



Significação: revista de cultura
audiovisual
E-ISSN: 2316-7114
significacao@usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

Morais da Costa, Fernando
Silêncios e vozes no cinema: Tabu e Stereo
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 41, núm. 41, enero-junio, 2014, pp. 140-
155
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765997008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc



Silêncios e vozes no cinema: *Tabu* e *Stereo*¹

//////////

Fernando Moraes da Costa²

1. Este artigo é uma visão revista do trabalho apresentado originalmente no XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, em maio de 2014.
2. Professor Adjunto 3 do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Comunicação. E-mail: fmoraes29@terra.com.br.



Resumo Com o intuito de discorrer sobre as relações possíveis entre silêncios e vozes no cinema, este artigo propõe a análise de um filme contemporâneo, *Tabu*, de Miguel Gomes, de 2012, em conexão com um filme do fim da década de 1960, *Stereo*, de David Cronenberg. Analisar as relações de ambos os elementos sonoros com as imagens em tais filmes é apresentar os primeiros resultados de um projeto de pesquisa que trata das imbricações de vozes e silêncios no cinema contemporâneo.

Palavras-chave Silêncio, vozes, Cinema Contemporâneo.

Abstract In order to analyze possible relations among silences and voices in film, this article aims to connect a contemporary production, *Tabu*, by Miguel Gomes, 2012, to a 1969 film, *Stereo*, by David Cronenberg. To analyze the relation between both sound elements and images is to present, for a first time in written words, the results of a brand new research, which studies the possible interfaces between silences and voices in contemporary filmmaking.

Keywords Silence, voices, Contemporary Cinema.



Para começar explicando que este texto é o primeiro material escrito advindo de um projeto de pesquisa que tenta relacionar análises do silêncio e da voz no cinema, cabe dizer que estudar o silêncio no cinema pode ser entendido como a recuperação recente de um interesse que já fora expresso em outros momentos da carreira deste pesquisador, marcadamente em seu início.

Sobre a análise dos silêncios como elementos constituintes da matéria filmica, já nos foram úteis artigos advindos da década de 1980 nos Estados Unidos, como os de Martin Rubin e Fred Camper, o primeiro sobre o papel do silêncio no cinema clássico narrativo e o segundo sobre sua importância para o cinema experimental (CAMPER, 1985; RUBIN, 1985). Importante também fora Susan Sontag, ao descrever o aumento da relevância do silêncio nas artes plásticas (SONTAG, 1987). No Brasil, vem da lingüística a obra de Eni Orlandi, que repetidas vezes ressaltou a função central dos silêncios na comunicação. Nesse sentido, seu texto mais claro é *As formas do silêncio* (ORLANDI, 1995). De volta ao campo do cinema, Lucia Nagib escrevera, no fim da década de 1990, artigo sobre a presença marcante dos silêncios em cinematografias não-eurocêntricas, com destaque para a africana (NAGIB, 1998). O interesse pelo silêncio coloca ainda este projeto em consonância com o trabalho recente de pesquisadores brasileiros como, por exemplo, Rodrigo Carreiro, da UFPE, o que pode ser aferido na leitura de seu artigo *Relações entre imagens e sons no filme Cinema, aspirinas e urubus*. Carreiro analisa o espaço dado ao silêncio no filme de Marcelo Gomes. Para ele, trata-se de um uso do silêncio fundamental para a narrativa, ao pontuar as conversas entre os dois personagens principais, Ranulfo e

Johann, e ao emoldurar a “comunicação rarefeita”, como descrita por Carreiro, interferindo assim na produção de sentido, possibilitando significados vários (CARREIRO, 2010).

Artigos recentes deste pesquisador, como, por exemplo, *Silêncios, os sons dos rios, os sons das cidades: Los Muertos e Liverpool* (COSTA, 2012), retomam o estudo das relações dos silêncios com demais elementos sonoros fílmicos, neste caso, tomando como estudo de caso um realizador argentino contemporâneo, Lisandro Alonso. Em *Como soa hoje experimental?* tratamos de determinados usos dos silêncios como uma das ferramentas para tencionar os limites da experimentação com a criação cinematográfica (COSTA, 2011a). Há ainda *Os caminhos dos usos dos silêncios, ou a lembrança que não passa de John Cage*, no qual lembramos da incontornável presença do compositor norte-americano quando se trata da valorização do silêncio na música do século XX e de sua total compreensão como matéria-prima da música (COSTA, 2011b).

