contexto da recepção dos filmes, trazemos as ideias do pesquisador canadense Paul Thebérge que nos incentiva a *desenvolver um entendimento sobre os meios em que o silêncio atua em relação ao som no filme, os meios em que padrões de som e de silêncio emergem e contribuem para a estrutura da narrativa.*²

Assim, nos lançamos em busca de um modelo de análise voltado ao silêncio e às suas funções nos filmes, direcionando a nossa escuta à relação que ele mantém com os elementos sonoros (diálogo, música e ruído) e visuais.

² (THEBÉRGE, 2008, p. 51). Tradução do autor. Trecho original: “*What is more important to my purposes here is to develop an understanding of the ways in which silence works in relation to sound in film, the ways in which patterns of sound and silence emerge and contribute to the overall structure of the narrative.*”



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

Os sons, os silêncios e os homens: uma relação de sentidos

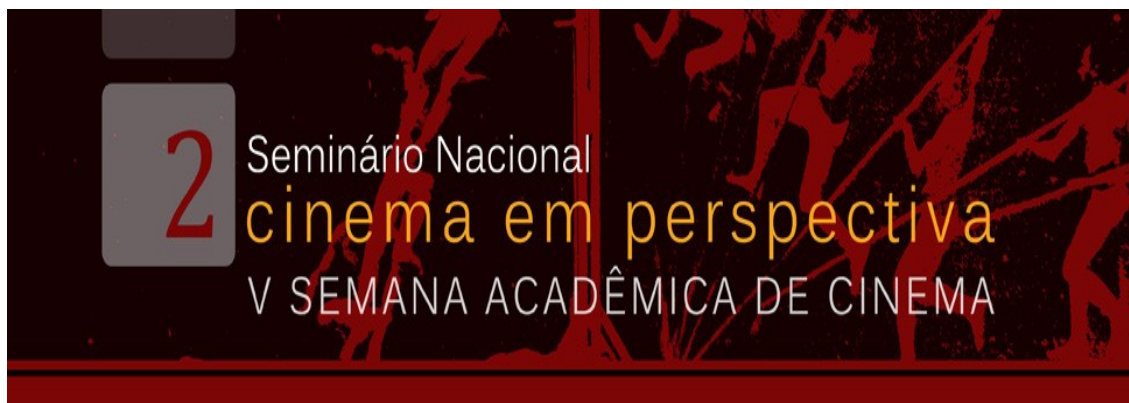
Ao assumirmos uma dimensão acústica para compreendermos e abordarmos o fenômeno, passamos a compreendê-lo segundo as suas propriedades sonoras, de acordo com o seu conceito físico, que o identifica com a ocorrência da absoluta ausência de vibração de ondas mecânicas na atmosfera. No contexto sonoro, a experiência física dos sons é dada através do estímulo auditivo que os seres ouvintes interpretam:

Sabemos que som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos.³

O pesquisador José Miguel Wisnik nos chama a atenção para a relação que toma forma entre os homens e os sons que os cercam, destacando o complexo sistema simbólico que se instituiu ao longo dos anos, estando em jogo longas tradições que sedimentam os modos de interpretação da escuta.

Portanto, atentos ao modo como os sons são filtrados pela interpretação da escuta, destacamos a produção de sentidos através da tríade som-ouvido-mente,

³ (WISNKI, 2011, p. 17)



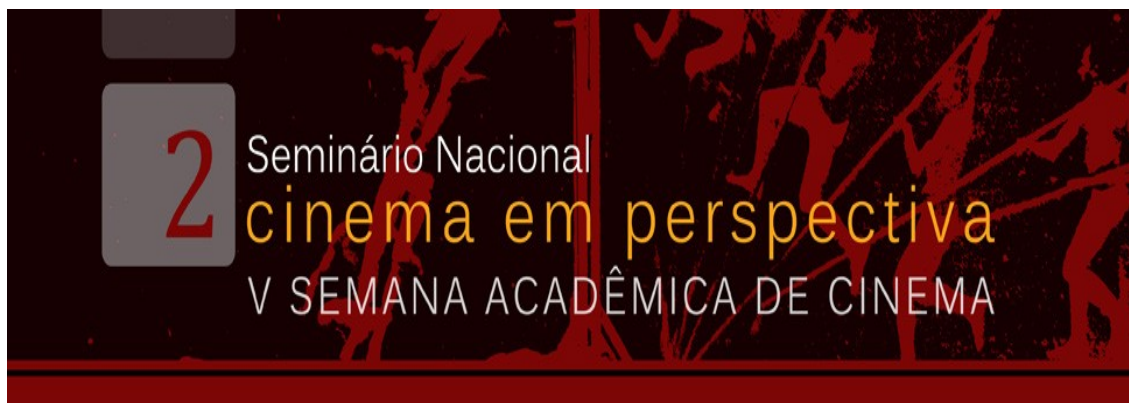
ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

evidenciando uma complexa relação, uma vez que a interpretação é suscetível aos aspectos culturais de um imaginário compartilhado que sedimenta a interpretação dos homens inscritos, real ou virtualmente, em territórios comuns de identificação.

Considerando tal processo cognitivo passamos ao debate sobre os conceitos de ruído e silêncio, conforme sofreram renovações no último século, a fim de expandir a compreensão da relação que estes dois fenômenos conquistaram nas artes.

Silêncio x Ruído: renovação dos conceitos

Desde o século XIX, e principalmente durante o século XX, o ruído foi promovido a objeto de reflexão, destacando-se no debate de setores ligados à comunicação, as artes e inclusive à ciência, onde músicos, não-músicos, artistas (e cineastas), comunicólogos e cientistas promoveram definições cambiantes. Ao mesmo tempo, o silêncio despontou no debate subjacente sobre o ruído, institucionalizando, seja pelas artes ou pelas ciências sociais (antropologia, comunicação, lingüística), a redescoberta da escuta como meio de reflexão acerca das relações mantidas entre os homens e o mundo. O compositor e pesquisador Jorge Antunes nos lembra que:



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

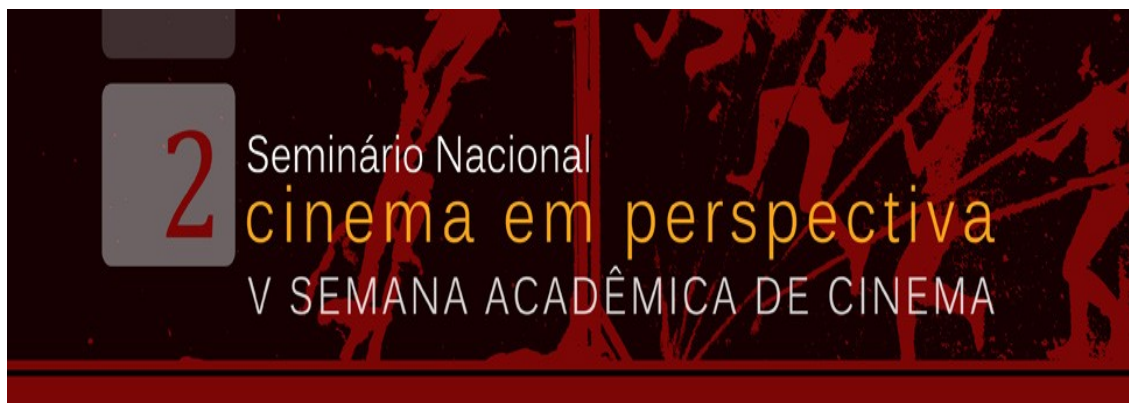
O ruído e o silêncio são dois fenômenos, observados pelo ouvido humano, que se destacaram como objeto de novas análises científicas e filosóficas. Novos estudos determinaram que aqueles dois velhos ídolos ganhassem novas conceituações, bastantes revolucionárias: os novos conceitos, coerentes com a observação, a avaliação e o julgamento de ouvidos mais atentos e informados, induzem à constatação de que existe uma identificação, ou uma familiaridade, entre os dois fenômenos.⁴

Ele também aponta para a redescoberta do ouvido humano *como uma eficiente antena que nos serve para detectar o mundo*⁵, ocorrida principalmente a partir do início do século XX. Neste sentido, se relaciona a uma definição de ruído proposta segundo a Teoria da Informação postula: como todo ou qualquer sinal indesejável que atrapalhe uma mensagem, causando um distúrbio no processo da comunicação. Segundo Antunes, o ruído passou a ser visto modernamente como o elemento que sinaliza uma perturbação da mensagem, seja ela sonora ou visual, estabelecendo uma interferência do sentido quando se faz presente.

