

## EXISTE HOJE UMA PLURALIDADE DE USOS DO SILÊNCIO NO CINEMA BRASILEIRO

**Falar sobre as potencialidades do silêncio** enquanto elemento narrativo no cinema brasileiro atual traz a tentação de mencionar, mesmo que rápido, a herança que a cinematografia nacional carrega, pelo menos desde seu cinema moderno, de usos impactantes de tal elemento. Já comentei com calma em outro texto a estratégia repetida por Julio Bressane em vários de seus primeiros filmes de silenciar propositadamente determinadas imagens ou de cortar de grandes intensidades sonoras para silêncio total. Em *O anjo nasceu* as imagens do homem chegando à Lua, que surgem logo após o tango dançado pelos sequestradores com suas vítimas, são mostradas em silêncio total; na sequência final de *Cara a cara*, o político interpretado por Paulo Gracindo discursa para o plenário vazio, e mesmo nós não o ouvimos. Escutamos, em vez de sua voz, a música que preenche a trilha sonora; em *A família do barulho* temos uma série de ações mostradas em completo silêncio. Como notou Cláudio da Costa, no livro *Cinema brasileiro (anos 60, 70): dissimetria, oscilação e simulacro*, várias ações reveladoras do cotidiano da família aparecem absolutamente sem sons.

Quem queira ouvir os filmes de Ozualdo Candeias também encontrará, sem maiores dificuldades, manifestações do potencial do silêncio enquanto elemento narrativo no cinema. Em *Aopção ou as rosas da estrada*, repetidas vezes as prostitutas são enquadradas em planos próximos acompanhados por um silêncio completo. Quando são enquadradas em planos gerais, à beira da estrada, vemos que elas conversam com os caminhoneiros, mas não há a preocupação de fazer ouvir as suas vozes. Escutamos apenas os sons ambientes; em *A herança*, já se tornou suficientemente comentada a recusa das vozes, que se encarregariam do texto shakespeariano, e sua conseguinte substituição pelos sons de animais que saem das bocas dos personagens; no célebre *A margem*, a alternância geral entre música e silêncio é a base da estrutura sonora do filme. As primeiras imagens, da canoa chegando à vila, são acompanhadas por silêncio absoluto. O personagem principal perpassa o filme sem falar uma palavra.

Mais à frente no mesmo texto, quando era chegada a hora de falar do contemporâneo, citei rapidamente momentos, em um apanhado de filmes, nos quais o silêncio se fazia ouvir. Em *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, as múltiplas vozes de André são ladeadas pelo silêncio de Ana, a irmã desejada; em *Deus é brasileiro*, de Cacá Diegues, quando Deus fecha os olhos para aproveitar melhor a brisa do litoral do nordeste brasileiro, que supostamente figura entre as suas melhores criações, todo o som ambiente cessa. Deus se recolhe ao seu silêncio, e nós o ouvimos junto com ele. Caso parecido ocorre em *Benjamim*, de Monique Gardenberg. Quando o personagem principal, sentado no banco detrás de um carro, é absorvido pelas suas próprias lembranças, paramos, junto com ele, de ouvir tudo o que está à sua volta. Tal identificação entre personagem e espectador através do procedimento do ponto de escuta, ou seja, através da proposta contida no filme de fazer o espectador



escutar pelos ouvidos de alguém e, mais ainda, que paradoxalmente o ponto de escuta fique claro quando partilhamos do silêncio que envolve o personagem, tem sido uma estratégia cada vez mais comum ao cinema comercial dos nossos dias. Em outra chave, no já não tão contemporâneo assim *Socorro Nobre*, de 1992, de Walter Salles, o silêncio total na trilha sonora foi a escolha para amplificar a emotividade do encontro entre Maria do Socorro Nobre e Frans Krajcberg.

