

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

JOÃO HENRIQUE TELLAROLI TEREZANI

**Ouvindo vazios: os silêncios em *A erva do rato* e
Cleópatra de Júlio Bressane**

São Carlos

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

JOÃO HENRIQUE TELLAROLI TEREZANI

**Ouvindo vazios: os silêncios em *A erva do rato* e
Cleópatra de Júlio Bressane**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Imagem e Som do Centro de Educação e Ciências
Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como
requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em
Imagem e Som.**

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Suzana Reck Miranda.

São Carlos

2014

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

T316o Terezani, João Henrique Tellaroli
Ouvindo vazios : os silêncios em A erva do rato e
Cleópatra de Júlio Bressane / João Henrique Tellaroli
Terezani. -- São Carlos : UFSCar, 2016.
175 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2014.

1. Silêncio. 2. Som no cinema. 3. Julio Bressane.
I. Título.



**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
JOÃO HENRIQUE TELAROLLI TEREZANI**

Prof. Dra. Suzana Reck Miranda
Presidente – UFSCar

Prof. Dr. Fernando Morais da Costa
Membro externo – UFF/Rio de Janeiro

Prof. Dra. Virgínia Osório Flôres
Membro externo – UNILA/Foz do Iguaçu



Agradecimentos:

Aos meus pais, Sonia e Nivaldo, que mais do que ninguém sempre acreditaram e me incentivaram a buscar pelas minhas conquistas. Essa também é de vocês.

À minha orientadora Suzana Reck Miranda pela colaboração, paciência e interesse ao longo destes anos de pesquisa, não somente agora, mas desde 2010, durante minha Iniciação Científica. Muito obrigado pelos anos de convivência, pelos conselhos e por me incentivar a gostar de pesquisar e, principalmente, a escutar o mundo (e o silêncio) com outros ouvidos. Muito obrigado.

Aos professores do Programa de Pós Graduação em Imagem e Som Samuel Paiva, Arthur Autran, Josette Monzani, Luciana Araújo e Flávia Costa pelas aulas que tanto me estimularam a continuar na pós-graduação.

À Virgínia Flores pelo interesse e disposição em acompanhar e participar de nossa pesquisa.

Ao Fernando Moraes por seus estudos e trabalho voltados ao som no cinema brasileiro, horizonte que guiou esta minha pesquisa.

Aos meus queridos amigos de graduação que, mesmo de longe, me incentivaram a buscar mais conhecimento sempre: José Ruiz, Nilo Mortara, Jijo Kussonoki, Soraya Helena, Ana Caroline Bittencourt, Yasmin Bidim, Catita Alves e Felipe Carrelli. A vocês agradeço de coração pelo imenso companheirismo nesta estrada chamada Cinema. Aos amigos de pós-graduação: Juliana Sartori, Ian Mazzeu, Marina da Costa, Maria Julia Évora, Daniela Ramos, Isabella Bellinger, Maria Inês Dieuzeide, Willian Pianco, Julio Cezar Bazanini e a todos os outros pela companhia. Aos amigos “do som” e do GESSOMA: Hugo Reis, Jonathan Jota, Ju Panini e Rodolfo Nei pelas leituras e pelos conselhos ao longo deste tempo.

Ao Julio Bressane e suas obras, sem as quais este trabalho não teria sido realizado.

À Ana Luiza por tudo (e mais um pouco).

Resumo:

Essa dissertação tem como objetivo discutir a representação do silêncio pelo cinema, tendo como objeto de estudo os filmes *Cleópatra* e *A erva do rato* de Julio Bressane, uma vez que o fenômeno desponta como um recurso recorrente dentro do estilo deste diretor. As análises encontradas neste trabalho concentram-se na discussão acerca dos conceitos atrelados ao fenômeno do silêncio discursivo, físico e de suas manifestações nos campos artísticos como a música, a poesia e o cinema, sendo este último o ponto nodal de nossa discussão. Para tanto, tivemos como principais referências os estudos de Paul Théberge, Fernando Morais da Costa, Virgínia Flores acerca do som no cinema, John Cage, Susan Sontag, José Miguel Wisnik e Jorge Antunes sobre a representatividade do silêncio pelas artes em geral.

Palavras-chave: silêncio, som no cinema, Julio Bressane.

Abstract: This work aims to discuss the representation of silence in films. Our objects of study are the films *Cleópatra* and *A erva do rato* both by Julio Bressane, since the phenomenon of silence emerges as a recurring theme in the style of this director. The analyzes found in this work focus on the discussion of the phenomenon linked to its discursive, and its physical appearance, and also about its manifestations in artistic fields like music, poetry and cinema. To do so, we had as main references studies of Paul Théberge, Fernando Morais da Costa, Virginia Flores about the sound in cinema, John Cage, Susan Sontag, José Miguel and Jorge Antunes Wisnik on the representativeness of silence for the arts in general.

Keywords: silence, sound cinema, Julio Bressane.

Sumário

Introdução 21

Capítulo 1: Os silêncios 30

1.1 O Silêncio discursivo 30

1.2 A dimensão física do silêncio 33

1.3 A perspectiva da Ecologia Acústica 35

1.3.1 Introdução à “paisagem sonora” de R. Murray Schafer 35

1.3.2. Categorias analíticas: os sons fundamentais e a paisagem sonora hi-fi (high fidelity) 37

1.3.3 Silêncio x Ruído: renovação dos conceitos 43

1.4 O silêncio na esfera das representações artísticas 44

1.4.1 A Música do século XX: os novos lugares dos ruídos e dos silêncios 44

1.4.2 John Cage e a (des)mistificação do silêncio 49

1.4.3 “4’33””: a dobra do silêncio 51

1.4.4 A radicalidade das artes e a polissemia do silêncio 53

Capítulo 2: O Cinema: do primeiro silêncio ao silêncio narrativo contemporâneo 58

2.1 O cinema silencioso 58

2.2 As tentativas de padronização do som durante o período silencioso e sua influência sobre a configuração do filme narrativo clássico 59

2.3 O silêncio da sala de cinema: o espectador solitário 60

2.4 O advento do som e a decupagem clássica 62

2.5 Os Cinemas Modernos: a (r)evolução da narrativa e as fissuras do filme 67

2.6 A explosão “ruidosa” do cinema moderno 71

2.7 A tecnologia e as formas do silêncio cinematográfico 72

Capítulo 3: Os silêncios em A erva do rato 79

3.1	As origens do filme	79
3.2	O Horror em A Erva do Rato: padrões e desvios	82
3.2.1	Uma aproximação dos gêneros cinematográficos	82
3.2.2	O Horror-artístico: características comuns no cinema	85
3.2.3	Recorrências sonoras do Horror cinematográfico	86
3.2.4	O marginal e os gêneros: desvirtudes	91
3.3	Os silêncios e a suas sonoridades em A erva do rato	94
3.3.1	O convívio silencioso	99
3.3.2	Fotografias em silêncio	103
3.3.3	O rato	107
3.3.4	O silêncio-representação da morte	115
3.3.5	O esqueleto	117
Capítulo 4: Os silêncios em Cleópatra		121
4.1	Introdução	121
4.2	O épico em Cleópatra: padrões e desvios	124
4.2.1	Intersecções e disparidades com o gênero épico	124
4.2.2	As sonoridades do filme	130
4.3	Os silêncios e suas sonoridades em Cleópatra	131
4.3.1	Silêncio para a transformação	134
4.3.2	O silêncio para contemplação	137
4.3.3	A intimidade em silêncio	140
4.3.4	O silêncio do gozo	142
4.3.5	O silêncio da sabedoria	145
4.3.6	O silêncio como presságio	149
4.3.7	O luto em silêncio	155

- 4.3.8 Silêncio para contemplação 158
- 4.3.9 Diegese silenciada 165
- 4.3.10 Martírio e sofrimento em silêncio 176
- 4.3.11 Silêncio para a despedida 181
- 5 Considerações finais 183

Introdução

A ideia desta pesquisa surgiu a partir de apontamentos sobre o uso do silêncio no cinema brasileiro apresentadas por Fernando Morais da Costa em seu livro *O som no cinema brasileiro*¹. Costa destaca usos contundentes do silêncio em um momento específico da história do cinema brasileiro, em torno dos anos de 1960 e 1970 – em termos de rupturas com a linguagem cinematográfica comum. Na contramão do cinema tradicional, o autor destaca obras de um grupo de cineastas que ficaram conhecidas como “marginais” dentro da produção de cinema no Brasil e, entre outros nomes de realizadores, cita os trabalhos de Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla e Julio Bressane como destaques em relação ao um uso criativo (por vezes agressivo) do silêncio como um recurso narrativo fílmico dentro do contexto nacional.

Junto da pesquisa de Costa, outra referência primordial para o nosso trabalho foi o artigo “*Almost silent – the interplay of sound and silence in contemporary cinema and television,*” do pesquisador Paul Thebérge, cujo teor ensaístico estimulou nossa pesquisa ao compartilhar de questionamentos acerca da representação do silêncio pelo cinema e também por indagar sobre métodos de análises que incluam o fenômeno como item a ser enquadrado pela nossa atenção e, principalmente, pelos nossos ouvidos no contexto do cinema.

Nesse sentido, seus trabalhos tem destaque pois são grandes alicerces dessa pesquisa, uma vez que forneceram os primeiros passos neste assunto e a eles voltaremos recorrentemente para analisar e discutir o espectro significativo da manifestação “silenciosa” em filmes.

Nossas indagações iniciais, portanto, dizem respeito ao modo como o silêncio pode ser representado no cinema, já que a ideia de investigar como esta experiência pode ser manipulada, sobretudo em filmes contemporâneos (em que as possibilidades tecnológicas para o som foram ampliadas), parece-nos desafiadora. No entanto, nossa intenção não é abarcar, em sua totalidade, todos os aspectos que este tema pode suscitar.

¹ (COSTA, 2008)

Nosso foco é averiguar como é possível conceitualizar o silêncio em filmes, bem como reconhecê-lo como um elemento ativo na narrativa.

Como objeto de estudo, ainda via influência do livro de Costa, escolhemos dois filmes recentes de Júlio Bressane: *Cleópatra* (2007) e *A erva do rato* (2008). Junto desses filmes, nossa ideia é estender a reflexão que Costa apresentou, e ainda, averiguar se o diretor segue ou não destacando a percepção do silêncio em suas obras mais atuais.

“Ouvido” no cinema, assim como os outros elementos fílmicos, o silêncio fornece sentidos. Uma construção narrativa o prepara na cena, uma vez que sua ocorrência é dada através de artifícios que estimulam interpretações.

Quando tomado por uma perspectiva cultural que prevê — no silêncio — qualidades negativas (conforme apontaremos posteriormente), não demora a despontar a ideia de que o conceito carrega signos como a solidão, o desconforto, e a morte. É, pois, devido a este aspecto negativo, demonstrado pelos códigos e os protocolos culturais (neste caso, principalmente Ocidentais) que o fenômeno do silêncio, bem como sua representação, de maneira geral, aparece atrelado a sentimentos como isolamento, angústia, estranheza, solidão ou como anunciador de coisas ruins.

Nesse sentido, o percurso desta pesquisa parte, no capítulo 1, de uma breve compreensão do silêncio enquanto fenômeno acústico e discursivo para, então, o situarmos enquanto um modo de representação concebido através de formas artísticas e, para tanto, buscaremos dialogar com exemplos de silêncios encontrados na poesia, na música, e em outras artes.

Neste capítulo, o estudo da pesquisadora Eni Orlandi (apresentado em seu livro *As formas do silêncio*²) é nosso ponto de partida. Sua abordagem destaca a relação entre a produção de sentidos e as formas que o silêncio alcança no discurso, já que sua filiação teórica é a Análise do Discurso. Amparamo-nos em seu estudo conciso sobre as formas pelas quais o silêncio se impõe enquanto potência (e não como simples ausência) para considerar o seu caráter fundante no discurso e a sua importância para a produção de sentidos.

² (ORLANDI, E. 1992)

Desta maneira, uma vez que a nossa discussão tem por fim as análises sobre a representação audiovisual do silêncio (como o ouvimos nos filmes em questão) sublinhamos as considerações de Orlandi sobre a relação entre o silêncio e a produção de sentidos para avançarmos em direção à dimensão acústica do fenômeno para, desta maneira, aprofundar o nosso debate sobre a porção sonora do cinema.

Sobre a qualidade acústica do silêncio tomamos a discussão proposta pela Ecologia Acústica — uma vez que esta linha de estudos debate sobre uma rarefação gradual do fenômeno em detrimento do avanço da produção de sons no meio ambiente ao longo do século XX. Acreditamos que esta nova situação “ruidosa” do mundo implicou numa transformação da relação da nossa escuta com o silêncio, bem como na transformação do *status* do silêncio em diferentes contextos.

A compreensão “ecológica” conforme vista aqui decorre das pesquisas realizadas por Murray Schafer e abre caminho para a nossa discussão sobre a relação que os homens têm, por meio da escuta, com a ocorrência e a ausência de sons no mundo. O amplo estudo sobre a paisagem sonora mundial (realizado por Schaffer e outros pesquisadores do *World Soundscape Project*) traz à nossa discussão algumas importantes informações que revelam condições que regem (ou regeram) a noção de silêncio, tendo em vista a transformação que a nossa escuta sofreu ao longo do século XX— o século mais ruidoso de todos os tempos, segundo ele.

Na perspectiva da Ecologia Acústica a evolução teria resultado no aumento significativo da produção de sons, ao passo que o silêncio se tornou cada vez mais rarefeito no dia a dia. Deste modo, a presença intermitente dos sons no ambiente é indicada como um revés do desenvolvimento de uma “tecnologia surda” interessada cada vez mais em preencher o mundo de sons.

Da experiência do silêncio na paisagem sonora, passamos à discussão de sua aparição na música, uma vez que, assim como no discurso, o silêncio é o invólucro de toda significação, é o “espaço” fundante de todos os sentidos. Na música o silêncio é pausa, mas pode ser maior que isso, como nos mostra John Cage com sua peça musical 4’33”.

Nesse sentido, destacaremos também a utilização do fenômeno enquanto artifício inserido nas vanguardas artísticas que fomentaram a ruptura com as formas tradicionais

de representação. Neste percurso, também nos apoiamos nas considerações lançadas sobre o silêncio pelos músicos José Miguel Wisnik e Jorge Antunes, na tentativa de compor uma análise que o tome não como mero parâmetro “negativo”; mas sim conscientes de sua participação ativa, não só no cinema, como na poesia, na pintura, na escultura, na música e no discurso.

Deste modo, antes de nos lançarmos especificamente sobre a discussão do silêncio em sua representação cinematográfica, apresentaremos uma discussão acerca da própria representação do silêncio, uma vez que sua manifestação absoluta é inexequível no mundo — impossibilidade expressa pela máxima dita pelo compositor John Cage: “*There is no such thing as silence.*”

Logo indicada a impossibilidade da ocorrência do silêncio absoluto, a questão acerca de sua especificidade, bem como sua ocorrência material, traz à tona a necessidade da relativização de sua “representação” e de sua “interpretação” pelos meios artísticos, mais especificamente o cinema.

No caso dos filmes, tratando-se de um produto narrativo, o efeito de silêncio é um composto de imagens e de sons, os quais são organizados segundo as escolhas da montagem e manipulados a fim de surtir uma **sensação silenciosa** na cena. Neste sentido, indagamos até que ponto o silêncio no cinema não ultrapassa a trilha sonora, se manifestando também através de outros recursos cinematográficos, como a montagem e a encenação? Pois, conforme apontaremos mais adiante, outros artifícios empregados nos filmes nos dão a sentir um efeito silencioso, levando-nos a indagar que “sensação de silêncio” não é *apenas* auditiva, mas *também* auditiva.