Outra noção condizente com a definição do ruído na conjuntura da comunicação, é dada por Wisnik, que indica o caráter desorganizador e a sua capacidade de deslocar os códigos com os quais se relaciona: Essa definição do ruído como *desordenação interferente* ganha uma caráter mais complexo em se tratando de arte, em que se torna

⁴ (ANTUNES, 1999, p. 1)

⁵ (IDEM)



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens.⁶

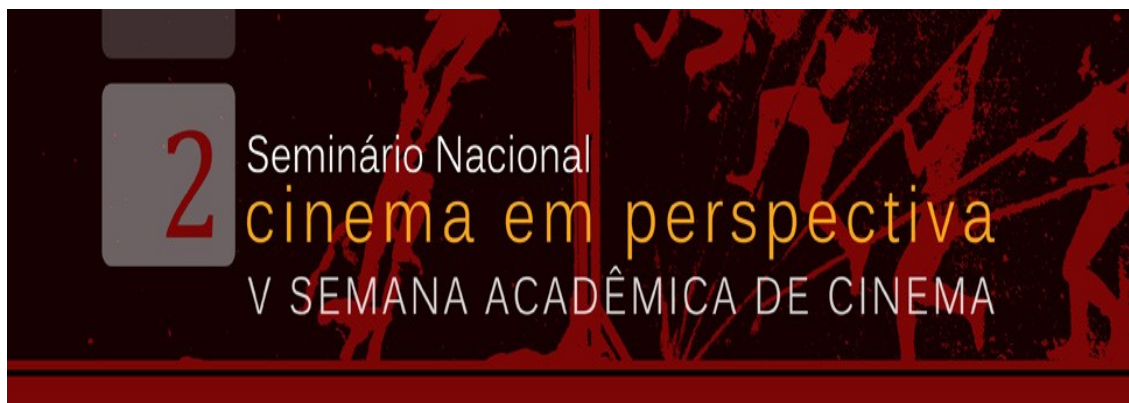
Neste contexto de perturbações, o início do século XX foi marcado pelas vanguardas que propuseram ultrapassar as tradições em diversos níveis, levando, no caso dos ruídos e dos silêncios, a participarem da produção artística e, notadamente, musical, fato que impulsionou ainda mais a discussão sobre os seus conceitos e suas práticas no campo da Arte.

A evolução das possibilidades de gravação e edição, bem como de transmissão dos sons levaram a experimentações musicais que visavam desvirtuar os protocolos existentes. Ao longo do século XX, as gravações realizadas com este empenho possibilitaram, por exemplo, que os sons do mundo fossem armazenados e trabalhados artisticamente.⁷

John Cage: a música do silêncio

⁶ (WISNIK, 2011, p. 33)

⁷ Discussões mais aprofundadas sobre a revalorização do silêncio e dos ruídos pode ser encontrada em (SONTAG, 1987; SCHAFER, 2001; WIKSNIK, 2011)



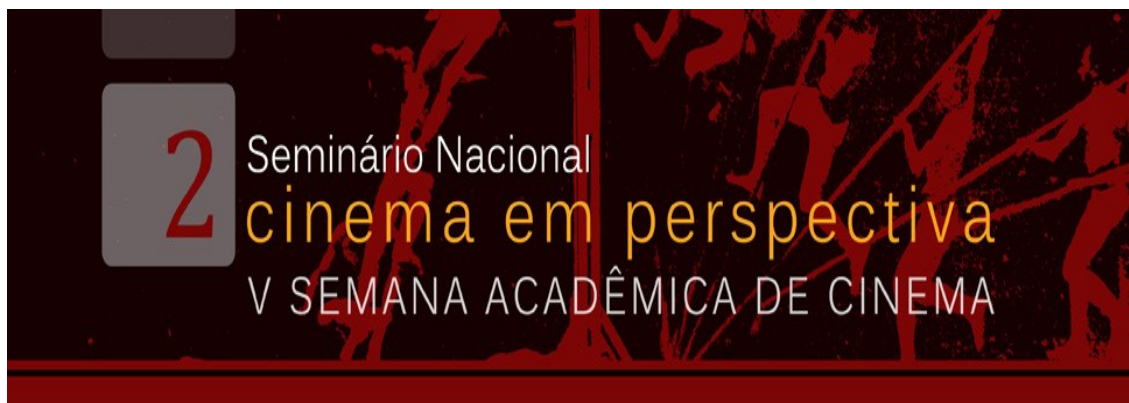
ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

*“Tudo o que é preciso
é um espaço de tempo vazio
e deixar que ele aja
a sua maneira enigmática.”⁸*

A centralidade que John Cage possui nos debates sobre a música e as artes em geral, é fruto de um complexo e instigante pensamento que o compositor construiu e estimulou ao longo de seus trabalhos, tornando-se referência para um grande número de artistas, pensadores e pesquisadores, uma vez que a sua atuação no meio artístico e filosófico alcançou uma profunda cisão em relação aos modelos que regiam o fazer e o pensar a arte, evidentemente refletidas segundo a desorientação e o desconforto advindos da Segunda Guerra Mundial, da filosofia oriental, e da noção de “acaso”.

Houve ainda a famosa experiência do compositor em sua visita à câmara anecórica no irromper da década de 1950 que lhe trouxe a compreensão de que um verdadeiro silêncio, tal qual a inexistência de sons, é inexecuível. Estando no interior da câmara, Cage verificou que o silêncio enquanto ausência plena de sons não ocorre uma vez que constatou que, mesmo num ambiente tão silencioso quanto aquele, ainda havia os sons de seu corpo (interpretados por ele como a sua circulação sanguínea e o seu sistema nervoso em funcionamento). Consciente de que sons são produzidos

⁸ (SONTAG, p. 96)



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

ininterruptamente, revê seu trabalho e declara: “*Eu pensei, honesta e ingenuamente, que existia de fato algum silêncio.*”⁹

Desta maneira, a concepção do compositor em relação ao silêncio dá-se enquanto um exercício capaz de romper e significar em diferentes contextos, incentivando sua compreensão além de sua matéria sonora, como chega a revelar: “*Silêncio não é acústico. É uma mudança de espírito.*”¹⁰

Em sua trajetória, questionou a “*renúncia ao silêncio*”¹¹ conforme a vê praticada pela cultura ocidental, e criticou as qualidades negativas, como negação e temor, que eram fornecidas ao silêncio, incentivando aos interessados ao tema experimentá-lo enquanto matéria prima não só na composição musical, mas para o pensamento e a vida em geral. Para o compositor, o silêncio não mais é concebido somente enquanto experiência acústica, passando a interpretá-lo além dos fatores materiais – *silêncio que não é da ordem da substância, nem do ente, nem do empírico, mas transcendental.*¹²

