



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE

ALEX FERREIRA DOS SANTOS
ORIENTADOR: PROF: JOÃO BATISTA LANARI BO

O SILÊNCIO NO DESENVOLVIMENTO DAS NARRATIVAS
CINEMATOGRAFICAS

BRASÍLIA
2/2023

ALEX FERREIRA DOS SANTOS

**O SILÊNCIO NO DESENVOLVIMENTO DAS NARRATIVAS
CINEMATOGRAFICAS**

Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – Audiovisual.

Orientador: Prof: João Batista Lanari Bo

BRASÍLIA

2/2023

**O SILÊNCIO NO DESENVOLVIMENTO DAS NARRATIVAS
CINEMATOGRAFICAS**

ALEX FERREIRA DOS SANTOS

Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

PROF.DR. JOÃO BATISTA LANARI BO
(ORIENTADOR)

PROF.DR. PABLO GONÇALO
(MEMBRO 1)

PROF.DR. MAURICIO FONTELES
(MEMBRO 2)

PROF.DR. MAURO GIUNTINI
(SUPLENTE)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmãos, pelo apoio e respeito às escolhas que me trouxeram até aqui.

Aos funcionários da Universidade, à secretaria da Faculdade de Comunicação e ao núcleo técnico audiovisual (NTA), pelo auxílio prestado durante todos esses anos.

Ao Professor João Lanari, pela orientação e pela gentileza de ter acolhido este projeto.

Aos Professores Pablo Gonçalo, Mauricio Fonteles e Mauro Giuntini, por terem aceito gentilmente o convite para a formação da banca avaliadora.

Aos Professores da FAC e de outros Departamentos, pelo conhecimento compartilhado.

Aos ilustres Alexandre, Fabiana, Gabriel, Johnatan, Lucas e Luiz, pela amizade e companheirismo.

“Antes de existir a voz, existia o silêncio.
O silêncio foi a primeira coisa que existiu.”

- Arnaldo Antunes

RESUMO

O presente estudo aborda o silêncio no desenvolvimento das narrativas cinematográficas. Para que essa abordagem fosse eficiente, primariamente foi necessário apresentar as características do silêncio como elemento formador de sentido e significado. Após discorrer sobre essas especificidades do silêncio, foi realizada análise fílmica em *O Som ao Redor* e em *O Som do Silêncio*, com intuito de focalizar a aplicação do silêncio em obras cinematográficas.

Palavras-chave: silêncio, som no cinema, cinema silencioso, narrativa cinematográfica.

ABSTRACT

The present study addresses silence in the development of cinematographic narratives. For this approach to be efficient, it was first necessary to present characteristics of silence as an element that forms sense and meaning. After disagreeing about these specificities of silence, a film analysis was carried out in *O Som ao Redor* and *The Sound of Metal*, with the aim of focusing on the application of silence in cinematographic work.

Keywords: silence, film sound, silent cinema, film narrative.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Frame do filme <i>O Som ao Redor</i>	29
Figura 2 - Frame do Filme <i>O Som ao Redor</i>	30
Figura 3 - Frame do Filme <i>O Som ao Redor</i>	32
Figura 4 - Frame do Filme <i>O Som ao Redor</i>	32
Figura 5 - Frame do Filme <i>O Som ao Redor</i>	33
Figura 6 - Frame do Filme <i>O Som do Silêncio</i>	35
Figura 7 - Frame do Filme <i>O Som do Silêncio</i>	36
Figura 8 - Frame do Filme <i>O Som do Silêncio</i>	37
Figura 9 - Frame do Filme <i>O Som do Silêncio</i>	38

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	Cinema Mudo	12
1.2	Cinema Sonoro	15
1.3	Cinema Silencioso	17
2	REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO	18
3	O SILÊNCIO	20
3.1	O Silêncio na Linguagem	21
3.2	O Homem e o Silêncio	23
3.3	O Silêncio no Cinema	25
4	ANÁLISE	28
4.1	O Som ao Redor	28
4.2	O Som do Silêncio	34
5	CONCLUSÃO	39
	REFERÊNCIAS	41

1 INTRODUÇÃO

De início é necessário abordar a história do som no cinema, não de forma total, mas em fragmentos que serão úteis no processo de compreensão do objeto escolhido para esse estudo, o silêncio no desenvolvimento das narrativas cinematográficas. Vamos por etapas, como se estivéssemos em uma escada, até chegarmos a um lugar silencioso, se possível, a um lugar totalmente silencioso.

As produções cinematográficas foram concebidas de diferentes formas ao decorrer da história do cinema, seja por limitações técnicas inerentes à época, ou por definições estéticas do idealizador. Cada período do cinema apresenta suas especificidades, desde a construção da narrativa até a projeção.

É interessante observar o cinema mudo e suas mudanças até se tornar evidentemente sonoro, compreender esse processo é essencial para entender as alterações na dinâmica da construção narrativa em uma obra cinematográfica, pois é a partir desse entendimento que será possível esclarecer as diferenças entre cinema mudo, cinema sonoro e cinema silencioso.

O cinema mudo não é evidentemente sem sons, e o cinema silencioso não se traduz em uma produção com “ausência total de sons”. Em ambas produções cinematográficas o som está presente com características e propósitos distintos, mas certamente são essas diferenças que tornaram o cinema tão mágico.

O cinema sonoro proporcionou diversas mudanças no processo de desenvolvimento das produções cinematográficas, sua ascensão possibilitou que o ambiente sonoro fosse abordado de uma forma cada vez mais realista, além de introduzir uma carga estética e expressiva ainda não vista no cinema mudo.

O silêncio como objeto central desse estudo é analisado como um elemento que traz signo e sentido, sua presença é carregada de expressividade, abordar suas definições em diferentes estudos facilita o processo de compreensão do elemento aplicado às produções cinematográficas.

Esta monografia objetiva abordar os sentidos e significados do silêncio nas produções cinematográficas, e como o silêncio atua como elemento fundamental para o desenvolvimento da narrativa, seja ele momentâneo, seja ele duradouro, além de analisá-lo com elemento pertencente à linguagem.

A abordagem direcionada ao silêncio como elemento fundamental para a construção da narrativa, expande as possibilidades de análise sobre o conceito de silêncio. Para o desenvolvimento linear do projeto, é necessário perpassar brevemente pela história do som no cinema, que será abordada em tópicos nesta introdução, embora o foco esteja no silêncio como elemento pertencente à linguagem cinematográfica.

O projeto divide-se em duas partes maiores que serão subdivididas em capítulos. A primeira parte conta com a abordagem teórica do objeto de pesquisa, visando o entendimento do mesmo, utilizando de definições em campos distintos, mas que se complementam. A segunda parte objetiva complementar o que foi descrito na primeira parte, mas utilizando a análise em produções cinematográficas.

O projeto é iniciado com uma abordagem acerca das definições sobre o silêncio, com o objetivo de compreender de fato o que seria o elemento que deu origem à essa tese. Inicialmente é desenvolvida a investigação do silêncio no ponto de vista da análise acústica, abordar o silêncio acusticamente visa responder como esse elemento é compreendido tecnicamente na paisagem sonora.

Passamos da análise acústica para a análise do silêncio na linguagem, o foco aqui é compreender como o silêncio é percebido e investigar como ele está presente na formulação do discurso, na separação das palavras, na construção de sentido e no cerne da comunicação.

A próxima abordagem objetiva apresentar brevemente a relação entre o homem ocidental e o silêncio, nessa parte não será desenvolvida uma análise antropológica, mas será apresentado discursos de autores que desenvolveram estudos com foco nessa relação.