Neste momento, para além do impacto do evidente *Silence – lectures and writings*, livro que reunia, no início dos anos 1960, publicações, palestras, conferências do compositor concebidas até aquela data, existe para nós no Brasil a oportunidade de ter acesso, em português, a uma série de outros escritos imediatamente posteriores, com o relançamento do volume *De segunda a um ano*. Ali estão escritos da década de 1960 que demarcam, entre uma série enorme de outros assuntos, as bases da indeterminação como alicerce do processo de composição musical, o prosseguimento da indistinção entre sons cotidianos, ruídos e notas musicais, e, evidente, silêncio como base da produção sonora e do modo de pensar do próprio compositor. Em *De segunda a um ano*, há provocativas defesas do silêncio como componente da música, como na proposição “a música européia poderia ser melhorada com um pouco de silêncio”, mas também há, como já havia em *Silence*, a incorporação de pausas e espaços vazios na própria estrutura dos textos advindos de palestras. A conferência de 1952 na Juilliard School of Music, transcrita em *De segunda a um ano*, tem uma estrutura na qual palavras escritas e espaços deixados em branco coexistem e são organizados metricamente (CAGE, 2013, p. 95-111). Tal método de escrita e de fala já havia sido divulgado em *Lecture on nothing* e em *Lecture on something*, presentes em *Silence*.

Por outro lado, estudar os diversos papéis da voz no cinema e entendê-los atuando em conjunto com os usos do silêncio traz uma nova perspectiva para este pesquisador. No artigo *Soundscapes: towards a sounded anthropology*, os antropólogos e musicólogos Samuels, Meintjes, Ochoa e Porcello comentam o que lhes parece ser um esquecimento da própria voz como objeto dos estudos de som na antropologia, em detrimento, por exemplo, da música produzida pelos grupos sociais estudados (SAMUELS et al, 2010). Tendemos a achar que o mesmo ocorre no cinema, o que constitui um paradoxo se pensarmos na centralidade da voz para o cinema sonoro desde seus primórdios até o cinema comercial contemporâneo. Um excesso de presença nas telas daria em uma ausência de análise, o que poderia ser entendido como um grave acidente metodológico para os próprios estudos de som no cinema.³

3. Não estamos dizendo que não haja estudos sobre a voz no cinema, apenas que sua presença nos parece desproporcional à presença maciça das vozes nos filmes. Exemplo no Brasil de pesquisador dedicado aos estudos da voz nos filmes é Sergio Puccini, professor da UFJF, e há outros trabalhos que tangenciam os problemas colocados pelas relações possíveis entre vozes e imagens.

Sobre voz no cinema, é bibliografia básica o primeiro dos numerosos livros que Michel Chion escreveria a partir dos anos 80 acerca do som cinematográfico. Em *La voix au cinema* se encontram os conceitos, já bem conhecidos dos estudos de som no cinema, que dizem respeito a um cinema vococêntrico, cuja narrativa seria centrada na voz em suas variadas manifestações, ou ao acusmatismo, neologismo em francês já traduzido para o português que descreve os sons fora de quadro, as manifestações sonoras das quais não vemos a fonte (CHION, 1999). Texto também bastante conhecido nos estudos de cinema é *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*, artigo de Mary Ann Doane que consta da coletânea *A experiência do cinema*, organizada por Ismail Xavier (DOANE, 1991). Ali, a ancoragem da voz no corpo visualizado ou não na imagem é explicada a partir da influência da psicanálise sobre a teoria cinematográfica nos anos 70, época da produção do texto.⁴

4. Sobre uma atualização da teoria de Chion sobre a voz no cinema, pensando como a sonorização multicanal problematiza a prevalência dos diálogos na trilha sonora ao mesmo tempo em que cria novos pontos de escuta, ao propor, nas salas de cinema, novos lugares de onde as vozes possam sair, cabe lembrar do capítulo sobre voz e corpo de Mark Kerins, em seu estudo sobre o sistema Dolby e a reprodução sonora digital hoje. (KERINS, 2011, p. 257-276)