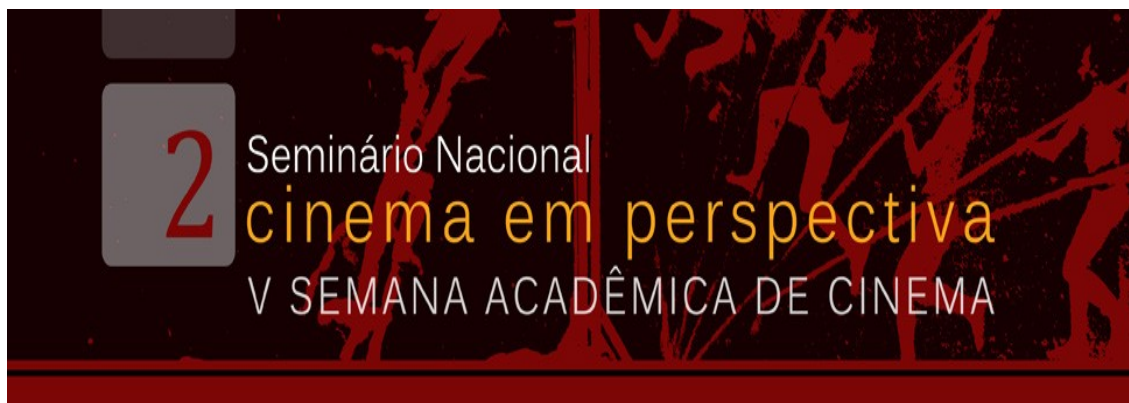
Nesta perspectiva, Cage auxilia a nossa compreensão da maneira como o silêncio é estigmatizado no pensamento do Ocidente para assim refletir sobre o modo em que ele pode

⁹ (REVILL, 1992, p. 163)

¹⁰ (IDEM, p. 164)

¹¹ (FOUCAULT, 1982, p. 2)

¹² (HELLER, 2008, p.2)



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

participar da produção cultural contemporânea enquanto elemento estrutural devido sua intervenção e sua potencialidade na produção de sentidos.

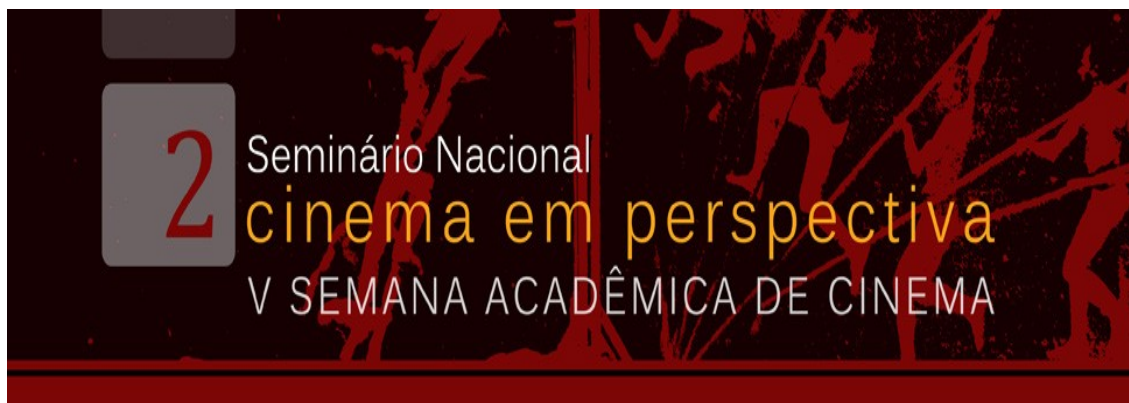
Cage expandiu ainda a mais discussão sobre as formas que definiam a música ao apresentar a peça musical *4'33*¹³ em 1952 a qual afirmou ainda mais a ruptura com o pensamento tradicional, promovendo um deslocamento de seu formato bem como do papel do músico e o da platéia.

A obra exemplifica a estética radical, e constantemente envolvente, de Cage, demonstrando com eficiência que, em primeiro lugar, o artista tem somente que produzir as condições para a ocorrência da produção artística; em segundo lugar, que todos os sons têm o potencial para ser música; e finalmente, que **não existe silêncio real**, em nenhum lugar, em nenhum momento, visto que os sons que emanam do público tornam-se a própria performance.¹⁴

Ainda, sobre a peça de Cage, Wisnik comenta o funcionamento que *obra* tem ao dizer que sua execução se desenvolve como uma “*dobra sintomática e irrepitível*” instituída por meio de um silêncio que, paradoxalmente, rompe com a música de concerto

¹³ Em português, a leitura do título da obra é a usa própria duração: “Quatro minutos e trinta e três segundos”.

¹⁴ “The work exemplifies Cage’s radical, and constantly involving, aesthetic, effectively demonstrating that first, the artist has only to produce the conditions for artistic production to occur; second, all sound has the potential to be music; and finally, there is no actual silence, anywhere, at any time, since the sounds emanating from the concert audience become the performance itself.” (SORKIN. 2012, p. 83)



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

por se distanciar da noção convencional de peça sinfônica, evidenciando novos engendramentos tanto para a subjetividade do artista quanto do espectador.

A partir de Cage, o silêncio reaparece em outro nível, tensionado e apresentado em uma nova lógica, em que a representatividade convencional é posta em xeque em detrimento das novas reflexões que o fenômeno passa a estimular através da produção artística, como a frase de Marcel Duchamp parece sintetizar: *O silêncio é a melhor arte que se pode produzir: é inefável e para o benefício de todos.*¹⁵

O silêncio do cinema:

Neste sentido, após a revalorização do silêncio pelas artes, passamos a discutir o seu papel e a sua presença no cinema uma vez que o fenômeno aparece em inúmeros trabalhos e segundo diferentes vertentes artísticas ao longo do século XX.

Como nos lembra Robert Stam¹⁶, a chegada do som e a conseqüente padronização das exibições, modificou o comportamento dos espectadores que, diante da possibilidade de “ouvir” os filmes, deparam-se com a necessidade de “silêncio” dentro da sala de exibição.¹⁷

¹⁵ (Marcel Duchamp apud. KAMPS, 2012, p. 71)

¹⁶ (STAM, 2009, p. 76)

¹⁷ Os pesquisadores Jean Châteauevert e André Gaudreault fornecem no artigo “The noise of the spectators, or the spectator as additive to the spectacle” um panorama detalhado sobre o primeiro cinema e



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

O som acoplado à película, alcançado finalmente no final dos anos 20, fez do filme um material de expressão por onde imagens e sons passaram a ser conjugados com maior força, sendo levantado à época o debate sobre o uso do som segundo diversas propostas e em diferentes estilos de cinemas¹⁸ – uma suposta diversidade que *não impediu que, sob a observância de seus princípios, décadas de cinema ficassem marcadas pelo domínio absoluto deste método de narração [o clássico] no nível da produção industrial em escala mundial, sem exceções.*¹⁹

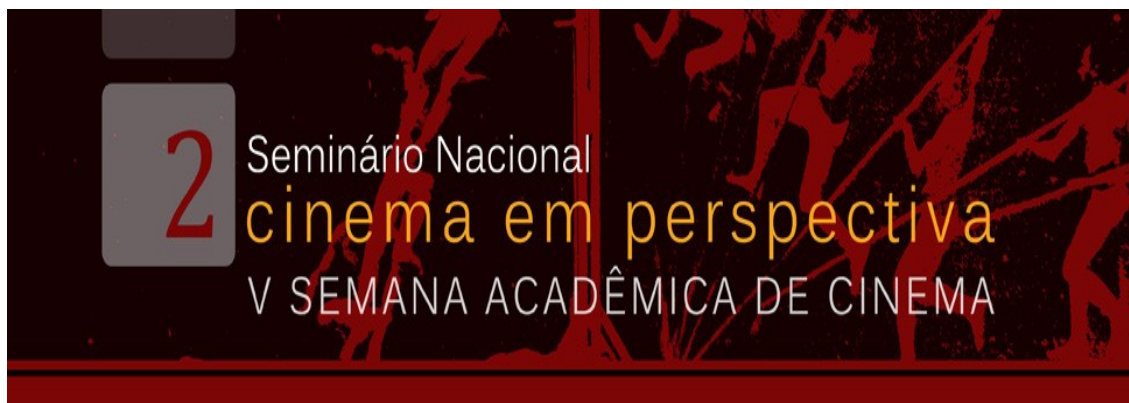
Neste caso, sobre a construção da trilha sonora são evidentes os recursos pré-estabelecidos definidos pelo uso de recursos recorrentes como destaca Robert Stam: *O som cinematográfico, em resumo, é altamente codificado, construído e cercado de restrições, sendo o produto de uma infinidade de protocolos e proibições.*²⁰

as formas de recepção durante o período silencioso do cinema, apontando diversas formas de tentativas de sonorização ao longo das primeiras décadas do cinema, demonstrando que nem sempre o silêncio sedimentava a experiência de assistir a um filme. Rick Altman também comenta este período em seu artigo “Nascimento da recepção clássica: a campanha para a padronização do som”, apresentando o panorama sobre o período.