Desta maneira, no capítulo 2 passamos a discutir a formação do silêncio enquanto um componente narrativo do cinema, buscando ainda no cinema silencioso os primeiros indícios para a nossa compreensão sobre os modos como o silêncio têm influenciado também a recepção dos filmes. Amparados pelos trabalhos de Rick Altman sobre a padronização do espetáculo cinematográfico nas primeiras décadas do século XX, observamos como um comportamento silencioso foi exigido do público na medida em que o cinema falado ganhou as salas de exibição no mundo.

Tão logo o cinema se tornou sonoro, uma verdadeira “revolução” acometeu tanto o texto narrativo como todo o complexo cinematográfico, desde a produção, que passou

a contar com novos equipamentos para trabalhar com o som, até a exibição, cujas salas precisaram ser adaptadas às pressas para reproduzir os sons dos novos filmes. Ao mesmo tempo, a formação dos códigos dominantes do cinema narrativo-clássico influenciou o trabalho com o som, uma vez que certos protocolos foram se consolidando em torno do modo de se pensar e construir as sonoridades no cinema. Naturalista e fidedigno à imagem visual, o emprego do som neste tipo de cinema abalizou durante décadas as formas de se propor as trilhas sonoras, obedecendo — grosso modo — à hierarquia da voz sobre a música, e de ambas sobre os ruídos.

Como uma das questões fundamentais para nosso trabalho é observar quais protocolos têm concedido uma sensação de silêncio dentro do contexto fílmico, recorreremos neste capítulo ao trabalho do pesquisador canadense Paul Thebérge, por nos incentivar “a desenvolver um entendimento sobre os meios em que o silêncio atua em relação ao som no filme, os meios em que padrões de som e de silêncio emergem e contribuem para a estrutura da narrativa”.³

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

Próxima à proposta de Thebérge, pretendemos abordar a função estrutural que o silêncio desempenha em *Cleópatra* e *A erva do rato*, observando de tal modo a sua representação pelos desenhos de som — levando em consideração o estilo do diretor Júlio Bressane — e a sua influência na leitura do espectador sobre os filmes.

Destacamos desta maneira, assim como indicamos no capítulo 1 sobre as vanguardas e as correntes artísticas que romperam com os parâmetros das artes, que a irrupção dos cinemas modernos em meados do século XX veio cumprir uma reformulação dos protocolos cinematográficos solidificados até então. A marcante ruptura com princípios ilusionistas possibilitaram outras saídas para o uso de imagens e sons, que agora estariam “livres” para serem arquitetadas segundo outros parâmetros.

³ (THEBÉRGE, 2008, p. 51) Tradução nossa. Trecho original: “What is more important to my purposes here is to develop an understanding of the ways in which silence works in relation to sound in film, the ways in which patterns of sound and silence emerge and contribute to the overall structure of the narrative.”

Neste momento, abordaremos a explosão ruidosa do cinema e a crescente presença de efeitos sonoros na composição dos filmes, indicando o uso cada vez incisivo dos ruídos nas cenas. Ainda, apontamos o cinema particular do diretor Júlio Bressane cuja realização cinematográfica tem início em torno do contexto do cinema moderno e cujos filmes deste período estabelecem a ruptura e o choque (inclusive através de silêncios) como recursos imprescindíveis ao discurso “marginal” que irrompia à época.

Finalizamos o capítulo destacando a recorrência do silêncio nos primeiros filmes de Bressane, como Fernando Morais da Costa observa no livro “*O som no cinema brasileiro*”, retornando, portanto, ao seu trabalho, para indicar o fenômeno como um elemento recursivo em sua cinematografia.

Nos capítulos 3 e 4 as análises dos filmes *A erva do rato* e *Cleópatra* percorrem detalhadamente as suas trilhas sonoras atentas às ocorrências do silêncio, que está presente em momentos importantes dos enredos, evidenciando o seu uso como uma marcação, ou dobra no sentido narrativo dos filmes. Em ambos os casos ainda fazemos uma aproximação com os gêneros cinematográficos para discutir as relações que o fenômeno mantém com certos gêneros conforme proporcionariam “*verosimilitudes genéricas*”⁴ como indica Théberge.

Para tanto, é necessário uma recapitulação sobre o conceito de gêneros no cinema e de sua aplicação teórica, a partir de uma compreensão que o toma enquanto um conceito que dá conta de perspectivas não só textuais, mas que também demonstra que a desenvoltura econômica, cultural e social da manifestação engendra muitas possibilidades interpretativas.

A estrutura dos capítulos segue uma ordem semelhante de desenvolvimento, em que, primeiramente, apresentaremos as origens de cada filme, em seguida, nos aproximaremos de definições acerca de gêneros cinematográficos e depois disso abordaremos o modo específico como o diretor Julio Bressane tem flertado com tais temas em sua obra para, então, nos dedicarmos especificamente à análise dos filmes em questão.

No capítulo 3 apresentamos as análises acerca do uso de silêncios – como os percebemos em *A erva do rato*, destacando o uso do fenômeno no filme e sua relação

⁴ Steve Naele citado por Théberge (2008, p. 61)

com as sonoridades utilizadas recorrentemente em filmes de Horror. Nossa discussão parte do conceito de gêneros cinematográficos e da própria concepção do Horror no cinema para indagar a participação do silêncio tanto no gênero em questão quanto na sua reformulação proposta por Bressane.

Neste capítulo, destacamos a representação sonora dos fenômenos conforme o desenho de som do filme elabora uma delicada paisagem sonora, bem como utiliza de elementos sonoros “sombrios” na elaboração de atmosferas silenciosas. No caso de *A erva do rato* há um forte indício do tema da morte que circunda o conceito de silêncio como veremos no primeiro capítulo da dissertação.

Sobre *A erva do rato* adiantamos sobre uma crescente sensação de desconforto ao longo do filme, principalmente nos momentos mais silenciosos, evidenciando a sua interpretação via o sentimento de isolamento, falta e vazio — tanto de sons, como de movimento, de palavras, de vida. À medida que o efeito incômodo do silêncio ganha maior força narrativa, assistimos às atitudes sinistras das personagens em cena que incentivam a aproximação entre o filme e o gênero de Horror, conforme observamos que “a presença da morte”⁵ orienta os fatos do enredo.

Somadas ao silêncio, estão presentes alguns elementos que nos permitem recorrer, neste caso, ao conceito de Horror cinematográfico uma vez que o filme em questão empresta dele elementos formais que funcionam como símbolos já previamente conhecidos pelos públicos e pelos consumidores de filmes do gênero, como o rato, o sangue e o esqueleto. Tais elementos, portanto, demarcam a relação entre o filme de Bressane com o gênero “Horror”, ao trazerem não apenas a imagem de animais-bestas e do esqueleto (nítida ausência do corpo), mas também devido ao comportamento das personagens em suas relações “íntimas”.

Além disso, indicamos que para além dos ícones do Horror descritos acima, que certamente são peças-chaves na construção da imagem em torno do gênero, bem como da atmosfera incômoda que se mantém em grande parte do filme, a presença do silêncio e sua configuração rarefeita são fundamentais para a composição de uma “tranquilidade” que parece isolar as personagens em uma rotina bizarra e aparentemente esvaziada (de

⁵ Julio Bressane comenta em entrevista para Virgínia Flores que a musa inspiradora do filme “A erva do rato” é a morte. (FLORES, 2013)

vida e de sons). Sendo assim, o som e o silêncio nos fornecem pistas a respeito da relação do filme com a morte, inspiração confessa do diretor, e sobre o modo como essa relação vai sendo articulada no decorrer do enredo.

Tomando o conceito de “gêneros cinematográficos” a fim de discutir o uso das sonoridades manipuladas em *A erva do rato* em seu desvio das rotas genéricas do Horror, queremos destacar o efeito silencioso que o filme promove justamente por sua carga exasperante — que aumenta a configuração de uma atmosfera sombria.

No capítulo 4, passamos a discutir a presença do fenômeno no filme *Cleópatra* destacando a correlação que o filme mantém com o gênero épico clássico, uma vez que a figura histórica da rainha egípcia foi trabalhada pelo cinema inúmeras vezes a partir deste gênero. Entretanto, ao contrário do que indicaremos sobre a relação do primeiro filme com o gênero Horror, no caso de *Cleópatra* a manifestação do silêncio não se faz nitidamente atrelada ao épico, mas aparece muito mais por motivos narrativos do enredo.

Já em *Cleópatra*, ao contrário do que ocorre em *A erva do rato*, a representação do silêncio não é tão explícita, exceto em certos momentos específicos, o que poderia nos levar a pensar que, neste filme, o fenômeno não teria tamanho papel como no anterior. No entanto, conforme demonstraremos a seguir, o silêncio é um elemento marcante neste filme e sua representação.

Apesar do desenho de som, neste filme, ser construído em grande medida respeitando os preceitos naturalistas de representação, é tratado com notória liberdade em relação à imagem. Em alguns momentos, o casamento entre imagem e som estabelece uma fruição fílmica “distendida” justamente pela dinâmica construída, que vai além de seus usos redundantes.

Neste capítulo observaremos a configuração do silêncio em meio às relações que os elementos sonoros e visuais instauram no filme. Mais verborrágico do que *A erva do rato*, em *Cleópatra* a voz tem maior destaque devido aos sotaques improvisados pela personagem da rainha, cuja modulação varia ao longo do filme. Ainda, destacaremos uma maior presença da música, embora não corresponda às expectativas do gênero. Desta maneira, sabidamente mais carregado de sons, o filme apresenta seus momentos de silêncios articulados à situações narrativas, conforme demonstraremos em nossas análises.

Por fim, reforçamos que nosso empenho está em observar o silêncio como elemento narrativo que, talvez devido a uma surdez causada pela explosão ruidosa do século XX, ainda não teve a devida atenção nos estudos cinematográficos. Esperamos, também, contribuir com os estudos sobre a obra deste importante cineasta brasileiro, pois, conforme já nos disse Jairo Ferreira (FERREIRA, 2000 apud COSTA, 2008, p. 196), “*ouvir os filmes de Bressane é mais importante do que vê-los*”.

Capítulo 1: Os silêncios

1.1 O Silêncio discursivo

*Acordo de noite subitamente,
E o meu relógio ocupa a noite toda.
Não sinto a Natureza lá fora.
O meu quarto é uma coisa escura com paredes vagamente brancas.
Lá fora há um sossego como se nada existisse.
Só o relógio prossegue o seu ruído.
E esta pequena coisa de engrenagens que está em cima da minha mesa
Abafa toda a existência da terra e do céu...
Quase que me perco a pensar o que isto significa,
mas estaco, e sinto-me sorrir na noite com os cantos da boca,
porque a única coisa que o meu relógio simboliza ou significa
enchendo com a sua pequenez a noite enorme
é a curiosa sensação de encher a noite enorme
com a sua pequenez...⁶*

Apresentamos o poema de Alberto Caeiro na abertura de nosso texto numa tentativa de destacar a eloquência pela qual as palavras do poeta transmitem uma **sensação** de silêncio. No texto uma ideia de suspensão dá o tom da experiência do narrador, nitidamente marcada pelo tique-taque do relógio que domina a sua (e a nossa) escuta. Um efeito de silêncio desponta pelas palavras e é reproduzido pelo contraste entre a *imensidão* e o *vazio* da noite, instaurado pela pequenez do relógio que ecoa, como também pela *falta* da Natureza, que paradoxalmente opõe a *existência* e o *nada*.

O conceito do silêncio relacionado à sensação de *vazio* surge no poema conforme um sentido é dado a esse fenômeno por meio de uma perspectiva negativa que notamos recorrentemente apoiada pela percepção da *ausência* como sua qualidade primordial. Nesta perspectiva, uma aproximação comum do conceito é sua proximidade com o tema da *morte*, como podemos perceber enigmaticamente na última fala de Hamlet antes de sua morte: “*O resto é silêncio*”.

⁶ CAEIRO, Caeiro. Poema XLIV: Acordo de noite subitamente In: *O Guardador de Rebanhos*. Companhia de Bolso: São Paulo, 2012. Grifo nosso.

Sobre as manifestações do silêncio na acústica e no discurso, temas que envolvem respectivamente propriedades sonoras e comunicacionais, diversos autores⁷ indicam o grande apelo negativo comum ao imaginário dos homens, que compreendem a expressão da ausência de sons ou a falta/coibição do discurso como uma metáfora da mortalidade.

Conforme é indicado por Orlandi, a maneira como se dão as interpretações culturais do silêncio leva à observação do caráter *negativo* implicado à ocorrência do fenômeno segundo a sensação de que algo está errado, ou como prenúncio do porvir de coisas ruins.

Em seu estudo dedicado às formas como o silêncio é constituído em meio ao discurso e à linguagem, a autora questiona o seu valor negativo, ultrapassando-o, uma vez que, quando subentendido como mera *ausência* ou *vazio*, ocorre a aplicação do fenômeno em termos de *deficiência* (acústica e comunicacional).

Assumindo uma perspectiva discursiva, Orlandi aponta a impossibilidade de se compreender o silêncio sem que sejam considerados a historicidade do texto e os processos de construção dos efeitos de sentido, indicando que deveriam ser empregados na compreensão sobre o conceito métodos históricos, críticos e desconstrutivistas.⁸

Em *As formas do silêncio*, amparada nas teorias da análise do discurso francesa, a autora recorre aos conceitos de ideologia, de sujeito e de história como componentes estruturais do discurso e desenvolve o tema do silêncio por uma dimensão otimista, o destacando em duas figurações.

A primeira delas diz respeito a uma noção política que a autora realça pelo efeito anti-implícito induzido pelo discurso. Segundo Orlandi, uma vez que a decisão pelo encaminhamento do discurso está no sujeito, suas escolhas discursivas se configuram como um registro que expõe o *silenciamento* de diferentes vozes em favor de uma exclusiva. Neste caso, o funcionamento do silêncio está atrelado às escolhas (ou à censura) de cada locutor que elege um discurso sobre outros, optando por um entre inúmeros discursos possíveis.

A outra figuração destacada pela autora é indicada pelo estado *fundante* que define o silêncio enquanto um “*continuum significante*”, o qual detém toda a significação

⁷ (KAMPS, 2012, p. 71), (ORLANDI, 1995, p. 64), (SCHAFER, 2007, p. 204).

⁸ (IDEM. p. 45)

possível, propondo-o como a potência plena dos sentidos, uma vez que são os seus contornos que definem os sentidos: “*o silêncio mantém o movimento dos sentidos*”⁹.

Desta maneira, incentivando uma compreensão aberta aos possíveis desempenhos que o silêncio mantém no discurso, a teoria de Eni Orlandi supera uma definição negativa do silêncio ao propor que: “*o silêncio não é vazio, ou sem-sentido, ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do vazio da linguagem como um horizonte e não como falta.*” (ORLANDI, 1995, p. 68)

Ao final de suas argumentações a autora nos convida a observar o silêncio em suas outras manifestações além do discurso oral ou escrito, ultrapassando o silêncio na linguagem verbal em direção aos outros domínios em que ele atua na produção de sentidos:

A consideração do silêncio levanta questões relativas ao ensino das línguas, ao contato entre culturas diferentes, a relação com a escrita, a poesia, a música, a *relação entre sistemas simbólicos (práticas discursivas) diferentes, as diferentes formas de autoria, etc.*¹⁰

Deste modo, aproveitamos do trabalho de Orlandi para avançarmos sobre o tema do silêncio, atentos às relações simbólicas implicadas pelo conceito, como destaca a autora, que enfatiza que o fenômeno pode (e deve) ser estendido além da comum perspectiva negativa que o define corriqueiramente.