Estudos mais recentes comentam a prevalência da voz do narrador em narrativas cinematográficas contemporâneas. Exemplo disso é o artigo de Cleber Eduardo, *Eu é um outro – variações da narração em primeira pessoa*, sobre a variedade de usos da voz do narrador no cinema brasileiro recente, e sua provocativa hipótese de que, em determinados casos, essa voz desloca o discurso do diretor para a fala do personagem que narra, tirando a responsabilidade sobre as falas dos ombros de quem as concebeu (EDUARDO, 2005). Um trabalho como *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*, de Andréa França, sobre a relativização das fronteiras nacionais, nos é

especialmente relevante, principalmente quando menciona aspectos sonoros da narrativa em suas análises. Um exemplo é a percepção, por parte de França, da pluralidade de modos de lidar com a língua em *Estorvo*, de Ruy Guerra, significativa da perda de fronteiras lingüísticas na América Latina (FRANÇA, 2003). Os sotaques, as diferenças na lida cotidiana de diferentes grupos com a língua seriam indiciais da relatividade das fronteiras.⁵

-
5. Em 2007, apresentamos um ponto de vista sobre essa discussão, centrada nos exemplos da última década do cinema brasileiro, na comunicação *O português redescoberto nas telas*, durante o XI Encontro da SOCINE, sediado na PUC-RJ, publicado no ano seguinte (COSTA, 2008).

Da Argentina vem o estudo de Ivan Morales sobre determinado cineasta local, Mariano Llinás, em cujos filmes se pode perceber a voz de um narrador como instância central: *Mariano Llinás e a presença exacerbada da voz do narrador* (MORALES, 2012). A norte-americana Claudia Gorbman, nome fundamental para os estudos de música no cinema, une em artigo recente a análise da música à análise da voz, em *O canto amador*, sobre performance vocal diegética (GORBMAN, 2012).

Evidentemente, estudos sobre a voz advindos de outras áreas do conhecimento devem enriquecer e dar subsídio à análise da voz no cinema. Uma abordagem da voz profundamente interdisciplinar encontra-se na obra de Mladen Dollar: *A voice and nothing more*. Dollar analisa fenômenos vocais a partir de abordagens linguísticas, físicas, metafísicas, éticas, psicanalíticas, políticas (DOLLAR, 2006). Nome inescapável sobre oralidade é o suíço Paul Zumthor, seja em um estudo como *A letra e a voz*, acerca da multiplicidade de relações entre palavra falada e escrita na Idade Média europeia (ZUMTHOR, 1993), seja nas entrevistas do autor sobre as mais diversas manifestações da voz, essa “coisa” para usar o seu próprio bem-humorado termo, central para a experiência de uma sociedade humana (ZUMTHOR, 2005). No Brasil, Elen Doppenschimtt aplica Zumthor, entre outros analistas da oralidade, ao estudo da multiplicidade de vozes na obra do cubano Tomaz Gutierrez Alea (DOPPENSCHIMTT, 2012).

Poderíamos dizer que para a análise da voz, uma série de exemplos pode ser escolhida dentro da produção cinematográfica brasileira contemporânea. Há, entre tantos outros exemplos possíveis, a centralidade do modo de falar no sertão da Paraíba como captado em *O fim e o princípio* (Eduardo Coutinho, Brasil, 2006), a onipresença da voz do narrador em *Viajo por que preciso, volto por que te amo* (Karim Ainouz, Marcelo Gomes, Brasil, 2009), que

já analisamos brevemente em texto anterior. A voz de um narrador em primeira pessoa também se encontra, por exemplo, em *Era uma vez eu, Veronica* (Marcelo Gomes, Brasil/França, 2012) ou em *Na estrada* (Walter Salles, EUA/França/Reino Unido/Brasil, 2012). Neste último porém, ao invés da presença radical encontrada no filme de Ainouz e Gomes, temos na inscrição da voz um respeito ao uso como ensinado pelo cinema clássico. O jogo entre vozes, músicas, ruídos e silêncios em um filme como o de Salles nos interessa até mesmo para pensar o que seriam padrões hoje de sonorização que tem por intuito consolidar uma identificação sólida do espectador com o filme.