¹⁸ O advento do som trouxe o debate sobre suas implicações e sobre as possibilidades que tornariam possível a experimentação do som com princípios narrativos. O emprego do som deu-se por diversos prismas, trabalhados conforme a manifestação artística do grupo ou do realizador. Os cineastas soviéticos Pudovkin, Eisenstein e Alexandrov, ainda no período silencioso, junto de muitos outros críticos e realizadores, e mesmo de vanguardas, indicaram usos diferentes (senão opostos) ao eleito e praticado pelo cinema clássico.

¹⁹ (XAVIER. 2008, p. 37)

²⁰ (STAM. 2003, p. 241)



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

Por exemplo, os filmes alinhados às produções comerciais e de grande apelo massivo, conforme se convencionou chamá-lo de cinema clássico, evidenciam a predominância de um discurso baseado em alguns parâmetros narrativos, inclusive sonoros, na elaboração de suas produções.

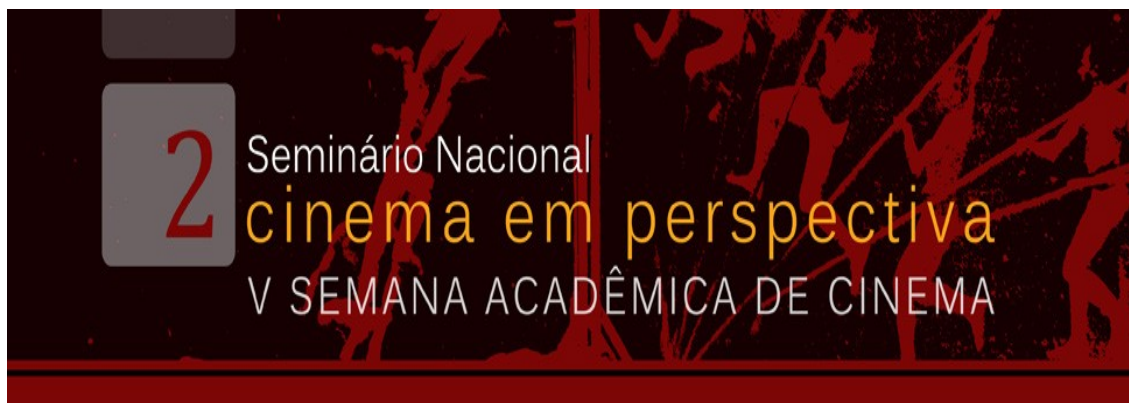
Neste caso, os materiais sonoros são dispostos, geralmente, estabelecidos sob uma hierarquia que garante a presença da voz inteligível acima dos outros sons, como comenta Fernando Morais da Costa sobre a trilha sonora deste cinema normativo: *É facilmente constatável (...) uma preponderância da voz sobre os outros elementos sonoros, e foi assim desde o advento do cinema sonoro.*²¹

De encontro à forma do cinema clássico e a predominância do seu estilo, surgiram outros cinemas que, principalmente a partir do pós-II Guerra Mundial, renovaram a qualidade e o uso dos elementos cinematográficos, promovendo novas maneiras de se construir filmes. Àquilo que se convencionou a chamar-se de cinema moderno decorreu o combate à transparência²² do cinema clássico, propondo rupturas contra o ilusionismo que pautava a maioria das produções até então.

Neste contexto de diferenciação de um “cinema moderno”, a presença dos ruídos e do silêncio foi se fazendo cada vez mais sensível e marcadamente experimental,

²¹ (COSTA, F. M. 2003, p. 313)

²² (XAVIER, 2008)



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

confirmando suas posições, nos filmes, além dos padrões do cinema dito clássico. O som passou a representar em outros níveis narrativos e com maior força, para além da trilha sonora habitual e das regras ilusionistas.

Conforme é comentado por Costa ²³, o cinema moderno em geral sofreu um aumento significativo de ruídos, espelhando um movimento comum reconhecível inclusive na vida moderna²⁴ cotidiana, como também em outros meios artísticos, como a música e as artes plásticas. ²⁵

Uma vez que a experimentação definiu as bases dos novos cinemas, nosso esboço sobre o cinema moderno destaca o deslocamento promovido pela nova incursão das imagens e dos sons, abertos cada vez mais aos ruídos e aos silêncios que os circundam.

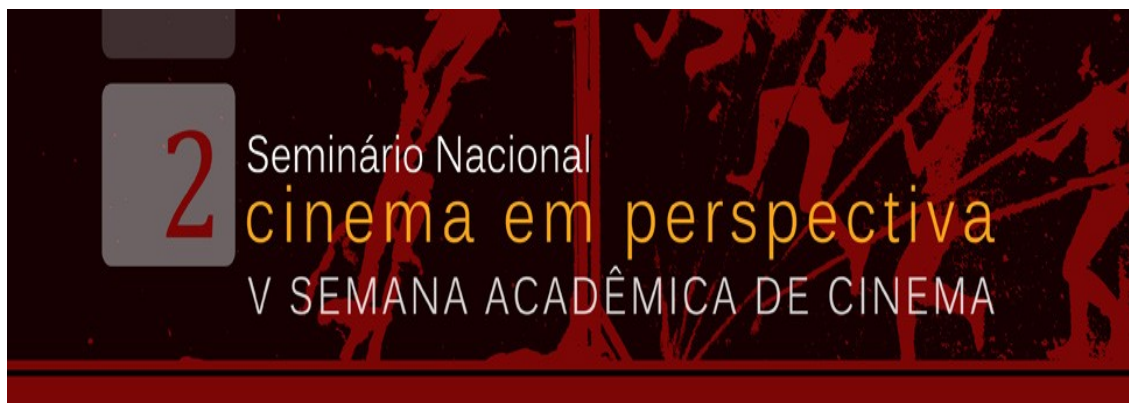
Encaminhado e inserido nesse contexto de rupturas e de inovações que a narrativa cinematográfica sofreu ao longo do século XX, conforme esboçamos brevemente (após a conformação de um estilo “clássico” e de outro “moderno”) prosseguimos a discussão sobre o silêncio tomando casos mais recentes, na tentativa de transpor a reflexão em filmes brasileiros da última década.