Por fim, chegamos ao silêncio aplicado nas produções cinematográficas. O elemento aqui será dissecado utilizando dos conceitos abordados anteriormente, pois é a partir do entendimento da ideia de silêncio em campos diversos, que poderemos observar com mais clareza o seu sentido na linguagem cinematográfica.

Será desenvolvida análise em produtos cinematográficos com o propósito de trazer mais clareza para os conceitos que foram abordados durante a primeira parte da pesquisa. Os filmes a serem analisados são *O Som ao Redor*, dirigido por Kleber Mendonça Filho e *The Sound of Metal*, dirigido por Darius Marder. A análise fílmica será feita a partir da observação da aplicação do silêncio em fragmentos dos filmes escolhidos.

1.1 Cinema Mudo

O cinema mudo já era sonoro desde as primeiras projeções realizadas em 1895, na França, pelos irmãos Lumière. O som propriamente dito estava presente nas exibições iniciais, não de forma síncrona, mas com a presença de orquestras ou de músicos contratados individualmente.

A música guiava os processos narrativos nas projeções, ditava as pontuações, o ritmo, a atmosfera que o filme teria, servia para captar o foco do espectador, visto que sem a possibilidade da inserção do som síncrono, o desenho sonoro das produções precisou ser construído de outra forma.

[...] a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento.” (CHION, 2008, p.15).

Por mais que imposições técnicas da época impossibilitassem que o som fosse inserido de forma síncrona, isso não foi impeditivo para que houvesse som nas apresentações, musicistas eram envolvidos diretamente nas exibições, o que garantia um ambiente diverso, pois a trilha era realizada de forma simultânea, essa característica não garantia exatamente um efeito sincrônico, era utilizado mais frequentemente como acompanhamento. O cinema mudo se apoiava narrativamente na música.

O cinema mudo retomou facilmente os procedimentos clássicos de pontuação das cenas e em particular dos diálogos [...], uma vez que ia buscar muitos dos seus processos narrativos à ópera, que praticava grande variedade de efeitos musicais de pontuação, utilizando todos os recursos da orquestra.” (CHION, 2008, p.44)

O cinema mudo também utilizou apoio de narradores que acompanhavam as projeções. Os narradores foram fundamentais para que as projeções fossem realizadas em diversas partes do mundo.

Na África, a utilização de narradores foi essencial, muito por conta da forte tradição oral do continente. O cinema era algo novo para os espectadores locais, a compreensão era difícil mesmo quando eles reconheciam imagens que apareciam nas cenas, daí surge a necessidade da utilização desses profissionais, que ainda era observada nos anos 1950.

Mesmo quando reconheciam algumas das imagens de outro lugar – um carro, um homem, uma mulher, um cavalo -, não chegavam a associá-las entre si. A ação e a história os deixavam confusos. Com uma cultura baseada em rica e vigorosa tradição oral, não conseguiam se adaptar àquela sucessão de imagens silenciosas, o oposto absoluto daquilo que estavam acostumados. Ficavam atordoados. Ao lado da tela, durante todo o filme, tinha que permanecer um homem, para explicar o que acontecia. (CARRIÈRE, 2006, p.15)

O cinema era uma linguagem nova, logo o entendimento não era tão simples, muito por conta desse fator que os narradores tiveram destaque nos primeiros anos das projeções. Na Espanha, o narrador era conhecido como explicador, função que permaneceu até meados dos anos 1920.

[...] na Espanha, em torno de 1908 ou 1910. De pé, com um longo bastão, o homem apontava os personagens na tela e explicava o que eles estavam fazendo. Era chamado *explicador*. Desapareceu – pelo menos na Espanha – por volta de 1920. (CARRIÈRE, 2006, p.15)

No Japão, os *katsudo benshi* ganharam relevância nas apresentações cinematográficas. “Ao longo da era do cinema mudo no Japão (1896-1932), independentemente do cinema, certamente haveria um elemento cinematográfico distintivo: o *benshi*, ou ‘narrador de filme mudo’. (DYM, 2000, p.509, grifo do autor, tradução nossa). Os *benshi* eram narradores habilidosos que reproduziam o diálogo, explicavam o filme e descreviam as cenas.

A principal função dos *benshi* era ajudar os espectadores a compreenderem a ação na tela. Fizeram isso tanto com narração explicativa quanto com diálogos entregues nas vozes miméticas de um amplo espectro de personagens, desde jovens donzelas estridentes até brutos profundos e roucos. (DYM, 2000, p.509, grifo do autor, tradução nossa)

Fizeram tanto sucesso na primeira fase da cultura cinematográfica japonesa, que os espectadores passaram a frequentar o cinema mais por conta da narração do que por conta do filme em si.

Um dos pontos que podem explicar o sucesso da narração no cinema japonês é a influência do *ningyo joruri* - teatro de bonecos, apresentação que já era familiar para os espectadores das projeções de cinema mudo.

Benshi prosperou durante a era do cinema mudo e alguns conseguiram obter grandes rendimentos. Embora as técnicas, formas e estilos de apresentação

do *benshi* tenham evoluído dramaticamente ao longo do tempo, as funções básicas do *benshi* permaneceram constantes; em tempos gerais, destinavam-se a comercializar o cinema, atrair o público para as performances e educar os espectadores sobre o que aparecia na tela. (DYM, 2000, p.509, grifo do autor, tradução nossa)

O cinema mudo também contava com o apoio na liberdade no texto. Era frequente a utilização de textos em cartões, que se organizavam na montagem de forma que garantissem a construção de um discurso. Sem uma trilha sonora síncrona cumprindo o papel de ambientação, foi necessário buscar outros elementos que fossem capazes de manter a atenção dos espectadores. A liberdade no texto vista como linguagem era apresentada de diferentes formas, seja explicitamente ou implicitamente, Michel Chion esclarece em seu livro *A Audiovisão*:

[...] antes do sonoro, o cinema mudo, apesar do seu nome, não estava privado da linguagem. Esta estava duplamente presente: explicitamente, no texto dos cartões, que alternavam com as imagens; e implicitamente, pelo próprio modo que essas imagens eram planejadas, filmadas e montadas, ou seja, de maneira a construir um discurso, no qual um plano ou um gesto era o equivalente de uma palavra ou de um sintagma. (CHION, 2008, p.133)

Outra característica do cinema mudo era a falta de exatidão na duração interna de seus planos. “Os planos do cinema mudo não tinham uma duração interna exata, um frêmito temporal fixo: a projeção deixava a cada sala ou ao projetorista uma certa margem para o ritmo do desenrolar da película.” (CHION, 2008, p. 21).

Essa característica se dá por conta da falta de sincronia entre som e imagem, como o som e a imagem no cinema mudo não trabalhavam em unidade, não havia a necessidade de estabelecer uma duração fixa. O valor temporal só veio a ser concretizado com a ascensão do cinema sonoro.

A estabilização do desenrolar do filme, tornada necessária pelo cinema sonoro teve, como efeito, consequências muito para além daquilo que se previa; por causa dela, o tempo do filme tornou-se, já não um valor elástico, mais ou menos transponível segundo o ritmo da projeção, mas um valor absoluto. (CHION, 2008, p.20-21)

1.2 Cinema Sonoro

O cinema sonoro trouxe no seu cerne o som síncrono. Com o som síncrono presente nas produções, o cinema adquiriu uma carga de expressividade maior, o som introduzido como novo elemento da montagem trouxe a capacidade de preencher todos os espaços da cena, e pôde expandir para a representação do que não era visto pelo ecrã da câmara.