Porém, para este texto, antes da análise de um filme contemporâneo, uma lembrança rara, pouco citada, dentro da obra muito comentada de um determinado diretor: David Cronenberg. *Stereo*, média metragem, de 1969, de realização quase simultânea a *Crimes of the future*, ambos anteriores a uma temporada do diretor na televisão, em 1972, e bastante anteriores a seus primeiros longametragens celebrados, a saber, *Calafrios* (1975) e *Enraivecida, na fúria do sexo* (1977). Este texto não é sobre David Cronenberg, de resto já bastante estudado⁶. Por outro lado, dispensar algum tempo à análise de *Stereo* é pensar sobre um filme no qual a relação entre silêncio e voz é central.

Em *Stereo*, somos defrontados com ações cujos sons são silenciados desde o início. Na verdade, até um minuto e 37 segundos não se ouve nada. Entra então uma voz de um narrador, e só há silêncio e a voz. Não há sons ambientes, ruídos das ações que acontecem diegeticamente, música, nada além de voz e silêncio.⁷

6. Por exemplo, na análise de Eliska Altmann que compara a construção dos corpos em Cronenberg e na obra do pintor Francis Bacon (ALTMANN, 2007)

7. Há, disponível no youtube, uma versão com trilha musical todo o tempo, o que não corresponde à sonorização do filme como concebida no original. Em <http://www.youtube.com/watch?v=-SHzbLZonxE>

Assista o vídeo 



O narrador, sua voz, explica que experimentos bioquímicos foram feitos no cérebro de um grupo seletivo de indivíduos para induzir telepatia, e os resultados levaram a crer que para que a telepatia funcionasse deveria haver uma conexão afetiva forte entre os envolvidos. Daí, os estudos acabariam por comprovar a relação entre telepatia e erotismo.

Quanto aos sons silenciados, há, é evidente, alguns mais impactantes, como os de um helicóptero na primeira sequência, mas há uma série de silenciamentos de ações menos chocantes, como passos e tantos outros. Por outro lado, se o silenciamento de muitas ações parece desimportante, impactante é exatamente a quantidade de ações como essas desacompanhadas de sons. Ainda sobre isso, nos parece que há dois níveis de silenciamento: as ações que estão silenciadas mas que estão temporalmente sob uma voz, e as ações silenciadas ao mesmo tempo em que não há outro som.

Sobre esses silêncios totais na tela, devemos dizer que por vezes há intervalos extensos sem que no filme se produza algum som. Por exemplo, entre 17 minutos e 15 segundos e 20 minutos, são quase 3 minutos sem som algum; de 28 minutos e 30 segundos até 30 minutos e 30 segundos são mais dois minutos, enquanto vemos ações que, é óbvio, demandariam sonorização, como caminhar, descer escadas, manusear estiletes, tesouras.

Sobre esta breve análise, mais dois pontos: aos 8 minutos e 30 segundos, aparece pela primeira vez uma segunda voz de narrador. Uma voz gravada, que deve soar como tal. Entendemos a partir daí que há dois narradores: um imparcial, onisciente, o que nos acompanha desde o início do filme, e uma voz que narra mais diretamente as experiências e seus resultados, um médico que gravava no tempo da ação suas impressões. Trata-se de uma bipartição na voz, e de uma alternância entre elas.

Segundo ponto: aos 12 minutos de filme, somos informados que, durante o experimento, as laringes dos indivíduos em observação haviam sido removidas, assim como a parte do cérebro responsável pela fala, o que incrementaria a faculdade da telepatia. O silêncio de absolutamente todos os sons diegéticos tratar-se-ia de uma brincadeira com um estranho ponto de escuta? Não ouvir significaria a nossa identificação como espectadores com eles? Perceba-se, temos o cuidado de dizer que poderia ser uma brincadeira pois os personagens



não estariam surdos, mas mudos. O fato de não ouvirmos nada da diegese seria uma espécie de participação silenciosa no mundo dos que não falam.

Cabe explicar, embora o conceito venha se tornando mais conhecido, que consideramos aqui o ponto de escuta como entendido por Michel Chion, ou seja, como o correlato para o som do ponto de vista (CHION, 1994, p.89-92). Pelo procedimento do ponto de escuta, o espectador identifica-se com o personagem a partir do ato de compartilhar o que ele ouve. Recentemente, Michel Chion tornou mais complexo o seu próprio conceito de ponto de escuta ao tipificá-los em, na tradução norte-americana, *The twelve ears*, ou seja, em doze diferentes formas de se construir a partilha da audição entre personagem e espectador (CHION, 2009, p 289-320).