Interessados em levar a discussão sobre o aspecto audiovisual do silêncio — em sua aparência nos filmes, passamos ao debate do fenômeno em outro contexto teórico. Distanciamos-nos, agora, da perspectiva discursiva para nos aproximarmos da dimensão acústica que o tema supõe, mas sem perder de vista a contundente argumentação de Orlandi acerca da relação que o silêncio mantém com a produção de sentidos, da qual compartilhamos de seu posicionamento “otimista”.

⁹ (IDEM. p.71)

¹⁰ (IDEM. p. 151) Grifo nosso.

1.2 A dimensão física do silêncio

Ao assumirmos a dimensão acústica do silêncio, passamos a compreendê-lo segundo as suas propriedades sonoras, de acordo com o seu conceito físico que, teoricamente, o identifica com a ocorrência da *absoluta ausência de vibração* de ondas mecânicas na atmosfera.

Para darmos início a nossa discussão (sobre a experiência física dos sons), nos pautamos nos apontamentos de José Miguel Wisnik sobre a natureza da nossa “compreensão” dos sons.

Sabemos que som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos.¹¹

Wisnik destaca o movimento particular pelo qual se constitui a onda sonora, que graficamente é representada pelo ímpeto e pelo repouso que lhe garante a vibração estabelecida pela oscilação, periodicidade e pulso.

Bem a propósito, é fundamental pensar aqui nessa espécie de correspondência entre as escalas sonoras e as escalas corporais com as quais medimos o tempo. Porque o complexo corpo/mente é um medidor frequencial de frequências. Toda nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som.¹²

Desta forma, Wisnik chama à atenção a relação que se instaura entre os homens e os sons, destacando a ocorrência de um complexo sistema simbólico que se instituiu ao longo da evolução da nossa escuta, resultando em modos que incentivaram certos caminhos à interpretação sobre a escuta.

O autor aponta que os modos como os sons são filtrados pelas culturas deixam à vista suas ações sobre a nossa escuta e destaca a produção de sentidos que se estabelece através da tríade som-ouvido-mente. Desta maneira, por meio das projeções de Wisnik,

¹¹ (WISNIK, 2011, p. 17)

¹² (IDEM, p. 19)

compreendemos que o fenômeno do silêncio, assim como os sons, corresponde a um complexo imaginário compartilhado, no qual, segundo o autor, pode-se observar a inscrição da interpretação dos homens em territórios comuns de identificação.

Vale destacar ainda, por meio da definição de Wisnik, que a dimensão comunicante dos sons demonstram a sua natureza semântica conforme o autor indica que o som é:

um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam o nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável. (...) O som tem um poder mediador, hermético: **é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível.** (...) O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas **nos toca com uma enorme precisão.** As suas propriedades ditas dinamogênicas tornam-se, assim, demoníacas (o seu poder, invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante). Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísicas.¹³

Gostaríamos aqui de abrir um parêntese para destacar a qualidade sensória que Wisnik indica quando comenta sobre o seu poder em influenciar a nossa percepção e nossa experiência, característica que o autor utiliza para assinalar o caráter cultural que se revela por meio da escuta dos sons pelo homem.

Sobre este ponto, estendemos a reflexão de Wisnik para pensarmos sobre a ocorrência de uma “não escuta”, ou seja, aquilo que por definição seria a experiência do silêncio. Desta forma, nossa reflexão acerca dos “modos de silêncio” nesta primeira parte da pesquisa nos permite explorar a produção de sentidos que a “ausência” de sons pode provocar no contexto do cinema. O que seria, exatamente, esta ausência de sons no filme? Seria a própria escuta que a significa? E como sentimos os silêncios dos filmes?

Para responder às nossas questões, antes de avançarmos devidamente sobre o desempenho da construção dos momentos de silêncio no cinema, recorreremos, no próximo tópico, a uma visão de cunho cultural que compreende a percepção sonora como um sistema analítico capaz de engendrar uma relação de hábito, que age no modo como interpretamos os sons — e o silêncio. Como vimos anteriormente, no sentido acústico o silêncio é compreendido com base em uma concepção negativa, que o relaciona a noções

¹³ (IDEM, p. 28)

de *ausência* e *inexistência*. Extrapolando sua concepção acústica, culturalmente, o silêncio chega a se tornar, em muitos casos, a metáfora da *morte* e de outros sentimentos, como suspense, medo e incômodo.

Sobre uma apreensão negativa do silêncio, Wisnik remonta à relação do homem ocidental com o fenômeno e aponta a produção de sons como uma necessidade do homem para lembrar-se que não está só no mundo: “*O homem teme a ausência de som do mesmo modo que teme a ausência de vida. Como o derradeiro silêncio é a morte, ele adquire sua dignidade maior no serviço funerário*”¹⁴. O autor frisa ainda que na arte ocidental o silêncio é recorrentemente usado via seu caráter negativo, em que “*o nada constitui a eterna ameaça do ser*”¹⁵.

Porém, se por definição o silêncio é a *ausência* de sons, ou mesmo *ausência* de vida, voltamo-nos à ecologia acústica de Raymond Murray Schafer, na qual observamos uma condição positiva em torno do conceito de silêncio, debatida em seus livros *A afinação do mundo* e *O ouvido pensante*. Desta maneira, adentraremos em uma perspectiva pautada por motivações “ideológicas” e que conformam um determinado contexto cultural ao redor do silêncio.

1.3 A perspectiva da Ecologia Acústica

1.3.1 Introdução à “paisagem sonora” de R. Murray Schafer

Para uma contextualização sobre a origem dos estudos da ecologia acústica, partiremos da apresentação do trabalho de Schafer, uma vez que seu projeto chamou a atenção do mundo ao propor o conceito de “paisagem sonora” (*soundscape*) — neologismo que deriva da palavra *landscape* (paisagem) — e, também, pelo fato do autor ter desenvolvido um método precursor de análise que se baseia em observar e registrar os eventos sonoros.

O conceito “paisagem sonora” abarca todas as manifestações sonoras, ou sua ausência, conforme ocorrem no mundo. Os sons e os silêncios são tomados por Schafer

¹⁴ (IDEM, p. 354)

¹⁵ (IDEM, p. 355)

como os componentes que preenchem a paisagem e ocupam a nossa escuta, levando-o a propor um amplo estudo acerca do cenário acústico do mundo ¹⁶.

Em 1977, Schafer propôs uma primeira revisão da teoria que vinha desenvolvendo com o lançamento de seu livro *A afinação do mundo* ¹⁷, que, em suas palavras, buscava um “*contexto histórico da paisagem sonora*”, no qual aprofundou suas análises anteriores ¹⁸ dedicadas ao ambiente acústico mundial.

O projeto de Schafer se consolidou como um “estudo sistemático” voltado ao ambiente acústico como matéria, abrindo a discussão sobre as transformações da paisagem sonora e das mudanças que os novos tempos traziam:

Esse estudo teria por objetivo documentar aspectos importantes dos sons, observar suas diferenças, semelhanças e tendências, colecionar sons ameaçados de extinção (...), estudar o rico simbolismo dos sons e os padrões do comportamento humano em diferentes ambientes sonoros. ¹⁹

Defendendo um caráter interdisciplinar para o projeto, assumiu contribuições de diversos domínios como, por exemplo, os estudos recentes da acústica, da psicoacústica, da otologia, da comunicação, da engenharia, da linguagem e da música: “*O território básico dos estudos da paisagem sonora estará situado a meio caminho entre a ciência, a sociedade e as artes*”.²⁰ De tal maneira, sua abordagem transdisciplinar coloca em perspectiva diversos fatores que influenciam a vida dos homens com a paisagem sonora que (n)os cerca e nos possibilita refletir do silêncio à luz da relação estabelecida entre os homens e o fenômeno.

Por meio do estudo das sonoridades do ambiente e de “testemunhos auditivos”, Schafer utilizou-se também de outros registros para perceber os sons de tempos passados:

¹⁶ Anteriormente, Schafer havia dado início ao que se consolidou como o campo da Ecologia Acústica, preconizado pelo projeto *The World Soundscape Project*. Junto de outros pesquisadores vinculados a Universidade de Simon Fraser no Canadá, o projeto começou com o estudo do ambiente acústico da cidade de Vancouver, de onde partiram as análises sobre a paisagem sonora mundial, que posteriormente passaram a abranger outras cidades do país e, em seguida, o continente europeu, sendo analisadas também cidades e vilarejos na França, Itália, Alemanha, Suíça e Escócia.

¹⁷ (SCHAFFER, 1997)

¹⁸ O pesquisador já havia publicado parte de suas pesquisas nos livros “*A nova paisagem sonora*” (1968) e “*O Livro do ruído*” (1970).

¹⁹ (SCHAFFER, 1997: p. 19).

²⁰ (IDEM, p. 18)

fotografias, mapas, relatos, documentos e depoimentos literários ajudaram a compor o material que o grupo utilizou para estudar paisagens sonoras mais antigas.

Na opinião do autor, a comparação entre tais fontes e a (nova) condição ruidosa do século XX intensifica a crescente decadência da escuta que a cultura ocidental vinha sofrendo desde o desenvolvimento da imprensa e da pintura em perspectiva, tomando o Renascimento como ponto de virada em que se trocaram os ouvidos pelos olhos, fazendo da visão o sentido de maior apelo em algumas culturas.

Schafer formula três conjuntos sonoros: *marcas sonoras*, *sons sinais* e *sons fundamentais*, que servem para sua catalogação dos sons ambientes, facilitando a observação em perspectiva dos sons na paisagem conforme os aspectos significativos de cada som, a sua individualidade no cenário, a sua quantidade, a sua preponderância no ambiente, entre outros.

Amparados por seus conceitos, exploraremos uma correlação entre algumas “formas” representativas do silêncio no cinema — compostas por sons — que se enquadram na categoria de “sons fundamentais” e que estabelecem a base das paisagens sonoras conforme nos indica o autor: *os sons fundamentais raramente são ouvidos conscientemente pelos que vivem no meio deles, pois são o fundo contra o qual as figuras dos sinais se tornam evidentes* ²¹.

1.3.2. Categorias analíticas: os sons fundamentais e a paisagem sonora *hi-fi* (*high fidelity*)

Conforme Schafer apresenta, as *marcas sonoras* presentes nas paisagens são consideradas pelas qualidades exclusivas de uma região, um local ou comunidade. São sons significativos que caracterizam a paisagem de determinado lugar, sendo necessário, como indica o autor, protegermos tais marcas, uma vez que *tornam única a saída acústica da comunidade* ²². Neste sentido, atenta-se à qualidade territorializante que os sons carregam, servindo ao analista como indicadores que revelam espaços específicos.

²¹ (IDEM, p. 18)

²² (IDEM, p. 27)

Já os *sinais sonoros* são os sons que se destacam e participam conscientemente da nossa escuta, chamando a atenção por sua força, como um relevo sonoro que se destaca de um fundo menos preponderante. O autor indica a semelhança com a diferenciação dicotômica da perspectiva visual em *figura x fundo*, relacionando os sons “sinais” à figura que chama a atenção com maior contundência do que o fundo, que contextualiza a localização dos sons preponderantes.

Por último, Schafer apresenta os sons *fundamentais* como os sons que compõe o *fundo* da paisagem sonora, composta geralmente por sons da geografia e clima como os sons da água, do vento, de pássaros, de insetos e animais. Seriam os sons que não são ouvidos conscientemente, mas sim os sons formadores de uma plataforma de onde os *sinais* irrompem com maior força. Desta forma, Schafer concebe o conceito de sons fundamentais como os sons que não supõem uma atenção direta (ou consciente); aqueles que compõem o fundo:

(...) ainda que os sons fundamentais nem sempre possam ser ouvidos conscientemente, o fato de eles estarem ubiquamente ali sugere a possibilidade de uma influência profunda e penetrante em nosso comportamento e estado de espírito. Os sons fundamentais de um determinado espaço são importantes por que nos ajudam a delinear o caráter dos homens que vivem no meio deles ²³.

Desta forma, as três categorias propostas por Schafer para a análise da composição do ambiente acústico dão destaque à posição que os sons alcançam em nossa escuta, cambiantes dentro do limiar da nossa atenção.

Ainda sobre os sons *fundamentais* destacamos a correspondência que observamos — implicada em uma compreensão acerca do fenômeno do silêncio conforme um “efeito silencioso” — entre sons que geralmente fazem parte desta categoria analítica de Schafer com aqueles que habitam certos desenhos sonoros no cinema. Neste último caso, os sons que servem de “base” ao ambiente e que permanecem, de algum modo, fora dos limites da nossa atenção são utilizados recorrentemente na formulação do “silêncio cinematográfico”.

²³ (IDEM. p. 26)

Conforme veremos adiante, quando estivermos discutindo a fundo os modos de representação do silêncio no cinema, sonoridades geralmente consideradas *fundamentais* pela teoria de Schafer são muitas vezes orquestradas nos filmes, para significarem uma ausência; ou seja, os “sons da geografia”, como diz Schafer, estão corriqueiramente implicados em diversas representações de silêncio nos filmes: o vento farfalhando as folhas da árvore, uma corrente d’água ressoando na paisagem, o pio “silencioso” dos pássaros ao longe ou o som de outros animais solitários, entre outras coisas, são exemplos capazes de estabelecer um ambiente mínimo, esvaziado e “silencioso”.

Neste sentido, a pesquisa de Wreford Miller ²⁴ contribui para a correlação que queremos estabelecer entre os “sons fundamentais” e a representação do silêncio no cinema. Seu trabalho sobre o silêncio na paisagem sonora contemporânea apresenta um relevante panorama acerca da ocorrência do fenômeno na contemporaneidade.

Miller parte da impraticabilidade da manifestação do silêncio enquanto ausência de sons no mundo — o nível 0 dB—, e afirma que tal ausência não é possível uma vez que, constituído de matéria, e repleto de movimento, o nosso planeta está sempre produzindo vibrações, o que implica numa alta e constante produção de sons.

O autor apresenta uma analogia entre os sons fundamentais (denominados por Schafer) com um conceito ordinário de silêncio, pois argumenta que a sensação de silêncio se dá pautada pela interrupção (ou diminuição) de sons que estavam às voltas de nossos ouvidos, configurando noções de *suspensão* e de *quietude* atreladas à experiência do silêncio acústico, e defende ainda que os “sons fundamentais” são os que se encontram dentro de uma frequência dinâmica dada geralmente por sons de intensidade entre 0dB e 40dB.

Assim, a ideia comum que embasa o conceito de silêncio é reconhecida principalmente em paisagens sonoras mais silenciosas, as quais, conforme indicam os autores (Schafer e Miller), mantiveram-se até as Revoluções (Industrial e Elétrica) durante os séculos XIX e XX, e desapareceram frente ao aumento da produção de sons

²⁴ MILLER, Wreford. *Silence in the contemporary soundscape*. Dissertação de mestrado. Departamento de Comunicação. Simon Frasier University, 1993.

conforme o progresso da tecnologia ²⁵ que definiu a passagem de uma era pré-industrial (mais silenciosa) para a posterior, pós-industrial (mais ruidosa).