O som, tratado como um novo elemento da montagem (como um fator divorciado da imagem visual), inevitavelmente introduzirá novos meios de enorme poder para a expressão e solução das mais complicadas tarefas que agora nos pressionam ante a impossibilidade de superá-los através de um método cinematográfico imperfeito, que só trabalha com imagens visuais. (EINSENSTEIN, 2002, p.226)

A possibilidade de trabalhar o extracampo trouxe mais realismo para o ambiente sonoro e modificou a forma de pensar narrativamente o filme, esse seria o “valor acrescentado” (CHION, 2008, p.12) que o som introduziu ao cinema.

Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre “naturalmente” daquilo que vemos e que já está contido apenas na imagem. (CHION, 2008, p.12, grifo do autor)

Na construção do cinema sonoro, as imagens seguem “a linearização temporal dos planos” (CHION, 2008, p.18), o som se movimenta junto com as imagens plano por plano, o que não ocorria sempre no cinema mudo. Essa sincronia entre imagem e som potencializou a concepção das obras cinematográficas, pois o som é abrangente quando se trata da significação das cenas.

Com o som trabalhando em conjunto com a imagem foi possível explorar outras formas de construir o ambiente sonoro, pois tornou viável a abordagem do que não era mostrado no plano principal da câmara, dessa forma foi atribuída uma carga estética totalmente nova para as produções.

[...] **linearização temporal dos planos**, que, no cinema mudo, nem sempre correspondem a uma duração linear na qual o conteúdo do plano 2 seguiria obrigatoriamente aquilo que é mostrado no plano 1, e assim sucessivamente... Enquanto que o som síncrono impõe uma ideia de sucessão; [...] (CHION, 2008, p.18, grifo do autor)

O som síncrono teve sua primeira aparição nas produções cinematográficas em 1927, com o lançamento do filme *The Jazz Singer*, dirigido por Alan Crosland. A gravação do áudio foi realizada a partir do sistema *Vitaphone*, que apresentava diversas limitações, como a curta faixa dinâmica de 50hz a 5000hz, que impactava diretamente na produção de um ambiente próprio para o filme, visto que a construção de uma trilha mais próxima do real necessita de uma faixa dinâmica flexível.

Com o sistema de gravação disponível na época, os sons ficavam presos em um determinado tom, não contavam com o peso das frequências graves e tão pouco com o brilho das frequências agudas, logo a construção do ambiente era limitada, era inviável ter um desenho sonoro bem executado com essas características da gravação.

Além da curta faixa dinâmica, o tempo de gravação era limitado a 9 minutos e a sincronia com as imagens se perdia facilmente. “Há muito que o cinema tem som; mas só recentemente é que se tornou digno do qualificativo que, de uma forma um pouco precipitada, lhe atribuíram: o de sonoro.” (CHION, 2008, p.123)

O cinema sonoro enfrentou inúmeras dificuldades para se estabelecer, desde a ausência de um preparo acústico adequado nos locais onde eram realizadas as projeções, até fortes críticas de cineastas importantes, muito por conta das mudanças na dinâmica da produção que o som síncrono trouxe para a indústria e por conta das limitações que essa nova forma de “fazer” cinema apresentava.

Os cineastas consolidados se opuseram às mudanças trazidas pela ascensão do cinema sonoro, justamente para preservar o que já era consolidado na época. Eles não queriam utilizar em suas produções um novo que ainda não soasse surpreendente. O cinema mudo estava estabelecido como a maneira certa de produzir filmes.

Desde os anos 1930 que a película cinematográfica projetada nas salas inclui uma pista sonora, e desde os anos 1930 que o cinema tem mudado progressivamente, a partir do seu interior – mas também desde os anos 1930 que muitas pessoas continuam a pensar se o cinema fez bem em tornar-se sonoro.” (CHION, 2008, p.113)

O cinema sonoro apoiado no som síncrono estabeleceu a exatidão do tempo na duração das produções cinematográficas, tornou-se “cronográfico” (CHION, 2008, p.21), facilitou a manutenção da narrativa, e conseguiu se introduzir nas cenas sem gerar uma carga nova para os atores ou para a planificação. “O som sincronizado,

portando, deu ao cinema não o princípio da pontuação, mas um meio mais discreto e sub-reptício de o introduzir nas cenas sem carregar o desempenho dos atores ou a planificação.” (CHION, 2008, p.44)

1.3 Cinema Silencioso

O cinema silencioso parte da ideia estética, nesse caso, é possível realizar a inserção do som de forma síncrona na produção. Porém, por escolha do idealizador, a obra é construída utilizando o silêncio como elemento estrutural, “[...] se o silêncio, desde longa data, era usado como recurso para se atingir maior expressividade em determinada passagem, agora ele passava a ser o elemento estruturante de algumas obras.” (COSTA, 2004, p. 108).

Isso não quer dizer exatamente que a produção terá sua trilha composta majoritariamente por momentos de silêncio, pelo contrário, o silêncio aparece muitas vezes como elemento potencializador em momentos específicos, não é necessário silenciar toda a cena para garantir que o sentido definido para o contexto seja bem sucedido. “É necessário esclarecer que, sendo o cinema um meio que se serve de três matizes sonoras, não é preciso, para que se instaure um momento de silêncio, que haja a ausência de todos eles.” (COSTA, 2004, p. 111).

É fato que algumas produções utilizam o silêncio como base para a construção da narrativa, mas seria limitante direcionar o foco do estudo apenas para produções que sigam essa característica, visto que o silêncio pode ser analisado de diferentes maneiras, e traz símbolos diferentes em cada forma que aparece.

O silêncio no cinema silencioso atua como elemento que detém uma grande carga de expressividade, a narrativa é pensada de maneira em que o silêncio esteja presente em sentido nos principais momentos do filme. Filmes silenciosos são bem característicos por direcionarem mais atenção à construção do ambiente. É necessário que o espectador fique imerso no universo apresentado pela obra, mesmo que a percepção do espectador não seja trabalhada de forma consciente.

O ambiente silencioso é mais evidente em filmes de drama, suspense, terror, porém não fica restrito a esses gêneros, pois a característica estética do silêncio no cinema tem a capacidade de perpassar por todos os momentos da trama, independente do gênero.

O silêncio pode ser bem utilizado em qualquer gênero. Em um filme de comédia por exemplo, o silêncio pode aparecer como um elemento que antecede a *punchline* de uma piada. O silêncio também pode potencializar a atmosfera constrangedora que essa piada geraria caso fosse entendida como inadequada pelos personagens.

2 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

A escolha do objeto parte do interesse de analisar um elemento muito conhecido, mas pouco compreendido. Esse projeto é uma tentativa de trazer mais clareza às definições de silêncio, embora o foco esteja em investigá-lo no desenvolvimento das narrativas cinematográficas.

Para a análise ser concluída, é necessário que abordemos primariamente o silêncio em outros campos do conhecimento, dessa forma, será possível trilhar conexões que facilitarão o entendimento do objeto em sua totalidade.

O projeto se fundamenta na análise de conteúdo e no desenvolvimento da pesquisa bibliográfica e filmográfica. Dentre diversos autores citados nesse projeto, cinco se destacam por terem sido norteadores da pesquisa. Nos parágrafos subsequentes serão apresentados os autores e as obras que fazem parte da base do referencial teórico dessa monografia.

Michel Chion é um relevante teórico e pesquisador do som no cinema, seu livro *A Audiovisão: som e imagem no cinema* é uma das principais obras que abordam o assunto. Nele, são apresentados diversos aspectos do ambiente sonoro, técnicas e aplicações na linguagem fílmica, dando assim amplitude para os temas a serem desenvolvidos na presente monografia.

Outro teórico a ser utilizado como base na tese é Ángel Rodríguez. Em seu livro, *A Dimensão Sonora do Audiovisual*, Ángel aborda características acústicas do som, o estudo é direcionado ao entendimento técnico. Na obra fala-se muito sobre os parâmetros do som.