Enfim, casos contemporâneos de silêncio:

²³ (COSTA, 2003)

²⁴ (SCHAFFER, 2011, p. 107-150)

²⁵ (SONTAG, 1987)



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

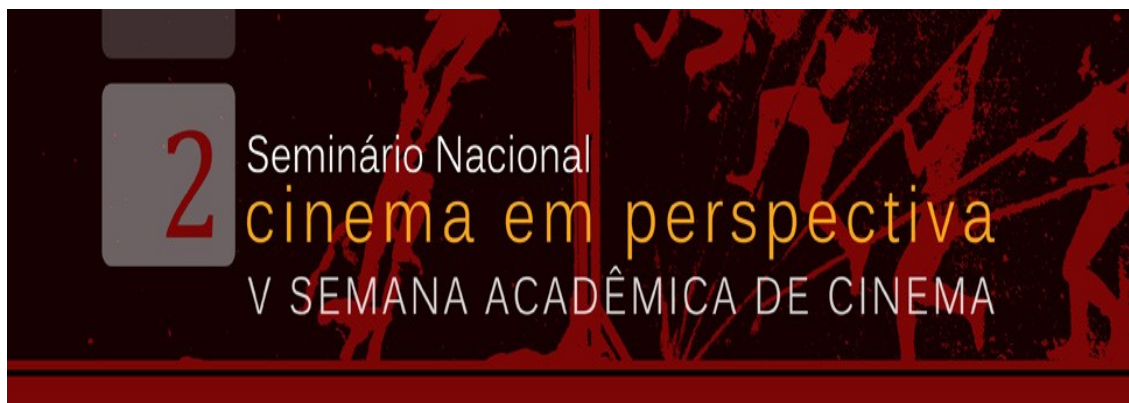
Os autores que nos dão respaldo para pensar o silêncio no caso específico do cinema, retomando questões envolventes ao conceito do fenômeno em seu aspecto enquanto experiência audiovisual, indicam o aumento do uso da “ausência de sons” como uma proposta que tem ganhado espaço nos filmes contemporâneos como um elemento ativo e influente na concepção fílmica - fato já foi destacado por diversos autores, como Michel Chion, Paul Théberge, Fernando Morais da Costa ²⁶.

Ao propor os momentos de silêncios que *ouvimos*, o cinema tende a representá-los por meio de um detalhado desenho de som cuja composição é feita por elementos sonoros recursivos que, a fim de evitá-lo absoluto, recriam uma “sensação silenciosa”. Paradoxalmente, o som é improvisado como matéria-prima para a recriação cinematográfica da ausência de sons, compondo, assim, o arranjo sonoro que lhe imprimirá o “efeito silencioso” através de: *latidos de animais, relógios no quarto vizinho ou o farfalhar das folhas*. ²⁷

O silêncio incorporado como ferramenta narrativa na linguagem audiovisual só foi possível após a sincronização do som à película e, principalmente, após o desenvolvimento das tecnologias de gravação, de mixagem e de reprodução sonora

²⁶ (CHION, 1994; COSTA, 2008; THÉBERGE, 2007)

²⁷ (SONNENSCHEN. 2001. p. 125) Trecho original: “A synonym for silence may be used, such as faraway animal calls, clocks in the next room or leaves rustling.”



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

capazes de “construir” o silêncio cinematográfico. Como afirmam Bordwell e Thompson, o silêncio só pôde despontar enquanto artifício de qualidades narrativas com o advento do sonoro: *O som traz um novo sentido para o silêncio. (...) No contexto do som, o silêncio assume uma nova função expressiva.*²⁸

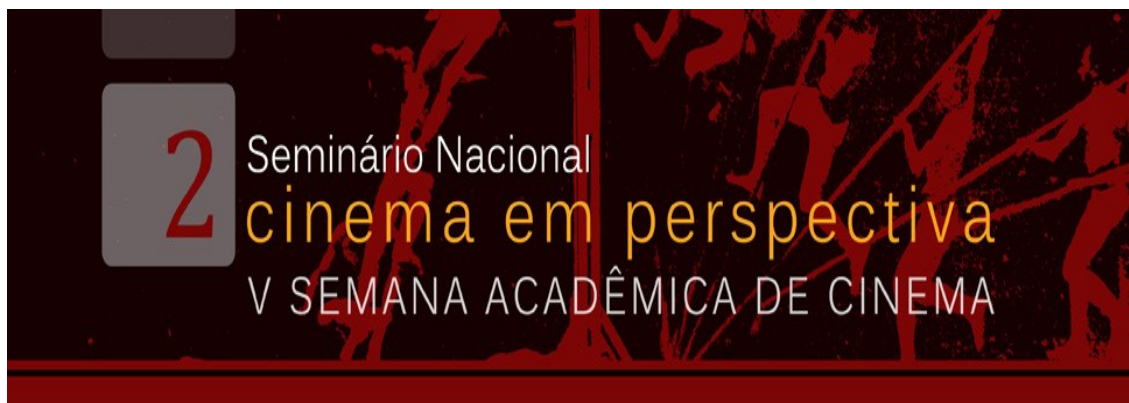
Nesta perspectiva, o pesquisador Paul Thebérge : *the interplay of sound and silence in Contemporary Cinema and Television* (2008) indaga *um entendimento sobre os meios em que o silêncio atua em relação ao som no filme, os meios em que padrões de som e de silêncio emergem e contribuem para a estrutura da narrativa.*²⁹

Ao propor um novo modelo de análise através do estudo do silêncio e de suas funções em filmes e na televisão, Thebérge nos adverte a escutá-lo segundo a relação que mantém com os outros elementos sonoros (diálogo, música e ruído), pois: *uma percepção mais integrada do desenho de som nos permite compreender cada um dos elementos sonoros em suas relações um com os outros, assim como a sua contribuição acumulativa para a narrativa.*³⁰

²⁸ (BORDWELL. THOMPSON. 1985)

²⁹ (THEBÉRGE, 2008, p. 51). Trecho original: “*What is more important to my purposes here is to develop an understanding of the ways in which silence works in relation to sound in film, the ways in which patters of sound and silence emerge and contribute to the overall structure of the narrative.*”

³⁰ (BECK; GRAJEDA. 2008. p. 5) Trecho original: “*a more integrated sense of sound design allows us to understand each of the sonic elements in their relation to one another as well as their cumulative contribution to the narration.*”



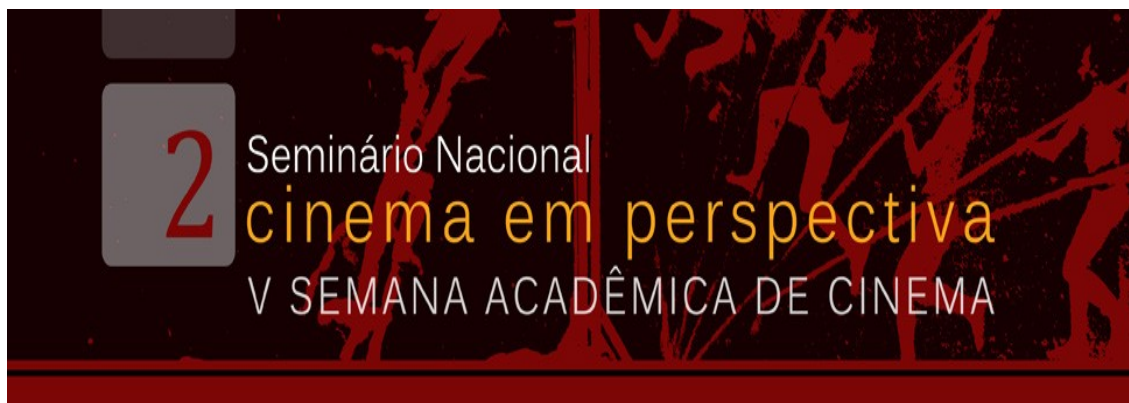
ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

Não há tal coisa como um silêncio verdadeiro, ou absoluto, somente um sistema de silêncios relativos e estruturados - silêncios que são feitos para ter significado no contexto relacional e de representação da própria trilha sonora. (...) o silêncio talvez não seja um espaço vazio tanto quanto um espaço que é elemento de um sistema de representação que pode ser totalmente entendido apenas se chegarmos a uma forma integrada para analisá-lo. Somente assim o silêncio falaria tão alto quanto o som nos estudos de cinema.³¹

Outro pesquisador interessado nas artimanhas do silêncio do audiovisual, Des O’rawe comenta o modo como o desenho de som no moderno sistema multi-pista estabelece os seus momentos de silêncio e encoraja significados que despontam na leitura do espectador, evidenciando a capacidade que o material sonoro, em sua representação do silêncio, detém de influenciar a percepção: *O silêncio atravessa todas as maneiras de contexto: ele nunca é absoluto, e alcança significado na sua relação com o que nega, desloca ou rejeita.*³²

³¹ (THÉBERGE, 2008, p. 67) Trecho original: “There is no such thing as a true, or absolute, silence, only a system of relative, structured silences – silences that are made to have meaning within the relational and representational context of the soundtrack itself. (...) silence is perhaps not an empty space so much as a space that is part of a representational system that can be fully understood only if we can arrive at an integrated way of analyzing it. Only then will silence speak as loudly as sound in cinema studies.”