Schafer ressalta que as Revoluções foram as grandes responsáveis pelo declínio da escuta humana, ao considerar o avanço sistemático dos ruídos maquínicos que sobrecarregam o ambiente com uma sinfonia caótica desde o final do século XIX, chegando a assinalar que a vulgaridade de nossos tempos deve-se à crescente ausência de preocupação a respeito da maneira como estão sendo reproduzidos e comercializados os sons no mundo.

Sobre a transformação da paisagem sonora, Schafer indica que a fronteira entre sons fundamentais e os sinais enfraqueceram-se, uma vez que a constante profusão sonora, em ascensão nos últimos dois séculos, promoveu a saturação do ambiente acústico, bem como da nossa escuta diária, o que teria resultado na diminuição da capacidade auditiva humana, já que a perenidade sonora como tem se dado nos tempos modernos atrapalha a diferenciação regular dos sons e enfraquece noções de tempo (duração) e espaço (distância).

Recorrendo às análises do pesquisador Carlos Hagen, também vinculado ao *World Soundscape Project*, Wreford Miller acredita que a percepção da passagem de um ambiente silencioso para outro mais barulhento (*quieter sounds* para *noisy sounds*²⁶) se dá em torno da marca de 40dB, nível da escuta que ocasiona, segundo o autor, uma mudança em nossa atenção, revelando os limites da compreensão do silêncio.

A maioria das interações verbais ocorrem acima dos 40dB, e Carlos Hagen o considera o “limiar da atenção”. Entre 0 e 40dB nós encontramos os sons sempre presentes que chamamos *sons ambientes*. Hagen se refere às fontes sonoras raramente consideradas como os sons geofísicos e os produzidos por processos meteorológicos, bem como o vento nas árvores, as discretas atividades humana etc. Como esses sons estão abaixo do limiar comum de

²⁵ Sobre a relação entre o desenvolvimento da tecnologia e a sua consequência ao ambiente, Schafer aponta o aumento relativo entre a criação das máquinas e equipamentos eletrônicos como grandes transformadores da característica sonora do mundo, de ação tão profunda na paisagem como o crescimento populacional: “Será que o mundo é hoje mais barulhento do que vinte anos atrás? Naturalmente, os sons aumentam na medida em que a população cresce, mas ele também se expande com o desenvolvimento das novas tecnologias.” (IDEM. p. 12)

²⁶ (MILLER. p. 16)

atenção, ele afirma que, normalmente, esses sons são descritos como pertencentes ao reino do silêncio.²⁷

Como demonstra Miller, a relação entre o silêncio e os sons ambientes (os inferiores a 40dB), tornam-se, num sentido geral, a noção da ocorrência do fenômeno no mundo, o que nos permite aproximar ainda mais a categoria de “sons fundamentais” propostas por Schafer desta faixa auditiva que estabelece o silêncio em meio ao mundo natural.

Em relação aos muito valorizados sons do discurso humano e da música, os sons ambientes se tornam silêncio. (...) Desta forma, a combinação de sons “silenciosos” que fazem parte do ambiente formam o “alicerce” para as “notas musicais” das expressões sonoras. Tanto o “silêncio” quanto os “sons” tornam-se construções mentais, um maneira de decifrar as informações recebidas. (...) Os sons se tornam proeminentes de acordo com a sua relevância para o ouvinte e em virtude do silêncio que nos circunda e que nos permite diferenciar os sons. (...) O silêncio se torna uma questão pragmática no sentido da aproximação/abordagem dos sons através do limiar da atenção.²⁸

Ainda, outro autor que também corrobora com a ideia acerca de um “efeito silencioso” em torno de uma transição de intensidades sonoras em um ambiente é Ángel Rodríguez, autor do livro *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*, que também indica a sensação de silêncio atrelada a faixa sonora entre aproximadamente 10 e 40 dB:

“Estamos, portanto, diante de uma situação em que o silêncio se torna audível, ou melhor dizendo, uma situação em que nos damos conta de que o silêncio não era ausência de som, mas sim um tênue fundo de ruídos associados a um espaço concreto. (...) A sensação de silêncio parece estar associada sistematicamente a uma queda brusca de intensidade até um nível próximo ao

²⁷ (IDEM. 16) Tradução nossa. Trecho original: “Most verbal interaction occurs above 40dB, and Carlos Hagen call this the “threshold of attention”. Between 0 and 40dB we find the everpresent quiet sounds we call ambient noises. Hagen refers to rarely considered sources such as geophysical noise and meteorological processes, as well as wind in the trees, distant human activity, etc. Since theses sounds are below the general threshold of attention, he claims that common usage refers to theses sounds as being in the realm of silence.”

²⁸ (IDEM, p. 17) Tradução nossa. Trecho original: “Relative to the highly valued sounds of human speech and music, ambient sounds become silence. (...) In this way, the combination of quiet sounds that becomes ambience form the “ground” for the “figure” of sound expressions. Both “silence” and “sound” become mental constructs, a way of sorting out incoming information (Bruneau, 18). Sounds become salient according to their relevance to the listener and because of the surrounding silence which allows us to differentiate sounds. (...) Silence becomes a pragmatic issue in this sense of sounds approaching across the threshold of attention.

do limiar de audibilidade. Nas situações sonoras em que ocorre uma diminuição considerável entre a intensidade de um sinal sonoro que soa durante vários segundos posterior desaparecimento rápido desse mesmo sinal, deixando em seu lugar um fundo difuso de eventos sonoros com intensidade muito fraca, configura-se uma forma sonora que estimula no ouvinte certa sensação de placidez auditiva característica que costumamos denominar silêncio.”²⁹

Neste contexto, de encontro à rarefação da sonoridades como formulação para a sensação de silêncio como postulado por Schafer, Miller e Rodríguez não deixaremos de discutir a evolução da tecnologia e o surgimento dos aparelhos eletroacústicos que expandiram os limites da reprodução e da amplificação sonora, promovendo a intensificação da presença dos ruídos na paisagem sonora recente frente ao “ambiente” (espaço dos “sons fundamentais”) indicado pelos autores anteriormente.

Sobre a reprodução eletroacústica permitir a escuta em outra situação, no caso longe da fonte emissora original dos sons, Schafer indica o aparecimento da *esquizofonia*, isto é a separação da produção sonora original de sua reprodução em outro contexto. E dentro deste contexto “esquizo” (antepositivo que em sua origem grega remete aos verbos “separar, dividir, fender”), o pesquisador tende a afirmar que o século XX foi pautado pela tecnologia “ruidosa” incentivadora do aumento de ruídos na paisagem sonora e pelo subsequente deslocamento da escuta, através do qual os próprios conceitos de “som”, “ruído” e “silêncio” sofreram uma revalorização dentro dos debates em torno da cultura. Na música, na pintura, pelas vanguardas artísticas e no cinema, o silêncio tornou-se também uma questão nas artes em geral.

1.3.3 Silêncio x Ruído: renovação dos conceitos

Desde o século XIX, e principalmente durante o século XX, conforme o próprio trabalho de Murray Schafer nos mostra, o ruído foi promovido a objeto de reflexão, destacando-se no debate de setores ligados à comunicação, às artes e inclusive à ciência,

²⁹ (RODRIGUEZ, 2006, P. 183) Ángel Rodríguez é doutor em Ciências da Informação e professor do Departamento de Comunicação Audiovisual e Publicidade da Universidade Autônoma de Barcelona.

onde músicos, artistas (incluindo-se cineastas), comunicólogos e cientistas promoveram definições cambiantes.

Ao mesmo tempo, o silêncio despontou no debate subjacente sobre o ruído, institucionalizando, seja pelas artes ou pelas ciências sociais (antropologia, comunicação, linguística), a redescoberta da escuta como meio de reflexão acerca das relações mantidas entre os homens e o mundo. O compositor e pesquisador Jorge Antunes lembra-nos que:

O ruído e o silêncio são os dois fenômenos, observados pelo ouvido humano, que mais se destacaram como objeto de novas análises científicas e filosóficas. Novos estudos determinaram que aqueles dois velhos ídolos ganhassem novas conceituações, bastantes revolucionárias. Os novos conceitos, coerentes com a observação, a avaliação e o julgamento de ouvidos mais atentos e informados, induzem à constatação de que existe uma identificação, ou uma familiaridade, entre os dois fenômenos.³⁰

Ele também aponta para a redescoberta do ouvido humano *como uma eficiente antena que nos serve para detectar o mundo*³¹, ocorrida principalmente a partir do início do século XX. Neste sentido, retoma a definição de ruído segundo a Teoria da Informação postula no século XX: como todo ou qualquer sinal indesejável que atrapalhe uma mensagem, causando um distúrbio no processo da comunicação. Segundo Antunes, o ruído passou a ser visto modernamente como o elemento que sinaliza uma perturbação da mensagem, seja ela sonora ou visual, estabelecendo uma interferência do sentido quando se faz presente.

Outra noção condizente com a definição do ruído na conjuntura da comunicação é dada por Wisnik, que indica o caráter desorganizador e a sua capacidade de deslocar os códigos com os quais se relaciona:

Essa definição do ruído como *desordenação interferente* ganha uma caráter mais complexo em se tratando de arte, em que se torna um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens³².

³⁰ (ANTUNES. 1999, p. 1)

³¹ (IDEM, ibidem)

³² (WISNIK. 2011, p. 33)

Neste contexto de perturbações, o século XX foi marcado pelo surgimento de vanguardas que propuseram ultrapassar as tradições em diversos níveis, levando, no caso dos ruídos e dos silêncios, a participarem da produção artística e, notadamente, musical.

Ao passo que a música do século XX preconizou novas formas de se compor, surgiram autores e compositores que relativizaram o papel do silêncio, e por isso nos empenhamos por uma compreensão sobre os caminhos das vanguardas até alcançarmos as palestras e a obra de John Cage, que impulsionaram ainda mais a discussão sobre o fenômeno e sua implicação pelas obras de arte.

A música tem destaque no debate acerca do silêncio devido aos novos usos que ela possibilitou aos sons, que passaram cada vez mais a serem compreendidos como ruídos, fato que impulsionou ainda mais a discussão sobre os conceitos do silêncio e de suas fronteiras — observaremos a sua prática em alguns casos no campo da Arte.

Houve, ainda, a evolução das possibilidades de gravação e edição, bem como de transmissão, que resultaram em experimentações musicais, possibilitando que os sons do mundo fossem armazenados e trabalhados musicalmente, fato que transformou as estruturas musicais, e.g. a experiências e os trabalhos de Pierre Schaefer.

1.4 O silêncio na esfera das representações artísticas

1.4.1 A Música do século XX: os novos lugares dos ruídos e dos silêncios

Em *A Afinação do Mundo*, Schafer dedica uma seção especial à música, pois a toma como um dos melhores registros para analisarmos os sons do passado e aponta a relação variante que ela manteve com a paisagem sonora ao longo dos séculos, visto as marcas da transformação dos hábitos e da percepção auditiva que a própria produção musical carrega.

Além de servirem de material aos compositores desde o período barroco e clássico, como nas imitações de pássaros, ou outras descrições da natureza como Schafer destaca na música de Haendel, Vivaldi e Haydn ³³, os sons do ambiente influenciam

³³ (SCHAFER.1997, p. 152)

também a música do século XIX ao passo em que a execução musical começa a ser realizada a portas fechadas, em salas especialmente destinadas a concertos, indicado pelo autor como reflexo do desencantamento do homem com a paisagem sonora:

A música muda-se para dentro das salas de concerto quando já não pode ser ouvida efetivamente do lado de fora. Ali, por detrás das paredes acolchoadas, a atenção concentrada torna-se possível. Isto equivale a dizer que o quarteto de cordas e pandemônio urbano são historicamente contemporâneos.³⁴

Wisnik também comenta esse processo no qual a música passou a se inserir no contexto fechado das salas, sendo estabelecido um local institucionalizado para o consumo da música: “(...) *tudo faz ouvir a música erudita tradicional como representação do drama sonoro das alturas melódico-harmônicas no interior de uma **câmara de silêncio** de onde o ruído estaria idealmente excluído (o teatro de concerto burguês veio a ser essa câmara de representação)*”³⁵. Assim, o silêncio se tornou um protocolo a ser “executado” pela plateia.

Ao mesmo tempo em que a música erudita foi sendo direcionada ao interior das salas de concerto, torna-se evidente a sua aproximação, no final do século XIX e principalmente no século XX, aos ruídos cada vez mais utilizados nas novas propostas que surgiam em contraponto ao tonalismo.

Entretanto, devemos lembrar que a música tonal, tal como vinha se formulando ao longo dos séculos, tinha como prática comum a rejeição ao ruído, enfraquecendo o pulso em detrimento da altura, onde o primeiro plano musical era dado pela melodia. Wisnik comenta que, por evitar o pulso e o colorido dos timbres, o tonalismo desejava “*filtrar todo o ruído, como se fosse possível projetar uma ordem sonora completamente livre da ameaça da violência mortífera que está na origem do som.*”³⁶

Neste sentido, a passagem do século XIX para o século XX é vista como o cenário onde as perturbações das bases da música tradicional promoveram a incorporação do aspecto ruidoso da paisagem às composições musicais, cada vez mais afastadas dos critérios tonais anteriores, como pode ser visto pela abertura que as vanguardas das

³⁴ (SCHAFER, p. 152)

³⁵ (WISNIK, p. 42)

³⁶ (IDEM)

primeiras décadas do século XX promoveram, ao romper com a “*inviolabilidade da partitura escrita, o horror ao erro, o uso exclusivo de instrumentos melódicos afinados, o silêncio exigido à platéia*”³⁷, tão fundamentais ao modelo de música tradicional.

Schafer aponta ainda a “*concessão ao barbarismo da metrópole*” conforme a crítica feita pelo alemão Oswald Spengler ao descrever a expansão das orquestras ao longo do século XIX, indicando o aumento dos instrumentos, principalmente os de percussão, que foram incorporados às novas sinfonias.

Neste contexto de transformações, o autor cita as modernas criações como a peça *Pacific 231* do alemão Arthur Honegger, *Ballet Maquinique* do norte-americano George Antheil, *Pas d’Acier* e *Iron Foundry* dos russos Seguei Prokofiev e Alexander Mossolov respectivamente, e *Caballos de Vapor* do mexicano Carlos Chaves como exemplos cânones das mudanças e das experimentações que ocorreram na música do período.

Fascinados pela presença da “ópera maquinaica” na vida cotidiana, o movimento em direção ao ruído, conforme pode ser visto nas peças musicais destes compositores, a sua máxima expressão se deu com a publicação do manifesto “*L’art dei rumori*” escrito pelo futurista Luigi Russolo — apontado por Schafer como o verdadeiro revolucionário da nova era maquinaica dos sons. Nele, Russolo propunha o rompimento com a composição musical presa à pureza e clareza dos sons, conforme indicou sua ocorrência na música sinfônica, para que fosse alcançada uma música baseada no ruído.