A obra de Ángel é fundamental para o entendimento do silêncio na percepção acústica, pois nela é apresentada uma definição clara do que seria o silêncio em um ponto de vista técnico, levando em consideração os parâmetros da análise sonora.

No campo da linguagem, será utilizado o livro *As Formas do Silêncio no Movimento dos Sentidos*, da professora e linguista Eni Puccinelli Orlandi. Em seu livro,

Orlandi investiga o silêncio na análise do discurso. Nesse estudo o silêncio é abordado como um elemento fundamental para a linguagem, sendo apresentado em partes como elemento fundante.

Orlandi busca apresentar os sentidos do silêncio na linguagem, pensar sobre o silêncio é efetivamente complexo, porém é necessário para compreendermos aspectos que não são explorados tão claramente. “O silêncio não fala, ele significa.” (ORLANDI, 2007, p.102)

David Le Breton, professor e antropólogo, trabalha o silêncio na linguagem e como ele se desenvolve na comunicação. Em sua obra *Do Silêncio*, o silêncio é posto em contraste com as palavras. Nessa obra, o silêncio é analisado no processo da comunicação do homem, e como o homem lida com o silêncio.

A obra *A Afinação do Mundo* de Murray Schafer, compositor e escritor canadense, aborda a paisagem sonora, porém nessa monografia, ela é utilizada principalmente quando o foco está direcionado à relação do homem ocidental com o silêncio.

Se a possibilidade da linguagem caracteriza a condição humana e fundamenta os laços sociais, o silêncio, esse, preexiste e perdura no labirinto das conversas que, inelutavelmente, começam e acabam pela necessidade de se calarem. A palavra é um fio tênue que vibra por sobre a imensidão do silêncio. (BRETON, 1999, p.17)

Vale ressaltar autores como Sergei Eisenstein e Susan Sontag que trouxeram contribuições com as suas obras *A Forma do Filme* e *A Vontade Radical*, respectivamente.

Além dos livros já citados, vale destacar a dissertação *Os Sentidos do Silêncio – formas e funções do silêncio como elemento narrativo da linguagem cinematográfica*, desenvolvida por Diego de Oliveira Vilela, pela Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, em 2016.

3 O SILÊNCIO

Se analisarmos acusticamente, é impossível que exista um momento de silêncio absoluto, ou seja, não chegaremos a um lugar totalmente silencioso como citado no início deste trabalho. “A concepção automática de silêncio costuma ser a de ‘ausência total de som’. Mas essa definição é muito simplista tanto à luz de uma análise acústica como do ponto de vista da percepção.” (RODRÍGUEZ, 2006, p.180, grifo do autor).

A atribuição de ausência de sons ao silêncio pode ser vista como uma definição de primeira impressão, o silêncio surge quando um momento ruidoso é suspenso, se o ruído é percebido como algo que preenche determinado ambiente, após sua suspensão, o silêncio que surge é compreendido como falta.

Definir o silêncio como ausência é pouco elucidativo, visto que o silêncio está imerso na produção de sentido. “É interessante destacar que o silêncio absoluto não existe. Quando se produz ausência total de sons exteriores, ouvem-se os ruídos do próprio corpo.” (RODRÍGUEZ, 2006, p.136)

O compositor John Cage experienciou o fato citado por Ángel Rodríguez ao visitar uma câmara anecoica na Universidade de Havard em 1951. Cage desejava conhecer o silêncio, mas conseguiu compreender que o silêncio definido como ausência de sons não existe, e a partir dessa experiência compôs a obra 4’33” (Quatro Minutos e Trinta e Três Segundos).

4’33” teve sua primeira apresentação em 1952. A obra apoia-se nos sentidos do silêncio para gerar signo, em sua realização, o interprete permanece todo o tempo de execução sem tocar nenhuma nota, logo todos os sons que surgiam durante a apresentação eram parte do ambiente.

Em 4’33” o silêncio foi utilizado como elemento estrutural, o que reforça ainda mais a ideia de que o silêncio é carregado de sentido só pela sua existência. O silêncio é um elemento que faz presença, assim como o ruído, ambos se complementam na geração de diversos significados possíveis.

O silêncio não existe por si só, para compreendê-lo, é necessário entender a relação entre diferentes formas sonoras e como elas interferem na construção de ambientes sonoros diversos.

O “silêncio” nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir “em cima” sem “embaixo” ou “esquerda” sem “direita”, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. (SONTAG, 2015 p.10, grifo do autor)

O silêncio no ponto de vista da percepção se relaciona com a forma de como entendemos e sentimos o ambiente, uma biblioteca é um ambiente silencioso, mas não totalmente, pois até o folhear dos livros apresentam sinal sonoro, porém uma biblioteca é um lugar culturalmente entendido como um ambiente silencioso, um lugar que emana sentimento de quietude e principalmente de concentração. As pessoas que frequentam bibliotecas estão em busca de concentração, ou seja, esse seria o sentido do silêncio atribuído ao local.

Em ambientes que caracteristicamente são entendidos como silenciosos, conseguimos compreender melhor a relação entre intensidades sonoras: quanto menor a intensidade sonora do ruído, maior será a sensação de silêncio. “O silêncio não é a ausência de som, e sim a sensação que surge justamente no momento em que algo que está soando deixa de soar.” (RODRÍGUEZ, 2006, p.185)

A percepção de silêncio também se relaciona diretamente com o momento ruidoso que a precede, ou seja, se há ruído e esse ruído diminui consideravelmente, seja por conta de uma mudança de ambiente ou pela eliminação da fonte sonora, a percepção automática será de silêncio. “Evidentemente, silêncio não é ausência de som, uma vez que a ausência absoluta de som não é possível; silêncio, na realidade, é o efeito perceptivo produzido por determinados tipos de forma sonora.” (RODRÍGUEZ, 2006, p.182)

3.1 O Silêncio na Linguagem

Anteriormente fizemos explanações sobre definições do silêncio principalmente quando se trata de uma análise acústica, e constatamos que o silêncio não é ausência, mas sim presença de sentido e signo muito relacionado à percepção e como diferentes formas sonoras se traduzem gerando expressividade.

Partimos agora para uma análise do silêncio na linguagem, utilizando como apoio estudos da professora e linguista Eni Puccinelli Orlandi e estudos de David Le Breton, professor e antropólogo.

O silêncio não é diretamente observável e no entanto ele não é vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós o sentimos, ele está 'lá' (no sorriso da Gioconda, no amarelo de Van Gogh, nas grandes extensões, nas pausas)." (ORLANDI, 2007, p.45, grifo do autor)

Em seu livro *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*, Orlandi apresenta diversas características do silêncio no processo de entendimento da linguagem. "Se a linguagem implica silêncio, este, por sua vez, é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é o vazio sem história. É o silêncio significativo." (ORLANDI, 2007, p.23)

No livro *Do Silêncio*, Breton busca o contraste entre silêncio e comunicação, muito do entendimento que ocorre na análise acústica do silêncio, é presente também na análise do silêncio como linguagem. Acusticamente, o significado do silêncio baseia-se em como ele é percebido no ambiente, e quando se trata da linguagem, "[...] o significado da palavra ou do silêncio é apenas percebido através das circunstâncias que lhes dão origem." (BRETON, 1999, p.16)

A ideia de silêncio como significativo abrange muito do que foi citado até aqui, essa estrutura do silêncio fundamentada pelo sentido implícito em sua concepção, faz com que a sua percepção seja algo que apresenta signo independente do contexto. O contexto nesse caso servirá como alterador do significado do silêncio aparente, que pode ser desde a finalização de algo, até efeito potencializador de alguma característica do ambiente, "[...] há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio." (ORLANDI, 2007, p.11)

Na comunicação, a palavra depende do silêncio para existir, assim como acontece acusticamente, pois para existir ruído, precisa existir silêncio. Essa aproximação de análise do processo de significação do silêncio em diferentes áreas o torna um elemento interessante de ser investigado, pois ele está no cerne de todo desenvolvimento de sentido.