No Brasil, o conceito tem sido aplicado à análise do som no cinema, por exemplo na obra de pesquisadores como Suzana Reck Miranda e Leonardo Vidigal. Suzana, no artigo *Filmando a música: as variações da escuta no filme de François Girard*, o filme em questão sendo *Trinta e dois curtas sobre Glenn Gould*, além de demonstrar semelhanças estruturais entre o filme de Girard e as Variações Goldberg, obra de Bach cujas interpretações fizeram a fama de Gould como intérprete, analisa como as inserções de música no filme, especialmente no primeiro dos curtas, constroem a impressão de uma escuta subjetiva. Os ruídos, como o vento do norte do Canadá, por outro lado, manteriam uma representação objetiva dos lugares nos quais o personagem se encontra. Nas palavras de Suzana, há “uma relação direta entre a fonte sonora da música de Bach e a escuta mental do personagem” (MIRANDA, 2007, p. 52). Suzana lembra, amparada em Chion, que o ponto de escuta pode funcionar por uma correspondência mais espacial ou mais subjetiva, o que Leonardo Vidigal também explicará em seu artigo *Pontos de escuta e arranjos audiovisuais na ficção e no documentário*. Leonardo faz um elogio ao próprio conceito de ponto de escuta, ao afirmar que ele é “uma alternativa real ao predomínio da análise de elementos visuais nessa área de conhecimento”, ou seja, os estudos de cinema (VIDIGAL, 2013, p. 294). A partir das análises de um documentário jamaicano e de um filme de Satyajit Ray⁸, Vidigal discorre sobre as diferenças da ideia de ponto de escuta em autores como, mais uma vez, Chion, Rick Altman, François Jost, e resume a problemática relacionada ao conceito em perguntas que suas análises procurarão

8. Respectivamente *Land of look behind*, dirigido por Alan Greenberg (1982) e *Sala de música* (1957).

responder: de que ponto da imagem vem o som (neste caso, o ponto de escuta espacial)? O que ouvimos está resumido à percepção de um personagem? É ouvido por todos? O que ouvimos é ouvido apenas por nós ou também pelos personagens? (VIDIGAL, op. cit. p. 255).

Para a segunda análise deste artigo, um filme contemporâneo no qual se a relação entre voz e silêncios não é tão radical quanto no filme de 1969 de Cronenberg, não deixa de ser, a seu modo, surpreendente. Falamos de *Tabu*, dirigido por Miguel Gomes (Portugal, 2012).

Sendo o filme dividido em partes, já o prólogo causa os primeiros estranhamentos quanto à trilha sonora e às suas relações com as imagens. À música de parentesco impressionista⁹ segue-se a primeira intervenção de uma voz de um narrador. Ouvimos poucos ruídos que fazem a função de som ambiente. Quando surge a primeira voz feminina, nos parece custoso entendê-la como diegética, mesmo que sincronizada à boca de quem fala. Anterior a ela, não havia nenhuma fala que viesse do espaço diegético. Além do que, o plano que enquadra a personagem à distância não facilita tal compreensão. Mas o que tende a confundir a localização da voz é menos esses fatores e mais o fato do tratamento dado à voz gravada ser o mesmo, tecnicamente, dado à voz do narrador. Tal voz, pós-sincronizada e não gravada como som direto, soa parecida com a voz de quem narra. Tem a mesma equalização, a mesma presença espectral que uma voz de narrador costuma ter. Fisicamente, não parece pertencer à imagem.

A música que ouvimos no prólogo segue pelo início da primeira parte, intitulada Paraíso Perdido. Essa parte, que em duração corresponde a cerca de metade do tempo de projeção, tem o que podemos chamar de uma sonorização naturalista. Os ruídos presentes são aqueles que a imagem parece demandar para seu acompanhamento: os sons de trânsito, do burburinho do shopping, do hospital, os sons que correspondem ao enterro de Aurora, dos utensílios da casa, do ferro de passar, da campainha, dos cachorros, da chuva e dos trovões do úmido inverno português¹⁰. Evidentemente, há todos os diálogos entre as três personagens principais, as senhoras Pilar, Aurora e Santa. Há as conversas, as rezas de Pilar, a manifestação contra a ONU, e tais presenças vocais trazem, é evidente para os espectadores brasileiros, as peculiaridades da fala portuguesa. Além das claras diferenças das construções frasais, expressas em tempos

9. Uma obra da portuguesa Joana Sá, de proximidade evidente com, por exemplo, Claude Debussy.

10. Esta parte do filme se passa entre os últimos dias de um ano e os primeiros de outro. Especificam-se quais dias, mas não quais anos, embora o tempo da ação seja claramente contemporâneo.



verbais com usos característicos, em usos de terceira pessoa quando o interlocutor se dirige àquela que seria a primeira (“a Pilar sabe”, quando Aurora conversa com a própria Pilar), há a cadência e a velocidade próprias de uma região.