³² (O’RAWE, 2006, p. 395) Trecho original: *Silence traverses all manner of context: it is never absolute and achieves significance in relation to what it denies, displaces or disavows.*



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

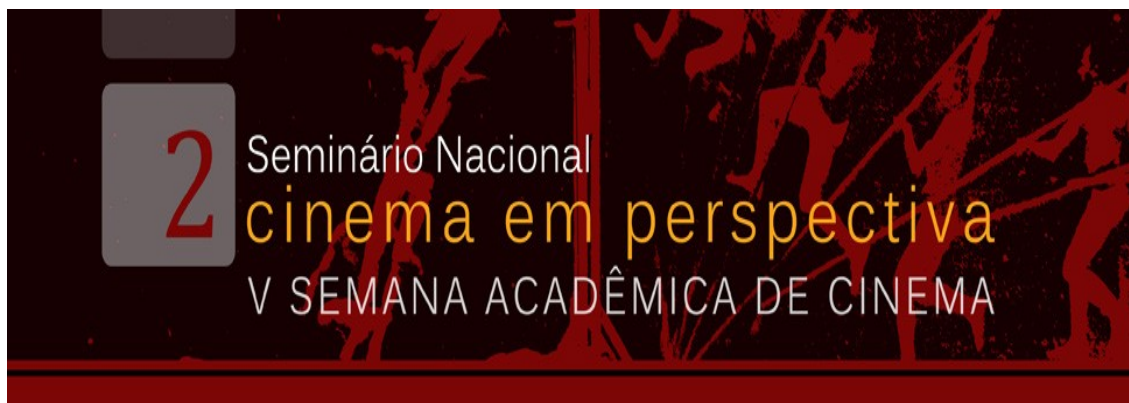
Desta forma, ao voltarmos a nossa atenção em uma escuta dedicada ao silêncio do filme podemos verificar o que ocorre quando são compostos para ter algum efeito narrativo, como por exemplo, pontuar uma cena importante, alcançar o interior de uma personagem, interromper o discurso (tanto da fala, quanto do filme), entre outros, interferindo no texto fílmico e motivando compreensões via a “ausência” (como presença) de sons.

Sobre o domínio do silêncio em sua experiência no contexto do cinema, o pesquisador Luiz Cláudio Costa sugere o seu desempenho num nível sensório, em que a produção de sentidos pode ser ultrapassada pelos momentos silenciosos dos filmes:

*O silêncio é fundamental para a composição do ritmo do filme, pois é nesse intervalo que os sentidos se comunicam. O silêncio nos obriga a ver os sons e ouvir as imagens. É no silêncio que as sensações se traduzem, se transpassam, caem no mesmo espaço das entre-imagens.*³³

Assim, um efeito não raro do silêncio em filmes é o de ruptura, calculadamente desenhada para deslocar a nossa atenção por meio da exposição que compõe a cena, marcando variações ou deslocamentos narrativos.

³³ (COSTA, C. 2000. p. 114)



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

A pesquisadora e também editora de som de *A erva do rato*, Virgínia Flores comenta o deslocamento que a escuta do espectador sofre em momentos radicais de deslocamentos no plano sonoro, destacando nossa intolerância para eventos imprevistos quando se trata dos sons:

Somos capazes de suportar a incessante troca de planos de imagem na tela provavelmente porque elas se assemelham aos pequenos cortes que fazemos quando piscamos, fechando e abrindo muito rapidamente os olhos. Mas a menor ruptura na trilha sonora nos salta aos ouvidos, nos desarranja na fruição do filme.³⁴

Por exemplo, quando da ocorrência da subjetivação de uma personagem, é comum a suspensão de alguma pista sonora, geralmente a diegética, reduzindo a escuta do público que perdura enquanto a narrativa estiver colada à personagem. Ou também casos mais radicalmente evidente em produções experimentais que trabalham o material audiovisual em outra lógica, inclusive o próprio silêncio.

No caso de *A erva do rato* (Julio Bressane, 2008) o uso do silêncio desponta pela sua participação enquanto um elemento genérico que ajuda a compor os sentimentos de aflição e ansiedade que o filme estabelece. O horror aparece disfarçado e, ao mesmo

³⁴ (FLORES. 2008)



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

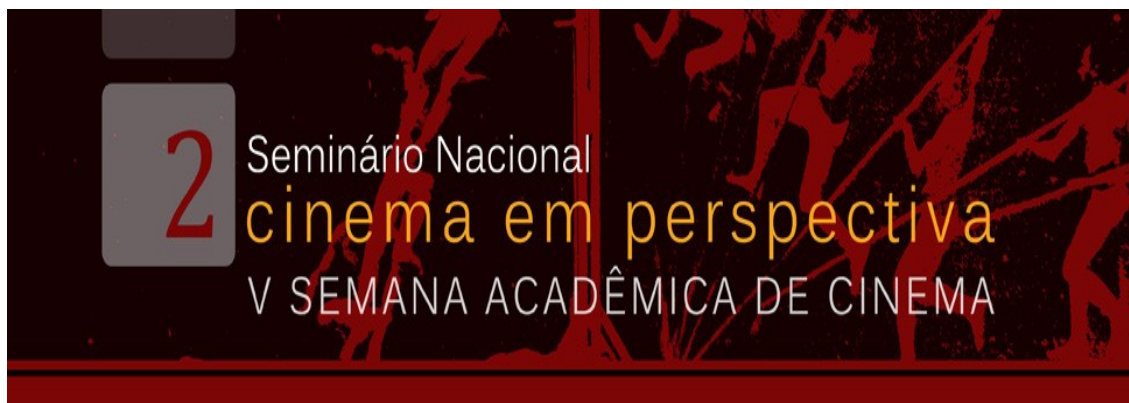
tempo potencializado em meio aos silêncios que estendem a passagem do tempo, dando uma impressão de um tempo e uma narrativa que se arrasta.

Reconhecido por seus enredos angustiantes e por sua busca por comoção, o gênero “horror” recorrentemente apresenta uma ocorrência do silêncio desempenhando características narrativas, empregados em *A erva do rato* sem intenções de amedrontar ou assustar diretamente o espectador, mas sim calculado para agredi-lo sonoramente através do peso e da agonia que o fenômeno ganha ao longo do enredo.

Um cinema particular, como o de Bressane, por exemplo, é fonte de informações sobre como a representação do silêncio foi estabelecida nos filmes ao longo de sua carreira, concluindo em cada caso uma atuação específica, conforme sua relação com os demais elementos em jogo nas sequências silenciosas.³⁵

Neste sentido, tomando os gêneros cinematográficos em perspectiva, fica claro como cada um deles empregam os momentos de silêncio para alcançarem efeitos específicos, à sua maneira. De modo geral, os textos genéricos consolidados como “terror” e “suspense” destacam-se pelo silêncio atrelado ao perigo iminente, ao futuro

³⁵ Sobre o caráter de ruptura do silêncio no cinema, podemos considerar as realizações marginais da década de 1970, de estética suja e violenta, caracterizada pelo rompimento com os valores e padrões que pautavam as produções de cinema na época. Neste caso, como destacado por Fernando Morais da Costa, diretores apontados pelo uso criativo e radical do silêncio, foram Julio Bressane e Ozualdo Candeias, conforme o autor aponta o uso particular e recorrente do fenômeno em seus filmes.