Não existe palavra sem silêncio, mas a ideologia moderna da comunicação não suporta este facto. Cada palavra proferida tem a sua parte de ruído e a sua parte de silêncio e, de acordo com as circunstâncias, soa com mais ou menos força segundo a dosagem de um ou outro. (BRETON, 1999, p.16)

O Silêncio não precisa de algo para existir, ele já é presente em sentido, "[...] o silêncio é a própria condição da produção de sentido. Assim ele aparece como o

espaço ‘diferencial’ da significação: ‘lugar’ que permite à linguagem significar” (ORLANDI, 2007, p.68).

Antes da clarificação da linguagem, o silêncio já está presente em sentido e signo, por isso ele é analisado como um elemento fundante. Em uma construção de discurso o silêncio antecede a palavra.

[...] o silêncio não é mero complemento de linguagem. Ele tem significância própria. E quando dizemos fundador estamos afirmando esse seu caráter necessário e próprio. Fundador não significa aqui “originário, nem o lugar do sentido absoluto. Nem tampouco que haveria, no silêncio, um sentido independente, auto-suficiente, preexistente. Significa que o silêncio é garantia do movimento de sentidos. (ORLANDI, 2007, p.23, grifo do autor)

Tanto na análise acústica como na análise da linguagem, o silêncio deixou de ser visto como ausência e assumiu a posição de elemento estrutural, essa compreensão fez com que a construção de sentido fosse vista de outra forma, pois o silêncio não está mais associado à falta, mas sim à presença. O silêncio é a presença de sentido, é o espaço que traz signo à linguagem.

O silêncio não é um resíduo, uma escória a ser rejeitada, um vazio a preencher, mesmo quando a preocupação do demasiado cheio da modernidade se esforça incansavelmente por erradicá-lo para induzir uma permanência sonora. (BRETON, 1999, p.17)

3.2 O Homem e o Silêncio

É observável a aversão ao silêncio quando ele é entendido como algo que traz sentimentos de incompletude. O “homem falante” não está habituado ao silêncio. O ruído da paisagem sonora contemporânea é bem mais reconfortante, porém o silêncio está presente nessa paisagem.

O homem gosta de produzir sons para se lembrar de que não está só. Desse ponto de vista, o silêncio total é a rejeição da personalidade humana. O homem teme a ausência de som do mesmo modo que teme a ausência de vida. (SCHAFER, 1997, p. 354)

A compreensão negativa do silêncio vem muito da fuga da incompletude, o homem em silêncio entra em contato com os seus complexos, por vezes o silêncio faz com que escutemos a nossa ansiedade, e com isso, nossas inseguranças são

colocadas em pauta, a forma de evitar que isso aconteça é se preenchendo com as distrações sonoras que ressoam na paisagem contemporânea. “O silêncio é fugaz. O homem não o suporta e assim não lhe permite senão uma existência efêmera.” (ORLANDI, 2007, p.27)

Essa relação entre silêncio e ambiente no campo da geração de sentido pode ser vista como algo que tem uma carga de significado bastante individual, enquanto algumas pessoas compreendem o silêncio como algo que trará sentimentos positivos, outras buscam o ruído para fugir do silêncio.

O silêncio é um sentimento, uma modalidade do sentido, e não uma medida da sonoridade ambiental. Está relacionado com a atitude do homem face ao seu ambiente. Os imaginários sociais revelam as ambivalências a seu respeito. Face ao silêncio, uns experimentam uma sensação de recolhimento, de felicidade tranquila, ao passo que outros se assustam e procuram no ruído ou na palavra uma maneira de se defenderem do medo. (BRETON, 1999, p.20-21)

Essa percepção negativa do silêncio está conectada diretamente com a cultura do Ocidente, o homem contemporâneo acostumou-se com os grandes centros carregados de ruídos, soa até estranho um ambiente urbano apresentar baixa intensidade sonora, a experiência pandêmica recente realça claramente essa ideia. O silêncio urbano não era compreendido como calma, era compreendido como ausência de vida.

Temendo a morte como ninguém antes dele a temera, o homem moderno evita o silêncio para nutrir sua fantasia de vida eterna. Na sociedade ocidental, o silêncio é uma coisa negativa, um vácuo. O silêncio, para o homem ocidental, equivale à interrupção da comunicação. (SCHAFER, 1997, p. 354)

Para rompermos com essa carga negativa que permeia as definições de silêncio, podemos buscar a contemplação como sugere Schafer, pois é na contemplação que estará o “silêncio positivo”. Da mesma forma que a imersão no silêncio pode dar espaço para a incompletude e com ela ansiedade, essa mesma imersão também pode proporcionar a admiração do silêncio a partir de si.

A reconquista da contemplação nos ensinaria a ver o silêncio como um estado positivo e feliz em si mesmo, como a grande e magnífica tela de fundo sobre a qual se esboçam as nossas ações, sem o que permaneceriam incompreensíveis ou não poderiam sequer existir. (SCHAFER, 1997, p. 357)

3.3 O Silêncio no Cinema

Em produções cinematográficas, o silêncio é trabalhado com o objetivo de fazer parte de um contraste entre os momentos. É interessante observar como a impressão de silêncio transforma o ambiente sonoro de um filme. O contraste não é induzido apenas pela diminuição da intensidade da trilha, mas faz parte de um contexto planejado.

O silêncio como elemento da linguagem cinematográfica precisa proporcionar sentido e signo para a cena, o seu significado vai ser direcionado para um propósito específico que foi definido no processo de construção sonora do filme.

[...] a impressão de silêncio numa cena de filme não é o simples efeito de uma ausência de ruído; só se produz quando é trazido por todo um contexto e por toda uma preparação, que consiste, no mais simples dos casos, em fazê-lo preceder de uma sequência barulhenta. Por outras palavras, o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste. (CHION, 2008, p.50)

Trabalhar o silêncio nas produções cinematográficas exige uma sensibilidade diferente, pois é necessário direcionar o sentido do silêncio para o objetivo da cena, principalmente pela falta de expressividade que um momento de silêncio pode ter se ele não tiver o sentido bem definido.

A falta de objetividade nesse direcionamento pode ocasionar uma sensação de falta no espectador, como se naquela cena tivesse um espaço a ser preenchido. Ángel Rodríguez aborda a importância do direcionamento de sentido quando trabalha a aplicação do *efeito silêncio*.

As margens de tempo de um efeito silêncio podem oscilar aproximadamente entre 3 segundos e 10 segundos. [...] quando o fundo sonoro de baixa intensidade dura menos de 3 segundos, o efeito silêncio não chega a ser produzido; o receptor decodifica-o, então, simplesmente como um tempo de espera vazio de conteúdo expressivo, ou como uma pausa linguística. (RODRÍGUEZ, 2006, p.187)

Se durante um filme, a sonorização é cortada arbitrariamente, a primeira impressão será a de que ocorreu algum problema técnico. Na comunicação verbal seria “vazio” de sentido encerrar um diálogo sem finalizar a frase. Estamos condicionados às pausas utilizadas como pontuações, se essas pausas forem longas

em comparação à duração que estamos habituados, a percepção será de que houve algum problema com o emissor.