Ainda como parte do universo sonoro da primeira parte, ouvimos, sem ver, o som de um filme na sala de cinema, assistido por Pilar. A curiosa música do filme que está sendo projetado é *Tu serás mi babe*, versão em espanhol do sucesso mundial *Be my baby*.¹¹

-
11. Música de Phil Spector, Jeff Barry e Ellie Greenwich, que explodiu como single das Ronettes, em 1963.

No ano seguinte, *Les surfs*, um sexteto de irmãos de Madagascar, também faria sucesso com a versão em espanhol. Uma performance ao vivo para TV pode ser conferida em <http://www.youtube.com/watch?v=HLXj3LmKENM>

O evento da morte e enterro de Aurora traz à trama Ventura, um senhor que vai ao enterro no tempo presente da narrativa e comanda, ao ser transformado em narrador, a passagem para a segunda parte, Paraíso. Ainda no fim da primeira parte, ouvimos Ventura dizer: “ela tinha uma fazenda em África”. Percebe-se um silenciamento dos sons diegéticos, restando uma espécie de som ambiente rarefeito, sons de pássaros. A segunda parte terá início, e Gianluca Ventura, que descobriremos um amor da juventude de Aurora, será alçado à condição de narrador.

Assista o vídeo



A segunda parte tem, como um todo, uma sonorização ao mesmo tempo falsamente simples, pois constituída de poucos sons, e extremamente complexa. Por vezes, temos longos silêncios da voz do narrador, como entre uma hora e um minuto e uma hora e três minutos de projeção, quando somos deixados apenas com sons ambientais da África na qual agora se passa a ação. Além do silêncio do narrador, um número enorme de ações nos surge também silenciado. O som ambiente mantém algum movimento na trilha sonora, mas a quantidade de ações que vemos transcorrer sem seus sons correspondentes nos parece mais impactante. Exemplo claro de sequência em que diálogos e todo um universo de ações se encontram silenciados é a que os personagens estão todos na piscina da mansão africana. Curioso é que quando há presença de música diegética, por conta da Mario's Band, que convive com os demais personagens na África, e da qual Ventura é baterista, mesmo o que deveria ser música diegética parece inverossímil. O claro *playback*, aliado à música não ter o tratamento que a faria parecer diegética, ou seja, o fato dela de fato soar como vinda de um disco, proporciona mais um estranhamento na relação entre sons e imagens. Momento em que isso acontece claramente é quando a Mario's Band toca, beira da piscina, *Baby I Love you*, das mesmas Ronettes de *Be my baby*, só que na versão dos Ramones, de 1980. O que se ouve é claramente o fonograma, enquanto se vê a performance da banda.

Outro exemplo de sequência na qual as ações silenciadas parecem mais impactantes que as sonorizadas está na briga entre Mario e Ventura que terminará com a morte do primeiro. Ouvimos o tiro fatal, mas não tínhamos ouvido nenhum outro som durante a briga, e o silêncio persiste durante o curioso ponto de vista do morto, que morre de olhos abertos.

Aproximando-se do fim, a narração transforma-se em uma troca de cartas entre Aurora e Ventura. Sendo as respectivas cartas lidas por quem as escreveu, temos uma espécie de diálogo entre uma voz de narradora feminina e uma masculina, peculiaridade final de um filme que cria relações inusitadas entre voz, silêncio e imagem.