O ruído/barulho, na verdade, não nasceu antes do século XIX, com o advento da maquinaria. Nos dias de hoje os ruídos reinam supremos sobre a sensibilidade humana. Por vários séculos, a vida seguia silenciosa, ou muda. Os barulhos mais altos não eram nem intensos, nem prolongados ou variados. **Na verdade, a natureza normalmente é silenciosa, exceto pelas tempestades, furacões, avalanches, cascatas e alguns movimentos telúricos excepcionais.**³⁸

A citação de Russolo deixa evidente uma aproximação entre o silêncio e os sons da natureza, o que corrobora a nossa discussão anterior sobre os sons que configuram

³⁷ (IDEM)

³⁸ “Noise was really not born before the 19th century, with the advent of machinery. Today noise reigns supreme over human sensibility. For several centuries, life went on silently, or mutedly. The loudest noises were neither intense, nor prolonged nor varied. In fact, nature is normally silent, except for storms, hurricanes, avalanches, cascades and some exceptional telluric movements.” (RUSSOLO. 1913, p. 4)

normalmente a ideia do silêncio pertencer aos ambientes “naturais”. Ainda, de acordo com o futurista, a vida teria permanecido silenciosa até a invenção das máquinas.

Segundo Russolo, os velhos mestres da música satisfizeram nossos ouvidos por séculos, mas a música moderna pedia transformações em direção à infinita combinação dos sons de automóveis, das multidões, dos bondes, e outras máquinas para desequilibrar “*a atmosfera sonolenta das salas de concerto*”³⁹.

A quebra do “*recalque do ruído*”⁴⁰, que foi levado à máxima potência pelas vanguardas das primeiras décadas do século XX, promoveu uma reavaliação dos elementos (ruídos e silêncio) na música ocidental, passando a deslocá-la de sua praxis tradicional: “*As artes, e especificamente a música, incorporaram essa mudança trazendo para dentro de sua matéria prima esses dois elementos.*”⁴¹

Outro nome que despontou pelo deslocamento da música erudita convencional foi o de Erik Satie, músico francês que propôs a “música de mobiliário”, descrita por Schafer como a origem do *Moozak*⁴², escrita para ser executada durante o intervalo de um espetáculo em uma galeria de arte no início da década de 1920.

A proposta de Satie era que a música se alocasse em segundo plano, sem que a escuta da plateia fosse direcionada à execução que era realizada, porém a situação se deu ao contrário e os espectadores silenciaram-se para ouvirem a música, levando o compositor a exclamar pelos corredores “*Parlez! Parlez! N’écoutez pas!*”.

Deste modo, o deslocamento da música de “figura” para “fundo” dava seus primeiros passos, destituindo-a de sua posição “sacra”, passando a uma escuta que não mais a tomava como objeto exclusivo de contemplação, mas sim como mais um elemento sonoro presente no ambiente.

Aqui, há o sinal de que todo esse campo sofre um deslocamento que poderá ser visto como um pequeno mas decisivo terremoto: os músicos, o som, o público e o ruído estão em trânsito, deixando um **vazio** nos seus lugares usuais,

³⁹ (IDEM, p. 4)

⁴⁰ (SCHAFER, 1997, p. 315)

⁴¹ (IDEM, p. 314)

⁴² *Moozak* (*Mooze* etc.) – Termo aplicado a toda sorte de baboseiras esquizofônicas musicais, especialmente em lugares públicos. (IDEM, p. 365)

vazio que corresponde ao silêncio do código. Silêncio que torna inúteis ou redobradamente irônicas as palavras do compositor: “*Parlez, donc!*”.⁴³

Como sintetiza o pesquisador Giuliano Obici⁴⁴: “*o pensamento musical do século XX parece ter direcionado os ouvidos ao ambiente*” conforme inúmeros compositores, músicos, entre outros, passaram a propor as suas produções sonoras implicadas pelos sons/ruídos do mundo. Neste sentido, o pensamento do compositor norte-americano John Cage reverberou nos quatro cantos do mundo por suas contundentes afirmações que resultaram no decisivo redirecionamento da escuta para o nosso ambiente.

1.4.2 John Cage e a (des)mistificação do silêncio

*“Tudo o que é preciso
é um espaço de tempo vazio
e deixar que ele aja a sua maneira
magnética.”⁴⁵*

A centralidade que John Cage possui nos debates sobre a música, os sons, o silêncio e as artes em geral, é fruto de um complexo e instigante pensamento que o compositor propôs ao longo de sua vida. Cage é referência de um grande número de artistas, pensadores e pesquisadores, uma vez que sua atuação no meio artístico e filosófico desencadeou uma profunda cisão dos modelos que regiam o fazer e o pensar a arte, evidentemente refletidas segundo a desorientação e o desconforto advindos da Segunda Guerra Mundial.

Sobre sua formação destaca-se o seu vínculo com o *Black Mountain College*, faculdade norte-americana situada no estado da Carolina do Norte, inaugurada em 1933 e fechada em 1957. Embora tenha tido um período curto de funcionamento, apenas 24 anos, a faculdade alinhava-se a um método mais liberal de educação, cuja abordagem interdisciplinar incentivava a produção artística além de parâmetros convencionais⁴⁶.

⁴³ (WISNIK, 2011, p. 50) – Grifo nosso.

⁴⁴ OBICI, Giuliano. A condição da escuta. São Paulo: Editora 7 letras e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2008.

⁴⁵ (SONTAG, p. 96)

⁴⁶ (SORKIN, 2012)

Sobre o pensamento de Cage, alguns autores, como também o próprio compositor, indicam a influência das filosofias orientais conforme ocorreu a aproximação de Cage com o budismo e a prática zen quando ainda no Black Mountain College.

O compositor reflete, em suas palestras e cursos, como também em publicações e depoimentos o debate sobre a arte inserido no contexto prático da filosofia oriental, na qual é a consciência que estrutura a experiência, ao contrário do modelo ocidental da experiência estruturando a consciência. Em oposição à rigidez da música tonal, propõe uma radical ruptura com os parâmetros musicais convencionais em busca de ouvir a música composta pela profusão sonora que irrompe do mundo, marcando um intenso deslocamento da experiência da arte.

O interesse de Cage por **espaços vazios**, formatos verticais, pelo **nada**, pelo acaso, pela não intencionalidade, a ausência do eu, pelo uso dos sons ambientes, e pela atenção e estados da consciência, apontam para uma afinidade com as filosofias budistas e sua ampla aplicação nas práticas avant-garde ⁴⁷.

Resultante deste amálgama em que o pensamento do compositor se constrói, é evidente a qualidade nitidamente “não representacional” que seu projeto artístico-conceitual apresenta dedicado “*a modelos alternativos de música e de consciência*” ⁴⁸.

Houve ainda a famosa experiência do compositor em sua visita à câmara anecóica⁴⁹ no irromper da década de 1950 que lhe trouxe a compreensão de que um verdadeiro silêncio, tal qual a inexistência de sons, não é possível. Estando no interior da câmara, Cage verificou que o silêncio enquanto ausência plena de sons não ocorre; constatou que mesmo num ambiente tão silencioso quanto aquele ainda havia os sons de seu corpo (interpretados por ele como a sua circulação sanguínea e o seu sistema nervoso

⁴⁷ “Cage’s interest in empty spaces, vertical formats, nothingness, chance, unintentionally, the absence of the self, the uses of ambient noises, mindfulness, and states of awareness all point to an affinity with Buddhist philosophies, and their greater application in avant-garde artistic practice.” (KAMPS. p. 85) – Grifo nosso.

⁴⁸ (KAMPS, 2012, p. 63)

⁴⁹ Câmara anecóica – uma sala especial totalmente revestida de material com alto coeficiente de absorção, com isolamento sonoro de quase 100% e no interior da qual verifica-se o maior silêncio possível. (ANTUNES. 1999) A experiência de John Cage na câmara anecóica e seu relato são amplamente discutidos nas discussões sobre o silêncio, pois depois de tê-la visitado o compositor abriu o debate sobre a possibilidade da inexistência de um *silêncio absoluto*.

em funcionamento). Em consequência de sua experiência e consciente de que sons são produzidos ininterruptamente, revê seu trabalho e declara: “*Eu pensei, honesta e ingenuamente, que existia de fato algum silêncio.*”⁵⁰

Desta maneira, a concepção do compositor em relação ao silêncio dá-se enquanto um exercício capaz de romper e significar em diferentes contextos, incentivando sua compreensão além de sua matéria sonora, como chega a revelar: “*Silêncio não é acústico. É uma mudança de espírito*”⁵¹.

Em sua trajetória, questionou a “*renúncia ao silêncio*”⁵² (conforme a vê na cultura ocidental) e criticou as qualidades negativas, como negação e temor, que eram fornecidas ao silêncio, incentivando os interessados no tema a experimentá-lo enquanto matéria prima não só na composição musical, mas para o pensamento e a vida em geral. Para o compositor, o silêncio não mais é concebido somente enquanto experiência acústica, passando a interpretá-lo além dos fatores materiais — “*silêncio que não é da ordem da substância, nem do ente, nem do empírico, mas transcendental*”.⁵³ Nesta perspectiva, Cage auxilia a nossa compreensão da maneira como o silêncio é estigmatizado no pensamento do Ocidente para assim refletir sobre o modo em que ele pode participar da produção cultural contemporânea enquanto elemento estrutural devido sua intervenção e sua potencialidade na produção de sentidos.

1.4.3 “4’33””: a dobra do silêncio

Aproximadamente duas décadas após as incursões de Russolo e Satie com suas tentativas de renovar a produção musical, Cage expandiu ainda mais a discussão sobre as formas que definiam a música ao apresentar a peça musical “4’33””⁵⁴ em 1952⁵⁵, com a

⁵⁰ (REVILL, 1992, p. 163)

⁵¹ (IDEM, p. 164)

⁵² (FOUCAULT, 1982, p. 2)

⁵³ (HELLER, 2008, p. 14)

⁵⁴ Em português, a leitura do título da obra é a sua própria duração: “Quatro minutos e trinta e três segundos”.

⁵⁵ A peça foi apresentada ao público pela primeira vez em 29 de Agosto de 1952, no Maverick Concert Hall em Nova York ao comando do pianista David Tudor.

qual afirmou ainda mais a ruptura com o pensamento tradicional, promovendo um deslocamento de seu formato, bem como do papel do músico e da plateia.

A obra exemplifica a estética radical, e constantemente envolvente de Cage, demonstrando com eficiência que, em primeiro lugar, o artista tem somente que produzir as condições para a ocorrência da produção artística; em segundo lugar, que todos os sons têm o potencial para serem música; e finalmente, que **não existe silêncio real**, em nenhum lugar, em nenhum momento, visto que os sons que emanam do público tornam-se a própria performance.⁵⁶

A reação de muitos dos presentes foi a interpretação da peça como uma piada arrogante, uma vez que a partitura da peça é vazia, ou seja, sem notações musicais, seguida pela inação dos músicos, que dispensados da execução musical, rompem com a expectativa do público como este espera de um concerto. Posicionados e acompanhados de seus instrumentos, os músicos permanecem imóveis e em silêncio durante a execução de “4’33””, instaurando a falta dos sons teoricamente musicais e ocasionando uma distensão da representação convencional.

A mediação da arte pelo artista é rejeitada em favor de uma experiência direta. Na peça silenciosa, Cage liberta o público da sala de concerto tradicional de seu próprio silêncio cativo, essencialmente encorajando os ruídos a fim de rejeitar firmemente a ideia de que qualquer forma de arte prescindia de total reverência ao artista.⁵⁷

O que a peça de Cage promove, portanto, é uma intensiva experiência de escuta, que rompe com a expectativa do público ao negar a música de concerto em favor dos ruídos que emergem involuntariamente, transformando o ambiente e o público como os verdadeiros *performers* da música a ser ouvida durante quatro minutos e trinta e três segundos: o tráfego da rua ao lado, buzinas, um objeto que cai, vozes, tosses, espirros,

⁵⁶ “The work exemplifies Cage’s radical, and constantly involving, aesthetic, effectively demonstrating that first, the artist has only to produce the conditions for artistic production to occur; second, all sound has the potential to be music; and finally, there is no actual silence, anywhere, at any time, since the sounds emanating from the concert audience become the performance itself.” (SORKIN. 2012, p. 83)

⁵⁷ “In the silent piece, Cage frees the traditional concertgoing audience from its own captive silence, essentially encouraging noise in order to firmly reject the Idea that any art form requires total reverence for the artist.” (IDEM. P. 85) – Grifo nosso.

cochichos etc.: “*O homem, ao tentar verificar a existência do silêncio, constata que este não existe por que ele, o próprio homem, interfere no fenômeno introduzindo ruídos: o homem tem ruídos, o homem é ruído*”.⁵⁸

Neste sentido, notamos que o silêncio chega a instaurar uma situação de confronto, uma vez que, localizados em meio ao “silêncio” promovido pelos músicos, os indivíduos que compõem a plateia se tornam os executores da peça. Os ruídos produzidos pelo público, como tosses, passos, conversas, o mínimo atrito de tecidos, destoam e tomam o primeiro plano sonoro do ambiente, ocupando o lugar da música e relativizando o “silêncio” da sala de concerto. Desta situação, poderá irromper um sentimento de exposição, pois o público, circundado pelo silêncio, poderá compreendê-lo como um mal estar, reiterando a noção negativa do silêncio.

O ato contemplativo que organizava a experiência dentro da sala de concerto é, desta maneira, posto em xeque frente à experiência atual da execução, que promove o acaso como o verdadeiro compositor da “música” projetada através dos sons aleatórios que compõem a peça: “*A música, suspensa pelo intérprete, vira silêncio. O silêncio da platéia vira ruído. O ruído é som: a música de um mundo em que a categoria da representação deixa de ser operante, para dar lugar a infinita repetição.*”⁵⁹

Ainda, sobre a peça de Cage, Wisnik comenta o funcionamento da obra ao dizer que sua execução se desenvolve como uma “*dobra sintomática e irrepitível*” instituída por meio do “silêncio” que, paradoxalmente, rompe com a música de concerto por se distanciar da noção convencional de peça sinfônica, evidenciando novos engendramentos tanto para a subjetividade do artista quanto do espectador.

A partir de Cage, o **silêncio** reaparece em outro nível, tensionado e apresentado numa lógica artística alternativa, em que a representatividade convencional é desafiada em detrimento das novas reflexões que o fenômeno passa a estimular através da produção artística, como a frase de Marcel Duchamp parece sintetizar: “*O silêncio é a melhor arte que se pode produzir: é inefável e para o benefício de todos*”.⁶⁰

⁵⁸ (ANTUNES, 1999, p 2)

⁵⁹ (WISNIK, 2011, p. 52)

⁶⁰ (Marcel Duchamp apud. KAMPS, 2012, p. 71)

1.4.4 A radicalidade das artes e a polissemia do silêncio

Levando-se em consideração o cenário que tomava forma em meados do século XX, no qual as transformações sociais advindas do contexto do pós II Guerra Mundial impulsionaram a modernização em diversas esferas da vida, houve uma vertente artística amadurecida por volta da década de 1950 que instaurou um quadro desvirtuador dos padrões da arte.

Em seu ensaio “*A estética do silêncio*”, publicado em 1969, a escritora Susan Sontag expõe um relato sobre a insurgência deste movimento artístico que acabamos de descrever, responsável por uma revisão acerca dos dogmas e das práxis do campo das artes através da atualização do silêncio em diversos níveis.

Resistentes à arte representativa tradicional burguesa, alguns artistas passaram a propor o “silêncio”, nas artes, segundo novos parâmetros em detrimento do que vinha se perpetuando até então. Segundo Sontag, o velho mito da arte enquadrava o sensível por meio de valores que dinamizavam uma cultura preconceituosa, em que “*os padrões valorativos gerados por essa versão do mito foram facilmente alcançados: algumas expressões eram mais completas, mais dignificantes, mais informativas ou ricas que outras*”.⁶¹ Já sobre o “novo mito”, que provoca o choque com os valores artísticos anteriores, é descrito por Sontag como a configuração da arte como uma das metáforas mais ativas para o projeto espiritual da modernidade.