O problema do narrador audiovisual é, então, criar esse contexto de modo que o efeito silêncio adquira o valor expressivo que ele deseja e não outro, já que, logicamente, um fundo sonoro difuso e de pouquíssima intensidade não tem valor expressivo por si mesmo, mas sim por aquilo que se situa imediatamente antes dele. (RODRÍGUEZ, 2006, p.186)

O silêncio pode ser usado para potencializar a dramaticidade de uma cena, pode servir como um elemento que trará suspense, desconfiança, mistério, medo, principalmente se a produção cinematográfica for uma obra ocidental, visto que culturalmente o silêncio no Ocidente vai ser direcionado a sentimentos compreendidos como negativos.

O caráter negativo do silêncio tem feito dele o traço mais potencializado da arte ocidental, em que o nada constitui a eterna ameaça para o ser. Por representar a última intoxicação da vida, a música é cuidadosamente colocada em um recipiente de silêncio. Quando o silêncio precede o som, a antecipação nervosa o torna mais vibrante. Quando interrompe o som ou se segue a ele, o silêncio reverbera com o tecido daquilo que soava, e esse estado continua enquanto a memória puder retê-lo. Portanto, embora obscuramente, o silêncio soa. (SCHAFER, 1997, p. 355)

O silêncio também pode ser utilizado como elemento revelador pela percepção sonora, aproveitando-se da profundidade que a utilização do som no extracampo traduz. Michel Chion define essa característica como *suspensão*.

Há *suspensão* quando um som naturalmente implícito pela situação, e em geral previamente ouvido, se encontra insidiosa ou subitamente suprimido, criando, na maioria dos casos sem o conhecimento do espectador, que lhe sente o efeito, mas não localiza a origem, uma impressão de vazio e de mistério. (CHION, 2008, p.105 grifo do autor)

Vamos fazer uma atividade imaginativa e visualizar o cenário de um filme de guerra onde uma bomba é lançada na direção dos personagens, o silêncio nessa cena pode ser utilizado antes do lançamento, para sinalizar um momento de tensão, e pode ser utilizado de forma subsequente, para simbolizar a morte do grupo atingido. O barulho causado pela explosão e o corte abrupto na intensidade da trilha ocasionaria no efeito de suspensão.

Em muitos casos, a suspensão tem a ver com um elemento de ambiência sonora no cenário, e destina-se a privilegiar um momento da cena e a conferir-lhe um aspecto impressionante, inquietante ou mágico: como, por exemplo, quando de se deixar de ouvir os gritos que antes ouvia. Naturalmente o efeito implica em geral que ninguém no filme repare nele e não lhe faça alusão. (CHION, 2008, p.105)

O silêncio também está presente nos diálogos, não apenas pontuando as pausas necessárias para manter o sentido, mas também potencializando a carga simbólica que já é apresentada na concepção das cenas.

O silêncio é fundamental para a construção dos diálogos, pois traz signo às palavras. Essa análise do silêncio não aborda apenas sua importância na linguagem fílmica, mas se estende para aspectos da linguagem falada, pois “[...] o cinema é vococêntrico e, mais precisamente, verbocêntrico.” (CHION, 2008, p.12)

Mas se, no cinema, o som é vococêntrico e verbocêntrico, isso deve-se, desde logo, ao facto de as pessoas, no seu comportamento e reações quotidianos, também o serem. Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam e concentram logo a sua atenção. Depois, em rigor, se as conhecer e souber que está a falar e o que dizem, poderá então interessar-se pelo resto. (CHION, 2008, p.13, grifo do autor)

O silêncio é um elemento que está presente muitas vezes de forma imperceptível no processo de desenvolvimento de uma narrativa cinematográfica, mas se a sua ausência fosse realmente possível, a construção do sentido nessas obras seria comprometida.

4 ANÁLISE

A análise dos produtos cinematográficos selecionados foi realizada com base nos estudos abordados no presente trabalho. O silêncio apresentado em *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho, difere do silêncio expresso na obra de Darius Marder.

O silêncio em *O Som ao Redor* apresenta uma característica técnica direcionada, com o objetivo de introduzir o espectador ao clima da trama e levá-lo ao desfecho da obra.

O Som do Silêncio aborda o silêncio de maneira mais intimista, dessa forma, prioriza os sentimentos dos personagens em relação ao silêncio, embora apresente uma construção de cenário sonoro incrível.

4.1 O Som ao Redor

Lançado em 2012, o filme de Kleber Mendonça Filho, intitulado de *O Som ao Redor*, ganhou relevância nacional e internacional. O filme narra a vida cotidiana em um bairro de classe média no sul de Recife. O enredo traz em suas nuances assuntos como o racismo estrutural, o preconceito de classes e a especulação imobiliária.

A sensação de falta de segurança no bairro foi utilizada como gatilho principal para o impulsionamento da trama do filme, porém é visível que o bairro não passa por problemas de segurança a ponto de ter patrulhamento a noite.

Durante o filme ocorreram apenas dois tipos crimes, sendo o primeiro de baixa intensidade, ou seja, o medo dos moradores era fruto do preconceito de classe, visto que o bairro vizinho era um bairro de classe baixa.

A falta de sensibilidade dos moradores era passada de forma tão sutil a ponto de um roubo de um CD de um carro chamar mais atenção que um suicídio. Fator que foi utilizado por uma postulante a moradora do bairro para tentar diminuir o valor do aluguel.

A paisagem sonora do filme é um dos pontos que mais se destacam, justamente por garantir a imersão do espectador. Os ruídos e o silêncio aparecem de forma suscinta complementando os planos, ou sinalizando para um plano seguinte. A música que aparece no início do filme aparece em outras cenas e traz consigo a sensação de que há algo além dos problemas de segurança do bairro.

O som das cenas é trabalhado de maneira que representa o cotidiano, se na obra os moradores sempre estão tensos, essa tensão é transmitida para o espectador.

O *Som ao Redor* entrega um cenário sonoro bem trabalhando, em diversos momentos do filme o som é suspenso ou aplicado abruptamente, essa forma de trabalhar o som provoca mal estar, porém é eficiente em seguir a ideia geral do som do filme, que é justamente apresentar os sons do cotidiano.

No início do filme, a trilha começa sinuosamente enquanto aparecem fotos em preto e branco, fotos que refletem o passado agrário e colonial do país, e que contrastam com o personagem chave do enredo, Francisco, senhor de engenho que é dono de quase todas as propriedades do bairro.

Figura 1 - Frame do filme *O Som ao Redor*



Fonte: Adoro Cinema (2012)

Em uma transição para a contemporaneidade, a cena inicial mostra crianças que brincam no térreo de um prédio. A trilha primária que ressoava em toques ritmados, dá espaço aos ruídos da vida urbana, aqui o som serve como uma camada para a fotografia, a cada novo elemento no ecrã, mais sons distintos são inseridos. “Pode dizer-se que a maior influência do som sobre o cinema se manifesta no seio da própria imagem.” (CHION, 2008, p.118)

Figura 2 - Frame do Filme *O Som ao Redor*

Fonte: Adoro Cinema (2012)

A trilha que até certo ponto tornou-se sufocante, é interrompida totalmente com a batida entre dois carros, que marca a virada de uma cena diurna para uma noturna e anuncia a primeira parte do filme, intitulada “Cães de Guarda”.

O título aparece em conjunto com uivos e latidos de um cachorro, o que antecipa o primeiro conflito da trama que se estende até o final do filme: a moradora Bia tentando silenciar de diferentes formas o cachorro do vizinho.

O som na obra de Kleber Mendonça é muito explorado fora de campo, é nítida a intenção de trazer essa profundidade para a obra, até na escolha do nome do filme. “Em sentido estrito, o *som fora de campo* no cinema é o som acusmático relativamente àquilo que é mostrado no plano, ou seja, cuja fonte é invisível num dado momento, temporária ou definitivamente.” (CHION, 2008, p. 62, grifo do autor)

A cena do vendedor de CD’s demonstra essa relação de contraste na aplicação do som, em um momento a fonte sonora é apresentada, mas em outro, apenas o som permanece. A manutenção do som na cena enfatiza a necessidade de gerar incômodo, visto que a música é iniciada em um volume considerável no período da manhã, quando João sinaliza ir em busca de informações sobre o roubo do CD do carro de Sofia, em uma conversa com Adailton e Pacote.