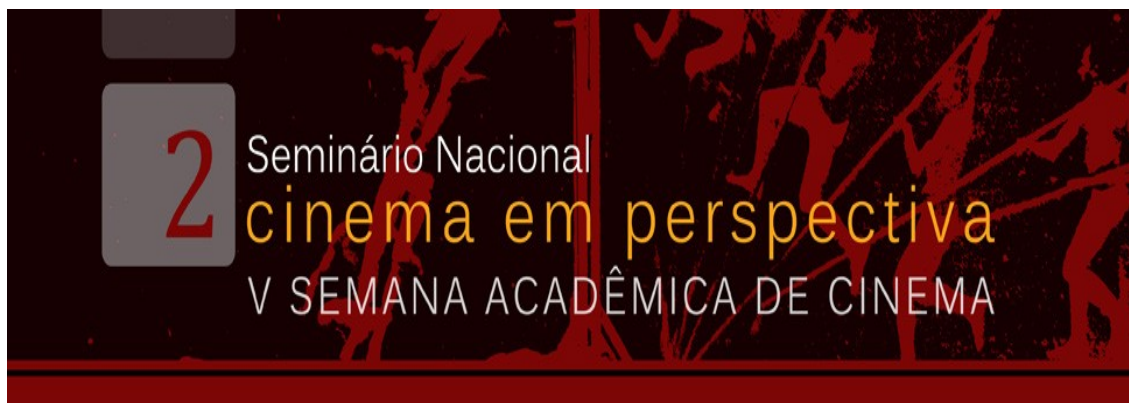
ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

próximo que o enredo esconde e que tanto aflige o espectador. Embora silencioso, os filmes não suprimem totalmente os sons em momentos de tensão extrema (salvo em casos radicais), e ainda, aumentam o temor e a ansiedade do público com sons de passos, respiração, gritos, entre outros elementos sonoros sígnicos próprios tipo de produção.

Théberge argumenta que padrões também são dados sonoramente para a manutenção de *verosimilitudes genéricas*³⁶, desta maneira o som (ou o silêncio) pode fornecer pistas sobre o gênero em que o filme deve ser categorizado: comédias, dramas, horror, documentários (onde a ideia de gênero se ramifica ainda mais), entre outros. Assim, os gêneros seguem caminhos sonoros que lhes assemelham entorno de seus elementos genéricos particulares, correspondendo ao jogo de expectativas mantido com o espectador.

O *timing* da comédia e suas pausas para fôlego do riso da audiência, o vácuo sonoro das ficções científicas, o peso dos silêncios do drama, o arrepiante vazio do horror, a secura do tratamento documental, etc, contribuem com a manutenção da leitura e do reconhecimento dos gêneros. A malha sonora se revela, portanto, ao dispor seu material segundo padrões que também constituem e identificam os gêneros.

³⁶ Steve Naele citado por Théberge (2008, p. 61)

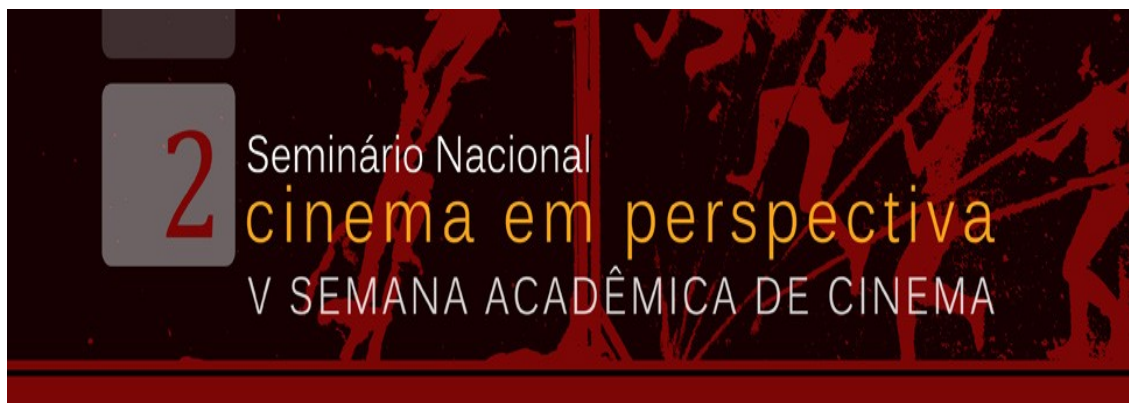


ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

Em outros casos, como filmes que não trazem evidentes marcas genéricas, o silêncio na cena pode ser dado além da simples ausência, ou suspensão dos sons, mas também construído em conjunto de outros elementos que participam da *mise en scene*, estabelecendo um contexto que forma a sua representação na cena.

O exemplo de *A casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007) traz a trilha sonora do filme carregada de eventos sonoros urbanos, situando a nossa escuta em meio ao caos ruidoso comum aos grandes centros. O detalhamento e precisão do desenho de som mantêm a cidade dentro do apartamento, no qual participamos do drama familiar representando em meio a uma complexa paisagem sonora.

Na abertura do filme, logo na primeira sequência, podemos observar a construção de uma ideia de silêncio que surge na medida em que a câmera percorre o apartamento, em planos relativamente longos, e passamos a observar a família que ainda dorme, enquanto ouvimos a cidade já em movimento: um plano mostra uma cama vazia, desfeita, sugerindo-nos a falta de uma das personagens, que logo irá retornar ao apartamento, ao passo em que o ambiente começa ganhar sons originados. Por esta única personagem em ação, aumentando a sensação de vazio e de inação da sequência, o que evidencia a configuração de uma “impressão” silenciosa dada além da trilha sonora.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

Outro exemplo em que podemos ouvir o silêncio como horizonte para a significação está dado em *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), onde ele desponta em meio à difícil comunicação entre o sertanejo Ranulfo e o alemão Johann que dividem a aridez do sertão ao longo do filme.

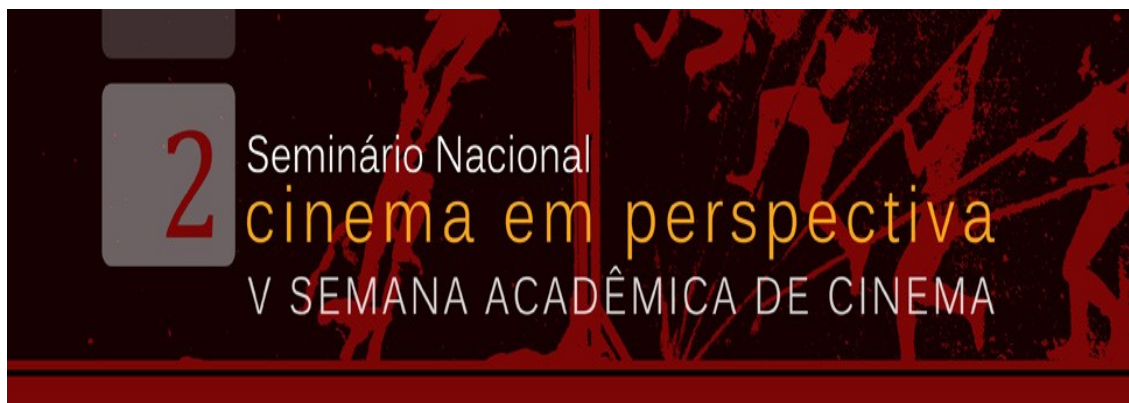
Sobre o uso do silêncio neste filme, o pesquisador Rodrigo Carreiro comenta a sua participação na construção da relação de amizade que toma forma entre as personagens devido a barreira lingüística que incentiva pausas e momentos em que falta a fala e sobra o isolamento de ambos em meio ao sertão.