Empenhado em abrir caminhos alternativos, esta “arte radical”, na verdade, transgrediu os limites para fazer desmoronar o circuito representativo convencional, aproveitando de um conceito revitalizado do silêncio.

Respondendo à sua própria questão (“Quão literalmente o silêncio figura na arte?”), Sontag discute o posicionamento radical de alguns artistas em seus envolvimento com o silêncio, como, por exemplo, Marcel Duchamp, os poetas Rainer Maria von Rilke e Antonin Artaud, e o próprio John Cage. A autora aponta o silêncio na relação extrema que leva alguns artistas à suspensão da comunicação (silêncio como “decisão” e

⁶¹ (SONTAG, p. 12)

“punição”), ao mesmo tempo em que destaca a impossibilidade de uma “experiência”⁶² do silêncio pelo público enquanto uma “propriedade” da obra de arte, uma vez que só é possível alcançar o silêncio num sentido arquitetado ou não literal.

O silêncio não existe, porém, num sentido literal, como a experiência de um público. Isso significaria que o espectador não tinha ciência de nenhum estímulo ou que era incapaz de elaborar uma resposta. Mas tal não pode acontecer; tampouco pode ser induzido programaticamente. A não-ciência de nenhum estímulo e a incapacidade para elaborar uma resposta somente podem resultar de uma presença deficiente da parte do espectador, ou de uma má compreensão de suas próprias reações (induzidas em erro por ideias restritivas sobre qual deveria ser uma resposta “relevante”). Sendo o público, por definição, constituído por seres sensíveis em uma dada “situação”, é-lhe impossível não ter resposta alguma⁶³.

Pensando sobre concentração que é exigida pela arte tradicional, instituída pela contemplação silenciosa sobre a obra de arte, Sontag também problematiza as noções de silêncio enquanto vazio e redução, uma vez que tais ideias delineiam novas receitas⁶⁴ para os “atos de olhar, ouvir etc.”.

Ela indaga o papel que os artistas tiveram na ordenação da atenção dos homens para um repertório de objetos que, ao passar pelo prisma da arte, começam a ser interpretados como “entidades significativas, agradáveis e complexas”⁶⁵. Neste sentido, a autora destaca a transição que a “nova” arte sofreu quando o artista moderno, que outrora deveria inaugurar novas áreas e objetos de atenção, passou a minar tal hábito da arte, atribuindo-lhe padrões mais rigorosos:

Talvez a qualidade da atenção que se aplica a alguma coisa seja melhor (menos contaminada, menos distraída) se se oferece menos. Supridos com a arte

⁶² “Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível – seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vazio pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloqüente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (e muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo” (IDEM, p. 18)

⁶³ (IDEM, p. 17)

⁶⁴ “A arte tradicional convida a olhar. A arte silenciosa engendra o fitar. A arte silenciosa – ao menos em princípio – não permite liberar-se da atenção, porque nunca houve nenhuma solicitação dela. O fitar talvez seja o mais afastado da história e o mais próximo da eternidade que a arte contemporânea é capaz de atingir.” (IDEM, p. 23)

⁶⁵ (IDEM, p. 20)

empobrecida, purificados pelo silêncio, talvez possamos então começar a transcender a frustrante seletividade de atenção, com suas inevitáveis distorções de experiência. Idealmente, seríamos assim capazes de prestar atenção a todas as coisas. (...) À luz do mito dominante, em que a arte visa tornar-se uma “experiência total”, solicitando atenção total, as estratégias de empobrecimento e redução indicam a ambição mais exaltada que a arte pode adotar ⁶⁶.

A experiência da arte passa a ser então modelada pelo silêncio, que funciona em muitos casos como um elemento purificador que, a priori, nivela a posição entre o artista, a obra e o seu público, sendo este último induzido a perceber a arte como um processo opaco no qual a dinâmica da interpretação deve se fazer consciente e objetivamente: “O silêncio é uma estratégia para a transformação da arte, sendo ela própria a mensageira de uma antecipada transposição radical dos valores humanos.”⁶⁷

Os usos do silêncio no projeto moderno da arte são destacados pela autora como uma ação que almeja atestar a ausência ou renúncia do pensamento, ou mesmo testemunhar a sua perfeição, o que, em algum nível, institui a relação do silêncio como plenitude e sabedoria, caracterizando o discurso da arte em questão por sua integridade ou seriedade. Sontag indica que ainda é possível rastrear sua aparição funcionando como um dilatador do tempo, da experiência sensível frente à anti-arte, para além do pensamento: “*Notavelmente, o silêncio encerra o pensamento. (...) O silêncio mantém as coisas abertas*” ⁶⁸.

Assim, o silêncio deixou de ser a “simples” ausência de linguagem, de discurso, ou de sons para transformar-se em metáfora significativa de uma “nova arte”. Sontag não deixa de comentar esta ação radical como, talvez, uma paródia contra a visão de mundo burguesa capitalista, pela qual o mundo (o meio ambiente) se transforma em itens e mercadorias ao “alcance” de todos. Deste modo, para clarear o método produtivista e hierárquico que o sistema engendrado pelo capitalismo configurou na relação do homem com o mundo, **a experiência do silêncio** despontou como um recurso cortante para os movimentos das artes que buscavam implodir as ênfases do sentido tradicional.

⁶⁶ (IDEM, p. 21)

⁶⁷ (IDEM, p. 25)

⁶⁸ (IDEM, p. 27)

É certo que, na transferência de tal preocupação da matriz da arte clássica tradicional, o tom se modificou – da seriedade didática à liberdade irônica. Embora o estilo clamoroso de proclamação da retórica do silêncio possa parecer mais apaixonado, seus defensores menos exaltados (como Cage) estão dizendo algo igualmente drástico. Reagem à mesma ideia das aspirações da arte ao absoluto (por meio das rejeições programáticas da arte); partilham o mesmo desdém pelos “significados” estabelecidos da cultura burguesa racionalista, na verdade, pela própria cultura do sentido comum. (...) Com efeito, é possível argumentar que o silêncio talvez permaneça como uma noção viável para a arte e o conhecimento modernos somente se empregados com uma ironia considerável, quase sistemática ⁶⁹.

O uso do silêncio pelos artistas ligados às vanguardas e ao que se convencionou chamar de “arte moderna” provocou uma virada radical no modo de se pensar e de se propor o fenômeno. No caso do cinema, como passaremos a discutir em seguida, destacaremos que a relação do silêncio com o meio cinematográfico não despontou somente com o aparecimento de suas “questões modernas”, uma vez que é possível rastrear a sua presença desde o período “silencioso”, o que remonta nosso debate ao início do século XX.

Como argumentaremos no próximo capítulo, ainda que não fosse possível atrelar sons gravados à narrativa (via sincronização mecânica de discos ou registros na própria película), o “silêncio” do período mudo despontou já durante a institucionalização de uma “gramática” do cinema. Com o avanço de um estilo de decupagem clássica houve em certa medida uma subsequente normatização da experiência do espectador no cinema devido ao silenciamento da sala de cinema pelos presentes.

Mais adiante na história do cinema, destacamos a relação do “cinema moderno” (de aspirações próximas a dos movimentos artísticos descritos por Sontag) com a manipulação do silêncio, conforme as tensões, rupturas e experimentações realizadas pelos movimentos “modernos” dos anos 1950 e 1960. Vale lembrar, como bem indica Fernando Morais da Costa em seus estudos que outros realizadores já haviam desafiado os “limites” do cinema desde sempre. Assim, destacaremos que a obra de Júlio Bressane se deu nesse contexto “moderno” de se fazer cinema, porém, sem antes voltarmos para o cinema silencioso, pois gostaríamos de retomar a presença do silêncio desde as projeções “mudas”.

⁶⁹ (IDEM, p. 39)

Desta maneira, destacamos o caso do cinema segundo o modo como o silêncio evoluiu de uma “situação” espectral, estabelecida pelo constrangimento da produção de ruídos, conversas, ou qualquer evento sonoro pelo público para uma incursão narrativa, quando a tecnologia para a sincronização do som à película, como veremos adiante, se tornou disponível.

Capítulo 2: O Cinema: do primeiro silêncio ao silêncio narrativo contemporâneo

2.1 O cinema silencioso

Estudos sobre a espectralidade do cinema silencioso costumam apontar o quão ruidosa poderia ser a experiência de assistir a filmes antes do advento do som sincronizado. As sonoridades em questão não se referem apenas aos acompanhamentos musicais, sonoros, ou de narradores, mas sim às manifestações em “alto e bom som” dos espectadores, que costumavam interagir entre si, ou mesmo diretamente com as situações narrativas.

Jean Châteauevert e André Gaudreault ⁷⁰ afirmam que a postura silenciosa do espectador na sala de exibição ocorreu antes mesmo do cinema sonoro, tanto em função da institucionalização de lugares específicos para a exibição de filmes quanto pelo próprio desenvolvimento da narrativa.

Os autores discorrem sobre período silencioso até 1913, tomando como ponto de virada o ano de 1908, quando da passagem do primeiro período do cinema (*early period cinema*) para o posterior, delimitado entre 1908 e 1913 (*second period cinema*), começo da padronização das exibições, da organização sobre o comportamento e da institucionalização da ação do espectador perante o filme.

O primeiro período é definido por seus modos de exibições variados, onde ainda era permitida sem restrições a atividade do público, havendo a liberdade inclusive para a conversa, como indicam os autores. Eram comuns certas manifestações feitas pela plateia como aplausos e comentários, sendo ainda encontradas projeções comentadas,

⁷⁰ (CHÂTEAUVERT; GAUDREULT, 2001)

orquestras ou músicos interpretando ao vivo, atores dublando por detrás das telas, entre outros procedimentos, evidenciando a pluralidade que (não) definia o cinema à época.

Num movimento organizador, a institucionalização da sala de cinema começa a avançar a partir dos anos 1910, quando surgiram locais exclusivamente voltados para a exibição de filmes, contribuindo para o desenvolvimento de uma práxis peculiar da recepção, conforme se deu a organização de seus protocolos, melhor definidos a partir de 1908, e mais marcadamente após 1913, como datam os autores. Neste sentido, se destacam as constrições sobre o comportamento do espectador segundo o ajustamento do cinema institucional padrão, o qual se desenvolveria nos anos seguintes em harmonia com os preceitos da indústria cinematográfica articulada pelo sistema de estúdios.

Acerca dessa transição, Rick Altman aponta o grande empenho por parte dos envolvidos com a proto-indústria que se formava em torno do cinema em sua campanha pela estandardização da recepção.

“A passagem de um regime a outro depende menos de uma revolução textual ou industrial (as duas explicações tradicionais) do que de uma mudança na forma de recepção de um público cada vez mais ativamente manipulado pela indústria.”⁷¹

2.2 As tentativas de padronização do som durante o período silencioso e sua influência sobre a configuração do filme narrativo clássico

No artigo “*Nascimento da recepção clássica: a campanha para a padronização do som*”, Rick Altman apresenta um breve panorama do período entre 1907 e 1908 e enumera diferentes tipos de exibições e de reprodução de sons que acompanham as imagens no período: músicas executadas automaticamente como atrativo musical, efeitos sonoros produzidos por “aparelhos de ruídos” (caixas portáteis que amplificavam certos ruídos utilizados em sintonia com as imagens, já evidentemente ligado à representação realista), conferencistas ou comentadores que acompanhavam os filmes narrando as imagens, entre outros.

⁷¹ (ALTMAN. 1994, p. 41)

Sobre o mesmo procedimento Châteauevert e Gaudreault discutem o que denominam ser o segundo período do cinema silencioso, no qual observam uma incisiva estruturação do cinema ainda na década de 1910:

Seria possível, de fato, admitir que a mudança de um espaço não estruturado para um estruturado teve como consequência, no curso do segundo período do cinema, a imposição gradual do silêncio para um espectador acostumado com o espetáculo das imagens em movimentos, convidando-o, cada vez mais, a assistir à representação de filmes narrativos, que estavam se tornando “o arroz com feijão” do cinema institucional.⁷²

Assim, como indicam Chateauvert e Gaudreault, a padronização do complexo cinematográfico protelada pela indústria, resultou na individualização do espaço da recepção ao restringir o comportamento do espectador, forçando-o a permanecer em silêncio durante as projeções. Ao mesmo tempo, o filme foi estabelecido conforme uma narrativa baseada em um modelo linear e contínuo de representação, que resultou na relação hierárquica que localiza o espectador mergulhado no filme, inconsciente do seu tempo presente ou do mundo real que o cerca. Neste sentido, não perdemos de vista a importância de realizadores americanos como David W. Griffith⁷³ e Edwin S. Porter na concepção da chamada narrativa clássica, bem como da incorporação do modelo pelos estúdios que, grosso modo, originaram o classicismo no cinema.

A esta altura do século XX, Chateauvert e Gaudreault indicam que, já ao final dos anos 1920, o cinema narrativo clássico tinha uma estrutura mais nítida, quando, ao passo do advento definitivo do som no final da década, ocorreu a estabilização decisiva de um modelo predominante. O cinema conhecido como “narrativo clássico” surge ao mesmo tempo em que a consolidação do silêncio se torna a “base” da experiência cinematográfica, exatamente como na sala de concerto, na ópera e no teatro como já apontado por Wisnik, Schafer e Sontag.

⁷² (CHÂTEAUVERT; GAUDREULT, p. 187) “It could indeed be assumed that the shift from a non-structured to a structured sound space had as a consequence, in the course of the second period cinema, the gradual imposition of silence for a spectator accustomed to the spectacle of moving pictures yet more and more frequently invited to attend a representation of narrative films, which were to become the bread and the butter of institutional cinema.”

⁷³ “Foi ele sem dúvida o primeiro grande sistematizador, o modelo a ser seguido pelos cineastas” (XAVIER. 2008, p. 36)

2.3 O silêncio da sala de cinema: o espectador solitário

Sobre a “*imposição gradual do silêncio*” na experiência dentro das salas, Altman reafirma o processo que envolve a “suspensão” do espectador frente ao filme narrativo. A imersão do espectador no enredo instaurou um novo posicionamento que passou a requerer deste um acompanhamento atento ao texto narrativo para que o entendimento pretendido pelos realizadores fosse alcançado. Soma-se a este fato, ainda, a chegada do som propriamente dito, através dos sistemas de sincronização de sons previamente gravados (vitaphone, movietone e outros tantos que os precederam). Com os filmes “soando”, espera-se que os espectadores façam silêncio para escutá-los.

A respeito desse comportamento, Costa destacou a declaração do jornalista brasileiro Otávio Gabus Mendes (em artigo de 28 de Outubro de 1929), que:

“(…) notava a nova necessidade de se estar **em silêncio** durante a exibição, agora que havia sons na tela a serem ouvidos. Diz Mendes, não sem ironia: O cinema passou a ser o espetáculo da audição. Comportemo-nos nele como na ópera. Silenciosamente. Agora os artistas cinematográficos falam e cantam, e precisam ser ouvidos. A plateia deve ser rigorosamente silenciosa. (...) Silêncio com boca, com os pés, com as poltronas (...) Já teríamos notado como é forte a bateria das músicas americanas que acompanham os filmes sonoros? Então para que tamborilar com a bengala no chão ou com os dedos na poltrona? Incomoda os vizinhos.⁷⁴

Neste novo modelo espectral, que se assemelha ao velho mito da arte conforme evidenciado por Sontag, no qual o silêncio também se tornou um protocolo de recepção, Châteauevert e Gaudreault destacam um processo de individualização:

A estruturação do espaço sonoro pode ter, em nossa opinião, cada vez mais circunscrito a participação dos espectadores até o ponto de impor o silêncio necessário para que a assimilação da diegese acontecesse. E com o silêncio, o regime de consumo do filme fez com que o espectador saísse, quase que imperceptivelmente, de um estado de solidariedade para um estado de solidão enquanto consumidor⁷⁵.