Além da ideia do som fora de campo, é observável no filme o que Michel Chion define como *supercampo*, que seria o som trabalhado em multipistas com o objetivo de complementar o que se passa na cena, mas sem necessariamente a fonte sonora ser exposta.

Designamos por *supercampo* o campo desenhado, no cinema multipistas, pelos sons ambientes da natureza, barulhos urbanos, de música, murmúrios, etc., que cercam o espaço visual e podem vir de altifalantes situados fora dos limites estritos do ecrã. (CHION, 2008, p. 119, grifo do autor)

O silêncio em *O Som ao Redor* aparece na composição das cenas, ele é observado na mudança de paisagens, na vista de cima da pista com frases escritas, antes de momentos que representam um diálogo chave e no relacionamento entre os personagens. Como elemento pertencente à linguagem cinematográfica, ele se apresenta de forma sutil, não foi necessário ter um momento longo de silêncio para as cenas serem percebidas como silenciosas.

Em diversas cenas, o ambiente sonoro era composto apenas pelos ruídos discretos provenientes de fontes relacionadas à construção da paisagem sonora. Nesses momentos, o silêncio era trabalhado no campo da percepção, pois não havia fonte sonora em destaque.

A cena em que os seguranças vão até a casa de Francisco para anunciarem sobre a prestação de serviço reflete claramente essa ideia. Clodoaldo e Fernando não dialogam entre si, essa camada de silêncio só é interrompida com a chegada de Francisco, porém mesmo com o diálogo, a percepção de silêncio permanece como uma forma de transmitir o desconforto presente nessa cena.

O silêncio em cenas com essa linguagem tem um objetivo bem específico: o de potencializar a sensação que os personagens estão sentindo ao ter que lidar com a situação apresentada. É observado em *O Som ao Redor* o uso naturalista do efeito silêncio, como esclarece Ángel Rodríguez, em seu livro *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*.

O uso naturalista corresponde àqueles efeitos silêncio utilizados para imitar rigorosamente os sons da realidade referencial: o som de passos desaparece /efeito silêncio/; a respiração deixa de ser ouvida /efeito silêncio/; o som dos pneus rodando para e cessa o ruído do motor /efeito silêncio/; etc. (RODRÍGUEZ, 2006, p.187, grifo do autor)

Além do uso naturalista, o autor também destaca os usos sintático e dramático, que respectivamente, “[...] são utilizados para organizar e estruturar os conteúdos audiovisuais – ou seja, quando atuam simplesmente como instrumentos de separação.” (RODRÍGUEZ, 2006, p.187) e “[...] chamamos de *uso dramático* o uso consciente do efeito silêncio por parte do narrador para expressar algum tipo de informação simbólica específica [...]. (RODRÍGUEZ, 2006, p.188)

Figura 3 - Frame do Filme *O Som ao Redor*



Fonte: Adoro Cinema (2012)

Guardas Noturnos é o título da segunda parte da obra. A moradora Bia continua se sentindo incomodada com os latidos do cachorro e o uso naturalista citado anteriormente é predominante. As cenas noturnas são prolongadas, pois agora os seguranças, principalmente Clodoaldo, fazem parte de um momento chave da trama.

Figura 4 - Frame do Filme *O Som ao Redor*



Fonte: Adora Cinema (2012)

A cena em que Francisco sai de casa à noite e entra no mar apresenta uma construção sonora bem interessante, o uso naturalista do efeito silêncio de Ángel Rodríguez entra em contato com o fora de campo de Michel Chion. A cena inicialmente

é composta pelos ruídos noturnos, mas com o distanciamento do bairro, o som do mar toma toda a paisagem sonora, antes mesmo de ser visto no plano.

A cena subsequente mostra os seguranças de campana em uma tenda por conta da chuva, a transição entre os planos é seca, porém a transição no som é trabalhada de forma linear, de maneira que os sons das ondas do mar convergem de forma sutil representando o barulho da chuva.

A visita ao engenho de Francisco marca o momento mais silencioso do filme, o cenário sonoro é mais contido, representa o silêncio do campo em contraste com o ruído urbano apresentado nas outras partes da obra.

O silêncio das cenas no engenho transmite o clima de abandono do local. João e Sofia exploram o espaço, entram em um antigo cinema, e nesse ambiente era possível ouvir trilha e gritos de horror de forma não diegética, que foram finalizados após um movimento brusco de Sofia.

A construção sonora no engenho traduz o passado da família de João, o silêncio do abandono, os sons de passos, os gritos no cinema, e por fim, o banho de sangue na cachoeira.

Figura 5 - Frame do Filme *O Som ao Redor*



Fonte: Adoro Cinema (2012)

Som ao Redor é o título da última parte da obra. Sofia visita sua antiga casa que será demolida para a construção de um prédio de 21 andares, o irmão de Clodoaldo chega a Refice, Bia compra bombas em um armazém, e é dada uma festa de aniversário na casa de Anco.

O cenário sonoro no desdobramento dessas cenas antecede o acontecimento final da obra. A conversa com o senhor de engenho não teria um tom ameno, os meninos de Antônio José do Nascimento não foram ao bairro para resolver problemas de segurança. As bombas de Bia não silenciaram apenas os latidos do cachorro, misturaram-se com os disparos vindos da casa de Francisco.

4.2 O Som do Silêncio

Considera-se que existe surdez quando um indivíduo tem uma sensibilidade auditiva para as frequências ou para as intensidades que é inferior à determinada gama-média definida como normal. Isso significa que, quando alguém deixa de perceber, por exemplo, as frequências que estão acima dos 10.000 Hz, fala-se já de surdez. Mas, obviamente, essa pessoa que classificamos como surda continua tendo sensação sonora, apesar de reduzida. (RODRÍGUEZ, 2006, p.180)

The Sound of Metal, distribuído no Brasil como *O Som do Silêncio*, narra a dramática luta do baterista Ruben Stone para recuperar sua audição. A obra de Darius Marder trabalha o silêncio de forma intimista, sua paisagem sonora apresenta o silêncio de forma que seus sentidos vão além de uma interpretação técnica de aplicação na trilha.

O filme lançado em 2020 teve ótima recepção por parte da crítica. Foi indicado para seis categorias do Oscar 2021, e saiu vitorioso nas categorias Melhor Som e Melhor Montagem.

Nos primeiros 15 minutos da trama, o protagonista Ruben Stone começa a perder sua audição. A trilha perde progressivamente as frequências agudas e médias, conservando e detalhando as frequências graves, que se unem a um efeito sonoro de acufeno.

Na cena seguinte, a trilha apresenta características que simulam uma espécie de entupimento no canal auditivo. O cenário que era repleto de representações sonoras do cotidiano não é mais observado, os sons agora são reproduzidos na perspectiva de Ruben.

Figura 6 - Frame do Filme *O Som do Silêncio*

Fonte: Adoro Cinema (2020)

A construção sonora do filme intercala de forma que, ora o som do filme é representado pela perspectiva de Ruben, ora é representada pela perspectiva do espectador.

O som é modificado de diferentes formas para se adequar à realidade do protagonista, diferentes filtros são aplicados na trilha para potencializar um campo de frequências específico.

Na cena da farmácia, as frequências graves ficam em evidência, e o campo Stereo é trabalhado de maneira que antecipa a informação que será dada no consultório sobre a diferença na porcentagem da perda de audição de Ruben.