Desta forma, além do diálogo truncado das personagens, a trilha sonora neste caso traz também a relação com o rádio que por vezes quebra o abismo de silêncio entre as personagens, trazendo a música e as informações da guerra que irão determinar o desfecho do filme, conforme Carreiro afirma ser “o primeiro elemento essencial da trilha”.³⁷

O segundo componente essencial da trilha sonora não é um objeto cênico e não pertence ao mundo diegético. É, na verdade, o resultado de uma opção estética da equipe criativa: o uso do silêncio como parte integrante fundamental da narrativa, um componente que vai interferir na percepção da imagem pelo espectador (...).³⁸

³⁷ (CARREIRO, 2010, p. 2)

³⁸ (IDEM)



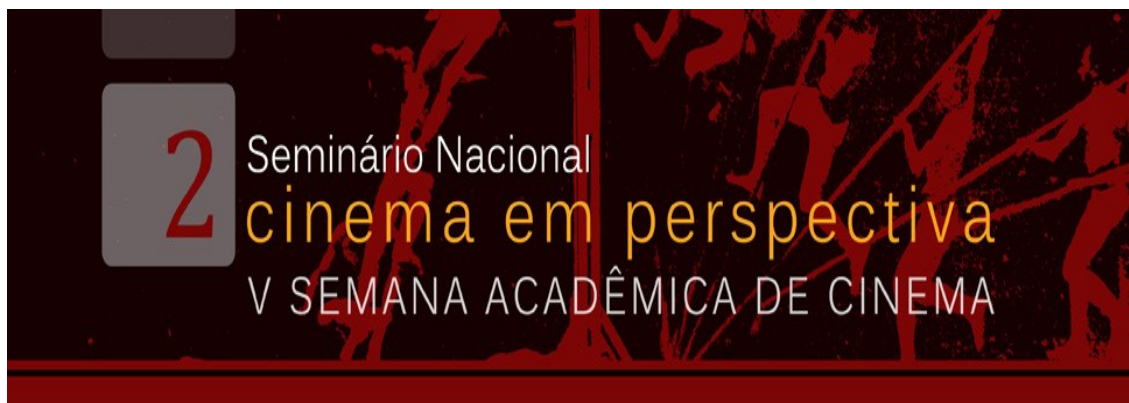
ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

Desta maneira, ao contrário do que Michel Chion indica sobre a *tapeçaria renascentista* do cinema contemporâneo, Carreiro aproxima o conceito do pesquisador francês para indicar o acontecimento oposto no filme:

trata-se de uma trilha sonora (refiro-me, aqui, a todo o conjunto de sons que compõem o universo sonoro do filme, incluindo ruídos, vozes, trechos musicais e silêncios) discreta, quase minimalista, que acompanha a encenação igualmente simples (...). Uma proposta estética marcada pela economia de recursos narrativos.

Assim, apresentando estes três exemplos, destacamos o uso do silêncio conforme ele é estabelecido em diferentes contextos narrativos, alcançando inúmeros significados perante a relação que mantém com os outros elementos filmicos, na tentativa de expandir o conceito dentro da narrativa cinematográfica como objeto de reflexão.

Referências bibliográficas:



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

ANTUNES, Jorge. Silêncio. In: OPUS – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro: ANPPOM, Ano 6, nº 6, 1999. ISSN: 1517-7017

CARREIRO, Carreiro. *Relações entre imagens e sons no filme “Cinema, Aspirinas e Urubus*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.13, n.1, jan./abr. 2010.

COSTA, Fernando M. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008. 264 p.

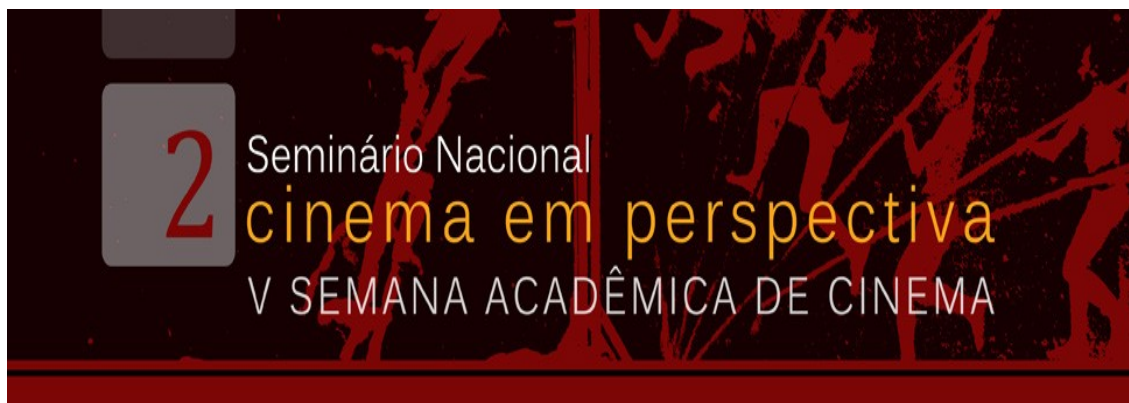
COSTA, Luís C. *Cinema Brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. 164 p.

CHÂTEAUVERT, Jean; GAUDREAULT, André. The noise of the spectators, or the spectator as additive to the spectacle. In: *The sounds of early cinema*. ABEL, Richard;

ALTMAN, Rick. (ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2001.

CHION, M. *Audio-vision - sound on screen*. Claudia Gorbman (Trad.) New York: Columbia University Press, 1994. 239 p.

FLORES, Virgínia. *Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno*. UNICAMP (Tese de doutoramento). 2013. Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes. Orientador: Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

FOUCAULT, M. Une interview de Michel Foucault par Stephen Riggins. In: *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, pp. 525-538

HELLER, Alberto. *John Cage e a poética do silêncio*. Tese Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

O'RAWE, Des. The great secret: silence cinema and modernism. In: *Journal Screen – London*. Londres: Oxford University Press, 2006, p.399-46

REVILL, David. *The roaring silence – John Cage: a life*. Bloomsbury Publishing Limited. Londres: 1992. p. 375

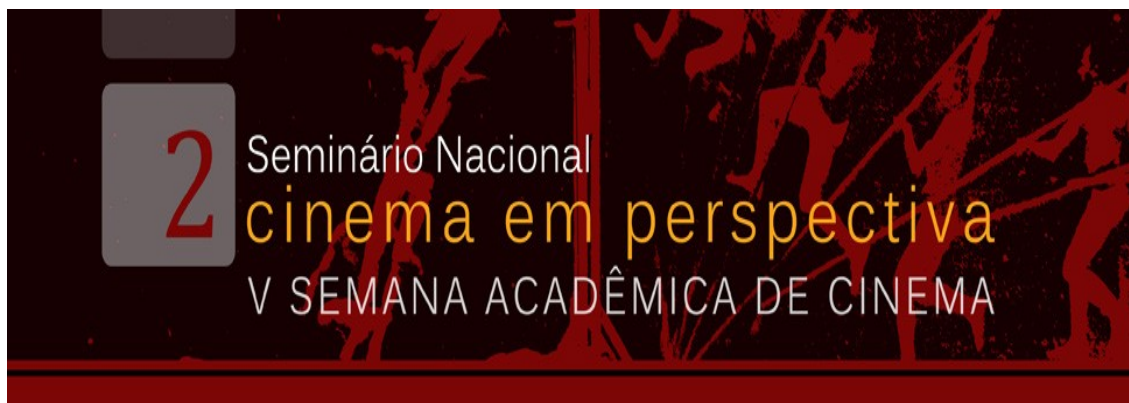
SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1991. p. 70-74

SONNENSCHEN, D. The silence. In: *Sound design: the expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. SONNENSCHEN, David. California: Michael Wise, 2001, p. 125.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical*. Companhia das Letras: São Paulo, 1987)

STAN, Robert. *Introdução à teoria de cinema*. Campinas: Papyrus Editora, 2009.

THEBÉRGE, Paul. Almost silence – the interplay of sound and silence in contemporary cinema and television. In: *Lowering the boom – Critical Studies in Film Sound*. BECK, J.; GRAJEDA, T. University of Illinois Press: 2008. p. 52-67



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

KAMPS, Toby; SAID, Said. *Silence*. Menil Foundation Inc.: Houston, 2012.
ISBN: 978-0-300-17964-4

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*.
Papirus: São Paulo, 2008.