⁷⁴ (COSTA, 2008, p. 97)

⁷⁵ (CHÂTEAUVERT; GAUDREULT, p. 190) Trecho original: “The structuration of the sound space may have, in our opinion, increasingly circumscribed spectators’ participation to the point where it imposed

Assim, com os avanços da sonorização dos filmes, o silêncio dentro da sala de cinema passou a ser solicitado para uma melhor compreensão daquilo que se assistia e, agora, se ouvia.

Ao final dos anos 20, após o advento do som sincronizado à película, outra “aparência” do silêncio tomou forma. A sincronização e o desenvolvimento de técnicas e protocolos de edição possibilitaram ao filme alcançar efeitos “silenciosos” por meio da trilha sonora. Como veremos mais adiante, alguns recursos se tornaram comuns na representação do fenômeno através do desenho de som. Paradoxalmente, portanto, sons foram utilizados para estabelecer a impressão de silêncio que os filmes necessitavam.

2.4 O advento do som e a decupagem clássica

A esta altura, uma breve discussão sobre a práxis do cinema sonoro clássico se faz necessária, pois o tratamento que o som ganhou com a conquista da “trilha sonora” definiu uma importante prática cinematográfica, por meio da qual alguns padrões foram estabelecidos. É preciso inclusive pontuar, como faremos adiante, a transformação que o cinema enfrentou depois, em meados do século XX, quando do surgimento do cinema moderno e das experimentações narrativas — que incluem o cinema de Bressane.

Para tanto, servimo-nos da contextualização acerca do cinema clássico proposta por Ismail Xavier em seu livro “*O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*” (lançado originalmente em 1977) Para o autor, a decupagem clássica⁷⁶ se demonstrou eficaz na neutralização da descontinuidade elementar do cinema. Xavier comenta que a impressão de realidade e a identificação que pautam a linguagem audiovisual do cinema clássico originam-se através do efeito de movimento do cinema. A construção deste tipo de filme se faz baseada na unidade espaço-temporal que garante uma narrativa cuja história é contada sem que o espectador perceba os métodos ilusionistas do cinema

the silence necessary for diegetic absorption to happen. And with silence, the regime of film consumption may have let the spectator move imperceptibly from a *solidary* to a *solitary* mode of consumption”

⁷⁶ (XAVIER. 2008, p. 25)

convencional. A “invisibilidade” desta construção promove o disfarce pelo qual a montagem amarra em continuidade sequências desconexas, estipulando uma ordem, geralmente linear e cronológica que dá sentido ao filme:

As famosas regras de continuidade funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a “descontinuidade visual elementar” numa *continuidade espaço-temporal reconstruída*. O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo de rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível.⁷⁷

Xavier também faz referência ao papel do som na narrativa clássica e indica a extrema importância da passagem mudo-sonoro na constituição do modelo predominante. Segundo ele, a incorporação do som à película fez do filme um material de expressão por onde imagens e sons passaram a ser conjugados com maior força, sendo utilizados segundo diversas propostas que se demonstraram possíveis em diferentes estilos de cinemas⁷⁸, cada qual sob protocolos e de políticas diferentes — uma suposta diversidade que “não impediu que, sob a observância de seus princípios, décadas de cinema ficassem marcadas pelo domínio absoluto deste método de narração [o clássico] no nível da produção industrial em escala mundial, sem exceções.”⁷⁹

O debate que seguiu ao advento do som no cinema — devido ao avanço do seu uso preso aos parâmetros “ilusionistas” — promoveu uma cisão no pensamento sobre o lugar do som no cinema. Em defesa do cinema estritamente visual, de apelo ilusionista e muito mais carregado de um caráter poético, lúdico e onírico, surgiram nomes que se posicionaram contra uma “contaminação” óbvia do som sobre às imagens.

Nomes como Rudolf Arnheim e Bela Baláz são recorrentemente lembrados em revisões sobre o som no cinema devido as suas teorizações sobre o cinema silencioso em

⁷⁷ (IDEM. p. 33)

⁷⁸ O advento do som trouxe o debate sobre suas implicações e sobre as possibilidades que tornariam possível a experimentação do som com princípios narrativos. O emprego do som deu-se por diversos prismas, trabalhados conforme a manifestação artística do grupo ou do realizador. Os cineastas soviéticos Pudovkin, Eisenstein e Alexandrov, ainda no período silencioso, junto de muitos outros críticos e realizadores, e mesmo de vanguardas, indicaram usos diferentes (senão opostos) ao eleito e praticado pelo cinema clássico.

⁷⁹ (XAVIER. 2008, p. 37)

detrimento aos avanços do som. Arnheim e Baláz temiam o sincronismo devido a possibilidade da volta ao modelo teatral, ou a convenções ultrapassadas, fato que levaria ao empobrecimento da linguagem cinematográfica.

Ainda acerca do embate cinema silencioso *versus* cinema sonoro, Robert Stam também discute o uso do som sincronizado e o ensejo contrário ao método padronizado pelo cinema industrial norte-americano. Nesse sentido, contrários a uma simples presença redundante do som, os críticos a este modelo postulavam a especificidade do cinema enquanto meio de expressão fundamentalmente visual, devendo ser a imagem visual o seu material sensível único, como quando Arnheim argumenta os avanços do cinema silencioso devido à força das imagens (visuais) além da redundância dos sons em sua expressão artística.

Embora a priori Bela Baláz tenha saído em defesa do cinema mudo quando do início do sonoro, Robert Stam destaca a reavaliação feita pelo crítico anos mais tarde, afirmando que o mesmo chegou a se tornar um “*arguto analista do som no cinema, fazendo sugestivos comentários sobre a dramaturgia do som, as possibilidades dramáticas do silêncio e a “intimidade do som” que nos leva a perceber sons habitualmente apagados pelo costumeiro alarido da vida cotidiana*”⁸⁰.

Este estilo ilusionista reafirmou a responsabilidade do som em “acrescentar realismo” às imagens - uma vez que “tornar audível o que já está sendo visto é uma forma de torná-lo mais convincente”⁸¹.

Dentro de um amplo esquema a serviço do realismo, a voz deve estar sempre legível, e, na maior parte das vezes, sincronizada à boca de quem fala, em quadro; os ruídos, que apenas parecem ser relegados a segundo plano, têm papel importante, provendo os sons de todas as ações, e disfarçando a descontinuidade das imagens, na forma de sons ambientes contínuos, ajudando a criar unidades espaciais e temporais⁸².

Na citação acima, Fernando Morais da Costa lembra-nos que a trilha sonora do cinema narrativo clássico se formou em função do que Rick Altman chamou de “o poder

⁸⁰ (STAM. 2005, p. 80)

⁸¹ (STAM. 2009. p. 36)

⁸² (COSTA. 2008, p. 15)

mimético do veículo”. Completando a imagem por seus poderes evocativos e dinamizando o discurso narrativo ao mesmo tempo em que camufla a sua descontinuidade original: “(...) *o novo modelo consegue padronizar com perfeição a exibição em torno dos valores e estruturas já privilegiados pela imagem, assegurando assim uma recepção duplamente guiada*”⁸³.

Outra abordagem que nos ampara na discussão sobre o *modus operandi* da manipulação do som no chamado clássico cinema é a tese de doutoramento desenvolvida pela pesquisadora Virginia Osório Flôres⁸⁴, na qual ela discute a montagem “invisível” da narrativa linear que mantém o eixo cinematográfico em sua função facilitadora da interpretação da história (salvo os casos que pretendem distender a recepção ou mesmo criar dificuldades de leitura): *A ideia (de invisibilidade) é tão forte que Doane chega a declarar que o som atua como um suporte **silencioso** nesse cinema, impossibilitando mesmo a audiência de ouvi-lo*⁸⁵.

Ela aponta que o cinema narrativo clássico, em geral, não tem grandes iniciativas de/em desencadear o pensamento através dos sons, trazendo-os quase sempre justificados pela imagem⁸⁶ que compõe o quadro, garantindo e aprofundando delicadamente o seu efeito ilusionista:

(...) o cinema clássico veio criando, ao longo dos anos, uma sistematização de procedimentos de produção visando a uma estética narrativa visual e sonora em que o espectador encontra fluidez, nunca sendo interrompido pelos procedimentos técnicos (...), num sistema ilusionista. (...) a edição sonora cuidará para que não haja interrupções ou mudanças sonoras bruscas entre os planos de uma mesma sequência, usando *crossfades* de som, mantendo, assim, uma continuidade espacial e temporal.⁸⁷

Ainda, complementando a discussão acerca da importância do elemento sonoro no cinema, conforme apresentado em seu texto “*Ruídos e silêncio: proposta para uma*

⁸³ (ALTMAN, 1994, p. 46)

⁸⁴ FLÔRES, Virgínia Osório. *Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno*. 2013, 195 p. Tese de Doutorado – Instituto de Artes da Universidade Federal de Campinas – Unicamp.

⁸⁵ (DOANE apud FLORES. 2013, p. 35) – Grifo nosso

⁸⁶ “O elemento sonoro (...) é trabalhado como lembrança sensório-motora, como algo do movimento e da ação, confirmando-se na imagem visual e na escuta causal” (FLORES. 2013, p. 77)

⁸⁷ (FLÔRES, 2013 p. 51)

estética do som no cinema”⁸⁸, Fernando Morais da Costa chama a atenção para o paradoxo que enxerga na trilha sonora do cinema clássico no que diz respeito à prevalência da voz sobre os outros elementos sonoros, estabelecida dentro de uma hierarquia que prima pela presença e pela escuta do diálogo acima dos demais sons.

O autor destaca o sincronismo entre os atores na tela e a reprodução sonora em sua busca metódica pela “ilusão do real” como a base do cinema industrial norte-americano e de suas réplicas espelhadas pela narrativa clássica. Conforme ele aponta, esta prática se consolida no final dos anos 1920 e seu encaminhamento segue na contramão do aumento de ruídos e de silêncios nas expressões artísticas do século XX, que passaram cada vez mais a revisá-los em diversos domínios artísticos e expressivos (conforme explicitamos anteriormente).

Costa também cita a fala do diretor René Clair em favor de alternativas ao cinema norte-americano, chamado por ele de “cinema *falado*”, devido a sua forte ligação com a voz e o diálogo. Para Clair, no verdadeiro cinema sonoro, todos os elementos sonoros, inclusive o silêncio, deveriam ter papéis efetivos na narrativa.

Ao comentar a crítica de cineastas como René Clair acerca da desfiguração da hierarquia da voz sobre os outros elementos sonoros narrativos, o pesquisador indica o aumento efetivo da presença de ruídos e do silêncio no cinema com o passar das décadas, destacando uma insurgência ruidosa do cinema no final dos anos 40 e início dos 50. Ao mesmo tempo em que ressalta a insurgência de significativos apelos ao silêncio conforme a manipulação cada vez mais decisiva da representação do fenômeno como um “*quarto discurso sonoro*”.⁸⁹

Nesse sentido, o silêncio despontou na narrativa cinematográfica à medida que o uso do som foi sendo aprimorado pelos cineastas e novos parâmetros de criação foram sendo incorporados à linguagem do meio como veremos a seguir. Ademais, o movimento que ficou conhecido como “cinema moderno” promoveu o silêncio de forma mais radical e, em muitos casos, fez uso do fenômeno de modo semelhante aos modos desempenhados pelos movimentos artísticos comentados por Sontag.

⁸⁸ (COSTA, F.M. 2003)

⁸⁹ (IDEM, p. 317)

2.5 Os Cinemas Modernos: a (r)evolução da narrativa e as fissuras do filme

Conforme nossa exposição nos itens anteriores, o contexto de transformações e mudanças do século XX marcou o debate dos meios artísticos, motivando novas formas e sentidos que repercutiram nas expressões artísticas. No caso do cinema, deve-se considerar que à época do seu “nascimento”, outros campos das artes já haviam entrado em sua fase “moderna” como, por exemplo, a música, a literatura e a pintura. Enquanto nas artes, de um modo geral, estas rupturas instauraram-se com mais intensidade na virada do século XX, o cinema está surgindo e provocando suas primeiras incursões neste mesmo período, sendo sua fase “moderna” a partir dos anos 40.

Vale lembrar que nos estudos fílmicos, é comum a abordagem do cinema como uma linguagem que se desenvolve e define uma tradição dominante, a chamada decupagem clássica, e que o ponto de partida do posterior “cinema moderno” se dá em torno da negação dos parâmetros tradicionais. Nossa pesquisa, não tem a pretensão de discutir ou questionar a fundo tais modelos, mas sim demarcar que durante as décadas de 1950 e 1960 a efervescência que influenciou diversos setores (sociais, políticas, culturais, econômicas) e motivou também transformações e rupturas nas cinematografias ao redor do mundo, inclusive a filmografia de Julio Bressane.

Neste contexto de diferenciações, a presença dos ruídos e do silêncio foi se fazendo cada vez mais sensível e marcadamente experimental, confirmando suas posições nos filmes para além dos padrões do cinema “clássico”. O som passou a representar em outros níveis narrativos e com maior força, para além da trilha sonora habitual.

Intensificou-se o caminho à independência entre imagens e sons, ao passo que a porção sonora passava a ter autonomia em relação ao que era visto na tela, se libertando da tradicional subserviência e redundância que definiam a relação causal entre imagem e som no cinema narrativo clássico.

O protocolo do “verismo” foi sendo abalado em detrimento a outros modos de representação, que se empenharam na subversão da transparência da narrativa clássica para construir um cinema que se expusesse como um meio reflexivo, promovendo o

pensamento através do choque e da opacidade ⁹⁰ de seus materiais e de seu processo constitutivo. Uma vez que a habitual linearidade da narrativa foi “atacada”, um novo sistema de códigos e relações entre os materiais sonoros e visuais irrompeu em meados do século XX e passou a vigorar em várias cinematografias.

Para ressaltar tais características, Costa usa como exemplo, no seu livro já citado, a abertura do filme *Brás Cubas* (Júlio Bressane, 1985), quando um microfone é posto em choque com um esqueleto, e descreve:

(...) o primeiro plano nos mostra um esqueleto sendo escrutinado pelo microfone suspenso, que não hesita em se chocar com os ossos e não nos poupa de ouvir os sons dos choques. É o começo da tradução reflexiva, em som e imagem, de Bressane para um dos romances no qual a reflexividade é mais clara na literatura brasileira. É Bressane no exercício da tradução intersemiótica e dos ensinamentos de seu estimado Padre Antônio Vieira. Bressane o cita: “suponhamos que diante de uma visão estupenda, saiam os sentidos humanos fora de sua esfera e inaugurem o ver com os ouvidos e o ouvir com os olhos” (apud Bressane, 1996, p. 10) ⁹¹.