Na cena do consultório, as frequências médias são priorizadas, e a voz do médico em contato com Ruben adquire um tom de telefone. Após testes, é informado que Ruben agora só tinha 28% da capacidade auditiva no ouvido direito e 24% no ouvido esquerdo.

Figura 7 - Frame do Filme *O Som do Silêncio*

Fonte: Adoro Cinema (2020)

Ao decorrer da trama, Ruben passa a morar em uma comunidade para pessoas com deficiência auditiva. A paisagem sonora que era bastante musical no início, torna-se mais silenciosa. A comunidade pertence a Joe, um ex-veterano que perdeu a audição em combate.

Na comunidade, o desenho sonoro permanece de forma intercalada. Os sons na perspectiva do espectador estão relacionados majoritariamente aos ruídos do ambiente.

Nesse momento, a obra de Darius Marder adquire uma característica mais filosófica em relação ao silêncio. “O silêncio desbasta o homem e faz com que ele volte a ficar disponível, arruma o espaço em que ele se debate.” (BRETON, 1999, p.146)

A comunidade para deficientes auditivos tinha como objetivo despertar o sentimento de aceitação nos integrantes. O objetivo da comunidade era conflitante com os interesses de Ruben, pois o protagonista vendeu seus bens para realizar o procedimento cirúrgico que pra ele representava a salvação de sua vida.

O filme retrata de forma clara a relação aversiva que o homem ocidental tem ao silêncio. Ruben se via na ausência, buscava a fuga da situação, a ponto de potencializar a dramaticidade da condição imposta. Enquanto os outros membros da comunidade contemplavam o silêncio, Ruben buscava maneiras de fugir dele.

Figura 8 - Frame do Filme *O Som do Silêncio*

Fonte: Adoro Cinema (2020)

Os integrantes da comunidade nutriam a crença de que a deficiência auditiva não era “algo a ser consertado”, como diz Joe, no diálogo em que expulsa Ruben da comunidade por conta do implante de cóclea.

Para eles, o silêncio era um espaço para a serenidade, o que contrasta com o silêncio positivo de Murray Schaffer, que é encontrado por meio da contemplação.

Após a cirurgia, o cenário sonoro na perspectiva de Ruben adquire um tom metálico e estridente, os novos sons incomodam o protagonista pela quebra de expectativa, e são agressivos ao ouvido do espectador.

Ruben passou toda a trama tentando fugir do que ele entendia como silêncio. Abdicou da sua carreira, do seu trailer, que também era sua casa, perdeu o relacionamento com Lou, mas no final retirou seus aparelhos auditivos e conseguiu compreender que o silêncio não é ausência, e que era a partir da contemplação do silêncio que se encontrava a serenidade.

Figura 9 - Frame do Filme *O Som do Silêncio*



Fonte: Adoro Cinema (2020)

5 CONCLUSÃO

A ideia de silêncio vai além de ser só ausência, o silêncio constrói símbolo e sentido, está presente nas narrativas cinematográficas, no discurso, no ambiente e na forma que os humanos se relacionam.

Durante o desenvolvimento desta monografia, foram utilizados estudos de diferentes áreas do conhecimento. Cada estudioso trabalhou o silêncio de acordo com suas especialidades, mas todos chegaram ao entendimento de que o silêncio não simboliza o vazio.

Acusticamente, a ausência total de sons é improvável. No campo da linguagem, o silêncio ocupa lugar essencial na construção de sentido. Na música, o silêncio adquire função estética que vai além das pausas. Na antropologia, ele está contido na maneira que as pessoas se relacionam entre si, e com o próprio silêncio.

As obras analisadas reforçam essas características do silêncio. Em *O Som ao Redor*, a preocupação estava em criar uma atmosfera de desconfiança por meio da construção de uma paisagem silenciosa em um bairro de classe média. Em *O Som do Silêncio*, o foco estava direcionado na maneira em que o protagonista lidava com o silêncio.

A paisagem sonora utilizada em *O Som ao Redor* focava nos sons do cotidiano, priorizava a construção do clima da trama e sinalizava que tinha algo a mais para acontecer. Além de contribuir com a percepção de insegurança vinda dos moradores, também valorizava as características do cenário.

O silêncio nas cenas permitiu que a sensação dos moradores fosse transmitida ao espectador. Na obra de Kleber Mendonça, o silêncio foi o elemento que garantiu sustentação estética para o filme.

Em *O Som do Silêncio*, o silêncio aparece de forma mais reflexiva. O protagonista faz o possível para fugir do silêncio, mas o enredo o leva a lugares que valorizam o silêncio, esse conflito é resolvido ao final da trama, quando o protagonista aceita a sua nova condição.

O silêncio na obra de Darius Marder aparece como elemento que fundamenta a narrativa e cumpre papel essencial na construção da trilha e da paisagem sonora do filme.

O silêncio em *O Som do Silêncio* traduz toda a inquietação vivida pelo protagonista, ele potencializa as sensações e faz com que o espectador se sensibilize e compartilhe dos sentimentos apresentados na obra.

Nas obras foi possível observar as ideias difundidas pelos estudiosos utilizados como base para esse trabalho.

O fora de campo e o supercampo, conceitos apresentados por Michel Chion, foram bem desenvolvidos nas obras analisadas, principalmente com o objetivo de gerar uma maior imersão nas paisagens sonoras.

Por fim, o efeito silêncio abordado por Ángel Rodríguez, o silêncio fundante de Orlandi, a relação entre o homem e o silêncio, abordada por Breton, e o silêncio positivo de Schaffer, também foram conceitos claramente observáveis nas produções cinematográficas analisadas neste projeto.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. 1. ed. Tradução: Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CHION, Michel. **A Audiovisão: som e imagem no cinema**, Edições Texto & Grafia, 2008.

DYM, Jeffrey A. **Benshi and the Introduction of Motion Pictures to Japan**. Source: Monumenta Nipponica. Tóquio: Sophia University, 2000. 509-536 p. v. 55.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LE BRETON, David. **Do Silêncio**. 1. ed. Tradução: Luís M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio – No movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas: Unicamp, 2007.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A Dimensão Sonora da Linguagem Audiovisual**. Tradução: Rosângela Dantas. São Paulo: Senac-SP, 2006.

SCHAFER, Murray. **A Afinação do Mundo**. Tradução: Marisa Fonterrada. São Paulo: Unesp, 1997.

SONTAG, Susan. **A Vontade Radical**. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

Dissertações

COSTA, Fernando Moraes da. **Se pouco se diz sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes?** Revista do Programa de Pós-graduação em Letras - Universidade Federal Fluminense, 2004.

VILELA, Diogo De Oliveira. **Os Sentidos do Silêncio**: Formas e funções do silêncio como elemento narrativo da linguagem cinematográfica. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

Filmes

O CANTOR DE JAZZ. Direção: Alan Crosland. EUA: Warner Bros Pictures, 1935. (88 min). Título original: The Jazz Singer,

O SOM AO REDOR. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: Cinemascópio, 2012. (131 min).

O SOM DO SILÊNCIO. Direção: Darius Marder. EUA: Caviar, 2020. (120 min). Título original: The Sound of Metal,

Sites

ADORO CINEMA. Fotos de *O Som ao Redor*. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-202700/fotos/detalhe/?cmediafile=20011742>>. Acesso em: 14 nov.2023.

ADORO CINEMA. Fotos de *O Som do Silêncio*. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-244574/fotos/detalhe/?cmediafile=21779340>>. Acesso em: 18 nov.2023.

JAPAN HOUSE. **Os encantos do cinema japonês – história e perspectivas.** Disponível em: <<https://www.japanhousesp.com.br/stories/os-encantos-do-cinema-japones/>>. Acesso em: 16 out. 2023.