Nosso intuito, ao unir dois objetos tão díspares em um mesmo contexto de análise, um filme de 1969 cuja trilha sonora é composta unicamente de vozes e silêncios, e no qual o silenciamento de todo o som diegético é radical, e uma produção contemporânea que traz,



em uma primeira metade, uma sonorização que, por convenção, admitimos como naturalista, e na segunda, um silêncio também radical dos sons que vêm das ações diegéticas, era entender como pode ser possível para a análise do som no cinema unir elementos tão comumente assimilados como opositos: a fala e o silêncio. Fazer conexões possíveis entre ambos nos parece, hoje, um caminho válido para a análise filmica. E para conseguir trilhar tal caminho, o primeiro passo nos parece exatamente não entendê-los como opositos, mas como complementares. De tal forma que, por vezes, apenas as relações possíveis entre ambos, sem necessidade da presença de ruídos e de música, consegue dar conta de materializar a trilha sonora de um filme.

Referências

- ALTMANN, E. O corpo-máquina de Cronenberg sob a luz pictórica de Bacon: fábulas do devir-outro. *Alceu*, Rio de Janeiro: PUC, v. 7, n. 14, jan/jun, 2007, p.. 41-54.
- CAGE, J. *De segunda a um ano*. Tradução: Rogerio Duprat. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- _____. *Silence: Lectures and Writings*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.
- CAMPER, F. Sound and silence in narrative and nonnarrative cinema. In: WEIS, E.; BELTON, J. (org.). *Film Sound: theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.
- CARREIRO, R. Relações entre imagens e sons no filme Cinema, aspirinas e urubus. *E-compós*, Brasília, v.13, n.1, jan./abr. 2010.
- CHION, M. *Audio-vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- _____. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- _____. *Film: A Sound Art*. New York: Columbia University Press, 2009.
- COSTA, F. M. Silêncios, os sons dos rios, os sons das cidades: Los Muertos e Liverpool. *Contemporânea*, Salvador: UFBA, v.10, 2012, p. 147-157.
- _____. O português redescoberto nas telas. AMANCIO, Antonio Carlos et al (org). *Estudos Socine de cinema, Ano IX*. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. Os caminhos dos usos dos silêncios (ou a lembrança que não passa de John Cage). *Ciberlegenda*. n. 24. Estação transmídia. Niterói, 2011b. p. 1-7.

COSTA, F. M. Como soa hoje experimental? *Filme Cultura*. V.54, p. 49 - 54, 2011a.

DOANE, M. A. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, I (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

DOLAR, M. *A Voice and Nothing More*. Cambridge: MIT Press, 2006.

DOPPENSCHIMTT, E. *Políticas da voz no cinema em Memórias do subdesenvolvimento*. São Paulo: EDUC, 2012

EDUARDO, C. Eu é um outro – variações da narração em primeira pessoa. CAETANO, D (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005 – Ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

FRANÇA, A. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: Paperj/7 Letras, 2003.

GORBMAN, C. O canto amador. COSTA, F. M.; SÀ, S. P. *Som + Imagem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KERINS, M. *Cinema in the Digital Sound Age*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

MIRANDA, S. R. Vozes polifônicas e escutas musicais: a articulação da banda sonora em François Girard. MACHADO, R. et al.(org.). *Estudos de Cinema Socine*. São Paulo: Annablume, 2007.

MORALES, I. Indagaciones sobre la voz over en el cine de Mariano Llinás. Una vuelta exacerbada a la narración. ROMANO, S. *Actas del III Congreso de ASAEC* – Córdoba: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012.

NAGIB, L. A estética do silêncio. *Cinemais*. Rio de Janeiro, n.14, novembro/dezembro, 1998, p. 173-190.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio*. Campinas: UNICAMP, 1992.

RUBIN, M. The Voice of Silence: Sound Style in John Stahl's Backstreet. WEIS, E, BELTON, J. (org.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

SAMUELS, D W.; MEINTJIES, L; OCHOA, A. M.; PORCELLO, T. Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. *Annual Review of Anthropology*. n. 39, 2010, p. 329-345.

SONTAG, S. A estética do silêncio. SONTAG, S. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

VIDIGAL, L. Pontos de escuta e arranjos audiovisuais na ficção e no documentário. MOURÃO, M. D. Et al. *XVI Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos*. São Paulo: Socine, 2013.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. Tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Filmografias

Stereo, Direção: David Cronenberg, Canadá, 1969. 65 minutos, p&b, mono. 35mm.

Tabu, Direção: Miguel Gomes. Portugal, Alemanha, França, Brasil, 2012. 118 minutos, p&b, dolby digital, 35 mm.

Artigo recebido em março e aprovado em junho de 2014.