Alguns pesquisadores do cinema brasileiro têm se debruçado recentemente sobre determinados aspectos do uso dos silêncios. É o caso do professor da Universidade Federal de Pernambuco, Rodrigo Carreiro, que em recente artigo intitulado *Relações entre imagens e sons no filme Cinema, aspirinas e urubus* analisa o espaço dado ao silêncio no filme de Marcelo Gomes. Para Carreiro, trata-se de um uso do silêncio fundamental para a narrativa, ao pontuar as conversas entre os dois personagens principais, Ranulpho e Johann, ao emoldurar a “comunicação rarefeita”, como descrita por Carreiro, interferindo assim na produção de sentido, possibilitando significados vários. Carreiro fornece informações sobre o processo de criação do filme, desde a escritura de seu roteiro, que fala sobre a vontade do diretor de criar um “cinema de silêncios”. A intenção teria sido atingir, até mesmo por meio da produção de um tempo dilatado, que emprega entre suas ferramentas a construção de um espaço silencioso, a sensação de vazio que suas memórias do sertão lhe evocavam. Carreiro lembra que a proposta estética de um filme como o de Marcelo Gomes o distancia de um cinema “logorreico”, no que o pesquisador brasileiro cita um termo do francês Jacques Aumont, ou seja, de filmes verbocêntricos, com suas respectivas narrativas centradas na palavra falada.

Carreiro fornece informações sobre o processo de criação do filme, desde a escritura de seu roteiro, que fala sobre a vontade do diretor de criar um “cinema de silêncios”. A intenção teria sido atingir, até mesmo por meio da produção de um tempo dilatado, que emprega entre suas ferramentas a construção de um espaço silencioso, a sensação de vazio que suas memórias do sertão lhe evocavam.

Em artigo também recente sobre o som dos filmes do argentino Lisandro Alonso, chamado *Silêncio, os sons dos rios, os sons das cidades*, lembrei que produções como *La libertad*, *Los muertos* e *Liverpool* filiam-se exatamente a essa tradição, não majoritária, mas claramente verificável através da história do cinema, de filmes com propostas narrativas que prescindam da centralidade da palavra. Nos filmes de Alonso, os sons ambientes e os ruídos decorrentes de ações corriqueiras por parte dos personagens, tão costumeiramente relegados a um segundo plano sonoro, prevalecem durante a maior parte do tempo de projeção. Em outro texto, andei lembrando John Cage como um herói intelectual que me ajudara, e ainda ajuda, a pensar a importância narrativa possível das pausas na estrutura de uma obra musical, o que me instiga a fazer conexões entre tais usos na música com o cinema.



À esquerda: *Budapeste*. À direita: *Benjamim*

Marcelo Ikeda, no artigo *Silêncios e paisagens sonoras no cinema brasileiro contemporâneo*, também recentemente publicado, analisa o som de três filmes: *Estrada para Ythaca*, de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, *A fuga da mulher gorila*, de Felipe Bragança e Marina Meliande, e *Morro do Céu*, de Gustavo Spolidoro. Ikeda comenta que um ponto em comum entre os três é a construção de uma paisagem sonora minimalista, discreta; que em todos os filmes os personagens ganham força através de passagens nas quais permanecem em silêncio; que as três produções perseguiriam uma estética do silêncio, expressão empregada por Ikeda em consonância com as leituras de John Cage, de George Steiner e de Susan Sontag, que servem de fundamentação teórica ao seu texto.

Para seguir com exemplos de usos instigantes de silêncios no cinema brasileiro atual, comento com mais calma dois filmes. O primeiro, *Desassossego (filme das maravilhas)*, direção coletiva a partir de uma carta enviada por Felipe Bragança e Marina Meliande, traz, em seus episódios, uma série de propostas sonoras. Por vezes, o som direto predomina, como no início, e ouvimos os diálogos e os sons ambientes de forma, poderia se dizer, naturalista. Por outras, em várias situações, os sons ambientes não estão conectados diretamente com as imagens, como nos momentos em que sons de natureza parecem deslocados ao estarem unidos a imagens urbanas ou, por exemplo, na persistência dos sons de água sobre os rostos que recitam o poema de Carlito Azevedo. Aqui, por exemplo, podemos dizer que as vozes que se esperaria ouvir estão silenciadas. A imagem dos rostos falantes gera uma expectativa pelo som das vozes que é deliberadamente frustrada. Algo similar acontece no episódio *Explosão*, de Gustavo Bragança, no qual vemos um casal conversando na praia sem que ouçamos suas vozes. Em vez disso, ouvimos a voz do narrador e a música. Quando começam as explosões, seus sons unificam a diegese. Sons e imagens passam a pertencer ao mesmo lugar. Ainda sobre silenciamentos, não é outra coisa que ocorre quando, em outro episódio, os sons dos pássaros e dos rios extrapolam a sequência em que eles pareciam pertencer às imagens e seguem sobre as imagens da dançarina em seu *show*. Ainda sobre sons ambientes e superposições instigantes de sons e imagens, há o ruído hiperrealista da neve de Berlim no episódio final, dirigido por Karim Ainouz, dando peso aos flocos que caem no chão, pelo menos até o momento em que a trilha sonora se transmuta para *Sou assim, não vou mudar*, do grupo Calcinha Preta.





O segundo filme propõe um maior apelo às bilheterias: em *Budapeste*, direção de Walter Carvalho, adaptação do livro de Chico Buarque, temos uma proposta de sonorização que eu arriscaria dizer que tem vários cacotes sonoros particulares do cinema comercial contemporâneo. Temos um narrador em primeira pessoa. Nos momentos em que sua voz surge ela preenche a trilha sonora, procurando criar identificação ente personagem e espectador a partir da própria ideia de proximidade entre tal voz e nossos ouvidos. De forma geral, temos a impressão de que os sons do filme têm como meta preencher a imagem de todas as formas que ela peça. Todos os ambientes parecem estar preenchidos por sons que lhe

O que se pode pensar, a partir dos exemplos dados, desde os comentados mais rapidamente até os dois últimos, com os quais este texto gastou um pouco mais de espaço, é que há hoje uma pluralidade de usos de silêncios, entendidos como ferramenta fundamental para a construção de uma trilha sonora cinematográfica.

pareçam fidedignos: os planos das cidades, Rio e Budapeste; os cômodos das casas e dos hotéis, com as televisões que falam em português e em húngaro. O filme, aliás, nos propõe prestar boa atenção às palavras faladas, especialmente graças ao esforço do personagem em aprender a língua magiar, famosa pela sua complexidade. Porém, embora haja em *Budapeste* a impressão, tão comum a grande parte do cinema contemporâneo, de que tudo deve estar sonorizado, há momentos em que as ações estão deliberadamente silenciadas, o que não deixa de ser um dos chavões da sonorização para cinema hoje. Quando Costa chega pela primeira vez a Budapeste e contempla a cidade de dentro do carro, só ouvimos música. As imagens da cidade, pelo ponto de vista de Costa, não vêm acompanhadas dos respectivos sons urbanos. De certa forma, Budapeste surge silenciada. A outra impressão de silenciamento é mais sucinta, mas ao mesmo tempo mais clara. A esposa de Costa lhe diz duas vezes que o autor do livro em cujo lançamento eles se encontram é admirável.



Na primeira vez, ouvimos o que ela diz. Na segunda, a vemos em plano próximo e, corroborando na trilha sonora a ênfase também presente na imagem, não ouvimos sua voz. É possível ler seus lábios sem esforço e, paradoxalmente, ao não ouvirmos sua voz, temos a clara noção de que aquele é um momento-chave da trama. Isso de fato será confirmado, pois, a partir de determinado momento, há a sugestão de que a mulher de Costa e o escritor têm um caso.

O que se pode pensar, a partir dos exemplos dados, desde os comentados mais rapidamente até os dois últimos, com os quais este texto gastou um pouco mais de espaço, é que há hoje uma pluralidade de usos de silêncios, entendidos como ferramenta fundamental para a construção de uma trilha sonora cinematográfica. Tais usos podem se encontrar tanto dentro das escolhas estéticas recorrentes em um dito cinema mais comercial quanto nas formas de união entre sons e imagens escolhidas para filmes que têm como necessidade uma experimentação formal, sem que com isso, vale dizer, se consiga, ou se queira, aqui estabelecer juízos de valor entre tais usos e suas múltiplas funcionalidades. ■

**Fernando Morais da Costa** é professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. É autor de *O som no cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2008) e um dos organizadores de *Som + imagem* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2012).



*Cinema, aspirinas e urubus*