Nesse sentido, sobre esta nova “práxis”, a tese já comentada de Virginia Flôres versa especificamente sobre os novos encaminhamentos para o som que surgiram com o cinema moderno. Aproveitamos para ressaltar que Flôres, além de pesquisadora e editora de som, tem uma longa parceria com Bressane, tendo editado alguns de seus filmes, fato que a fez tomar como objeto de estudo as suas próprias experiências em quatro filmes do diretor (*Miramar*, *São Jerônimo*, *Dias de Nietzsche em Turim* e *Filme de Amor*).

Ela destaca três parâmetros que diferenciaram os “novos cinemas”: o rompimento com a *mimesis*, a comunicação aberta, e a formação da imagem acústica. Além disso, dialoga com a distinção entre “cinema de prosa” e “cinema de poesia” proposta pelo cineasta Pier Paolo Pasolini, em 1965, que coloca de um lado o cinema clássico, por sua semelhança com a narrativa literária (mais ligado às figuras de linguagem da literatura) e, do outro, o cinema de poesia, que se formava naquele momento em sentido contrário, apoiado num instrumento linguístico de tipo irracionalista, arbitrário e aberrante ⁹².

⁹⁰ (XAVIER, 2008)

⁹¹ (COSTA, 2008, p. 200)

⁹² Pasolini indica a origem onírica da linguagem do cinema, mas destaca a ação opressiva que o cinema normativo teve sobre as características poéticas do cinema, constringendo uma maior experimentação dos seus materiais.

Retomando as crises advindas do pós Segunda Guerra, a autora reflete sobre a reorganização do pensamento de diversos setores artísticos da época, conforme alguns movimentos se aproximaram dos temas sociais e das questões políticas, responsáveis, inclusive, pela radicalidade que exasperou artistas do período, como vimos com Sontag.

Em seu comentário sobre o modernismo, Flôres apresenta dois elementos que considera fundamentais que permearam o pensamento em torno do novo cinema: o **anti-ilusionismo** e a **estética da descontinuidade**, que já haviam se destacado no teatro de vanguarda, no cinema construtivista russo, na dramaturgia do alemão Bertolt Brecht, como também na emergência do Nouveau Roman na França.

No Brasil, o filme “*Terra em Transe*” (1967) de Glauber Rocha também serve de exemplo deste modelo **disnarrativo**, como nos indica Flôres, uma vez que o filme é recheado de rupturas espaço-temporais da ação — evidente negação da transparência e do realismo mimético por sua trilha sonora, que se inclui numa ação geral das artes apoiada no abuso da descontinuidade e da independência dos materiais.

A autora sugere que o rompimento do cinema com o ilusionismo e o espetáculo tradicional, conforme é visto no filme de Glauber, dá-se em relação direta com a mudança ocorrida no meio artístico entre o espectador e a obra, sendo o filme, neste caso, o próprio processo desnorteador do cinema.

Também é lembrado por Flôres que a composição da estética cinematográfica moderna, em uma busca de ultrapassar os limites do modelo representativo clássico, retoma temas já apresentados pelo diretor russo Sergei Eiseinstein em seus primeiros filmes. *A desconstrução do ilusionismo no espectador, como a preferência pelas locações reais, ao invés dos estúdios construídos, resultando em cenários e luz mais naturais e mais acessíveis financeiramente*⁹³. Além de equipes reduzidas, produções rápidas (que nem sempre tinham garantias de que seriam distribuídas) lançaram-se em defesa da liberdade da produção frente às obrigações industriais ou narrativas de qualquer espécie.

Sobre este “novo” cinema que fez frente à transparência narrativa, Fernando Morais da Costa reforça a importância e a desenvoltura alcançada pelo **silêncio na**

(IDEM. p. 88)

⁹³ (IDEM. p. 93)

configuração da quebra do ilusionismo e da continuidade, bem o uso calculado dos demais elementos da trilha sonora.

Costa cita o norte-americano Robert Stam quando este comenta a utilização do silêncio e a sua incursão pelos cinemas “malditos”, indicando o trabalho do diretor francês Jean-Luc Godard como exemplo:

O uso do silêncio como um componente dialético da trilha sonora é uma das principais ferramentas de Godard, contrariando a noção de que momentos de silêncio total causariam um estranhamento demasiado forte para o espectador”. (STAM, op.cit. p. 172-175) Quanto ao uso do silêncio e a quebra da continuidade mediante suas inserções intercaladas com músicas ou ruídos, é particularmente claro o início de “Uma mulher é uma mulher”, de 1962 ⁹⁴.

Em outro artigo ⁹⁵, Costa comenta que o cinema moderno em geral também sofreu um aumento significativo de ruídos, espelhando um movimento comum reconhecível inclusive na vida moderna cotidiana, evidente também nos outros meios artísticos, como a música e as artes plásticas.

Desta maneira, os autores dão nos a ver que a trilha sonora passou por um processo intenso de exploração em diversos sentidos, extrapolando os padrões do cinema mais tradicional. Conforme veremos a diante, os ruídos e o silêncio tiveram um importante papel nesta ação, pois também com o avanço da tecnologia neste período, o que inovou em técnicas de captação e edição do áudio, o cinema moderno implodiu a escuta normatizada dentro da sala de cinema, posicionando o som como um elemento fundamental na experiência do filme.

2.6 A explosão “ruidosa” do cinema moderno

A respeito do aumento de ruídos no cinema, Barbara Flueckiger destaca no texto “*USO: the unidentified sound object*” ⁹⁶, que o som sem identificação não é

⁹⁴ (COSTA, 2008, p. 167)

⁹⁵ (COSTA, 2003)

⁹⁶ (FLUECKIGER. 2008)

desprivilegiado pela narrativa convencional como alguns autores indicam, propondo uma relativização acerca das noções tradicionais que não percebiam nos elementos sonoros não justificados qualquer contribuição à construção de sentidos.

Seu texto foi baseado numa pesquisa feita pela autora que abarcou 94 filmes, com particular ênfase em produções de Hollywood. A pesquisadora revela em suas análises que trilhas sonoras de filmes-marcos como *Tempos modernos* (Charles Chaplin, 1936) e *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) são exemplos da utilização de ruídos sem identificação pelo estilo hollywoodiano antes dos anos 50:

A emergência do *objeto sonoro não identificado* na década de 1960 pode ser situada num contexto social e cultural mais amplo. A ambígua imprecisão dos objetos sonoros não identificados, que permitem múltiplas interpretações, se coloca em contraste direto com o sentido restrito do efeito sonoro estilizado do cinema hollywoodiano clássico. Essa transformação é baseada não somente nas inovações tecnológicas, mas, também, na mudança da concepção do espectador.⁹⁷

Sobre uma sensação ambígua que os sons não identificados poderiam causar quando no contexto narrativo audiovisual, a autora se ampara nos comentários do brasileiro Alberto Cavalcanti que, em seu texto *Sound in Films*, de 1939, destaca o efeito vago e desnorteante que tais ruídos emprestam ao filme, sugerindo, como seu efeito mínimo, o clima de suspense em torno de sua aparição.

Segundo Flueckiger, há uma maior presença desses objetos em filmes de gêneros como ficção-científica, horror e filmes de desastre, concluindo, com suas análises, a potência singular que o elemento sonoro sem identificação tem há muito tempo alcançado no cinema.

Desta forma, os ruídos não despontaram somente no período “moderno”, tendo sido trabalhados de diversas maneiras por cineastas antes dos anos 1950, porém, com o surgimento dos novos cinemas houve a intensificação da sua utilização em filmes.

⁹⁷ (IDEM. p. 164) Trecho original: “*The emergence of the uso in the 1960s can be placed in a further social and cultural context. The ambiguous vagueness of the uso, which allows for multiple interpretations, stands in direct contrast with the restricted meaning of the stylized sound effect typical of classical Hollywood cinema. This transformation is based not only on changes in technology, but also on a changed conception of the spectator*”

É preciso destacar também, que o aumento do uso de ruídos nos filmes também dependeu da evolução da tecnologia, que permitiu novas formas de captação e edição de sons. Assim, com o desenvolvimento de novas técnicas e novos equipamentos em meados do século XX a manipulação do som e a representação do silêncio no cinema sofreram alterações conforme passaremos a discutir a elaboração do silêncio cinematográfico tomando de partida as ideias dos autores Fernando Morais da Costa e Paul Théberge que destaca, em suas pesquisas usos eloquentes do silêncio no cinema contemporâneo. Desta forma, antes de analisarmos o silêncio e a sua configuração nos filmes *Cleópatra* e *A erva do rato* abordaremos as formas como o cinema costuma representar seus efeitos silenciosos.

2.7 A tecnologia e as formas do silêncio cinematográfico

Paul Théberge desenvolveu um trabalho sobre a presença do silêncio no cinema e sua pesquisa traz um breve panorama sobre o fenômeno no cinema contemporâneo. O autor destaca que o silêncio absoluto (0 dB) é quase uma raridade pois sua ocorrência poderia levar os espectadores a interpretar tal ausência de sons como um problema técnico da projeção, o que provocaria a quebra da ilusão e ocasionaria **o choque através do silêncio**.

Citando o *sound designer* Walter Murch, Théberge argumenta que, mesmo assim, no cinema contemporâneo o fenômeno ocorre mais comumente do que percebemos e que o efeito silencioso pode **conduzir nossa atenção à eventos sonoros específicos**, ou ainda, **carregar uma cena com uma carga dramática específica**.

Ao analisar a dinâmica empregada em sua reconstrução pelas trilhas sonoras de filmes atualmente, o autor indica que padrões de sons e silêncio emergem e contribuem para a estrutura geral da narrativa e destaca a **qualidade figurativa e literal** que o fenômeno detém quando “ouvido” em filmes.

Theberge comenta que, no cinema, uma noção de silêncio é largamente instituída por meio do **contraste (ruptura)** que o filme promove no desenho de som quando uma sequência sonora carregada de ruídos em alta intensidade é sucedida por outra rarefeita

de sons, causando um “choque” em nossa escuta ao serem privados os sons que até então estavam presentes na cena.

O autor dialoga com o teórico francês Michel Chion e o cita quando toca na questão do silêncio narrativo do cinema como sendo um sub-produto possível somente a partir da sincronização do som à película (como vimos anteriormente sobre o debate em relação ao advento do som). Théberge enfatiza também que inserção do silêncio no cinema depende da construção que o molda na cena e que o fenômeno está sempre submetido à relação que mantém com os outros elementos do filme: “como tal, o silêncio é sempre relativo e relacional aos sons ouvidos no contexto próprio do filme”⁹⁸.

Ele descreve o “**silêncio relacional**” levando em consideração a dinâmica que os elementos sonoros mantem com a narrativa do filme como um todo:

Alguns dos exemplos de **silêncios relacionais** mencionado acima — seja do diálogo, dos sons diegéticos, ou ainda, silêncio musical — são incidentais, isto é, eles são projetados para enfatizar momentos dramáticos em um filme, enquanto outros têm maior significado para a estrutura narrativa geral ou para a abordagem estilística da película em questão.⁹⁹

Isso pode ser visto, por exemplo, quando ocorre a redução dos sons ambientes em uma cena em que apenas um detalhe sonoro persiste soando em meio à redução dos demais sons (o tique-taque de um relógio ecoando solitário num recinto).

Este exemplo também é encontrado nos comentários do editor de som Mark Berger quando ele responde à questão “Qual é o som do nada?”¹⁰⁰ levantada em um fórum de debates *on line* dedicado ao som no cinema. Berger responde à questão dando o testemunho de seu empenho em representar o silêncio do deserto no filme *O paciente inglês* (Anthony Minguella, 1996):

O som do nada é difícil de se transmitir por si só. Ele é melhor transmitido por meio de um **contraste** com os sons de alguma coisa que de repente desaparece.

⁹⁸ (THÉBERE, 2008, p. 53)

⁹⁹ (THÉBERGE, p. 60) A number of the examples of relational silences noted above – whether dialogue, diegetic or musical silence – are incidental in character, that is, they are designed to enhance dramatic moments in a film, whereas others have greater significance for the overall narrative structure or stylistic approach of the film in question.

¹⁰⁰ What is the sound of nothing? <http://www.filmsound.org/QA/creating-silence.htm>

Quanto maior o contraste, seja de volume, densidade, ou variedade de sons que somem completamente quando você entra na sala, maior é a sensação de vazio e isolamento. Para enfatizar o silêncio, talvez um único rangido “morto” ou estalo, enfatizando que não há mais nada acontecendo. Em *O Paciente Inglês* utilizou-se o som de um único inseto para reforçar a sensação de que não havia mais nada, especialmente quando ele parou.¹⁰¹

Neste mesmo fórum, outro exemplo é comentado pelo editor de som Randy Thom ao indicar o uso do 0dB no filme *Contato* (Robert Zemeckis, 1997), recurso cuja aplicação radical chega ao ponto de não agregar sons à cena instaurando o grau zero da escuta (um “tabu” no meio cinematográfico), assim como na peça *4'33”*, de Cage:

No filme *Contato* nós literalmente não colocamos som algum em certas partes de duas cenas, e funcionou muito bem. Nós estávamos um pouco preocupados que as pessoas iriam pensar que algo acontecera com o sistema de som do cinema, então na cena de abertura nós reduzimos gradualmente o som ao invés de cortá-lo abruptamente.¹⁰²

Menos radical, outro recurso bastante utilizado no cinema para a configuração do silêncio é a suspensão dos sons diegéticos, com a finalidade de estabelecer a sensação de que estamos, à medida que o silêncio do ambiente se instaura, adentrando na mente, ou no interior de uma determinada personagem. Tal recurso é apontado por Costa como o “**silêncio diegético**”, cuja suspensão dos sons da trilha sonora resulta num efeito de introspecção que aproxima o espectador à situação de uma personagem em questão:

Há momentos em mais de um filme da produção recente que a pausa na trilha sonora denota a passagem para um som subjetivo, quando fica claro que partilhamos da introspecção de determinado personagem. O som das coisas em volta, o som construído para ser objetivo, some e sobre os planos do personagem absorto cai o silêncio.¹⁰³

¹⁰¹ The sound of nothing is hard to convey by itself. It is best accomplished by contrasting it with the sounds of something that suddenly go away. The more the contrast, either in volume, density, or variety of sounds that completely go away when you enter the room, the greater the sense of emptiness and isolation. To emphasize the silence, perhaps a single, very dead creak or pop, to emphasize that there is nothing else happening. Again, in "The English Patient" we used the sound of a single cricket-like insect to reinforce the feeling that there was nothing else, especially when it stopped.

¹⁰² Tradução nossa. Trecho original: In the movie "Contact" we literally put no sound at all into certain parts of two scenes, and it seemed to work pretty well. We were a little concerned that people would think something had happened to the theater sound system, so in the opening sequence we gradually faded the sound out rather than ending it abruptly.

¹⁰³ (COSTA, 2008, p. 242)

O autor também aponta como uma situação de silêncio a ausência de diálogo (**ausência da fala**) em uma cena, ou mesmo uma rarefação geral de fala ao longo de um filme, caso que analisaremos em *A erva do rato*. Assim como a ausência da fala, a música é outro elemento sonoro que, quando ausente da cena, pode instituir uma sensação de silenciamento, marcando a cena com a privação da trilha musical que vínhamos acompanhando.

Como exemplo deste tipo de silêncio em Bressane, Costa destaca uma transcrição de Jairo Ferreira, em *Cinema de invenção*, de uma das *Heliotapes*,

(...) na qual Hélio Oiticica comenta a importância do silêncio em *Matou a família e foi ao cinema*. Diz Oiticica: em *Matou a família*, quando as pessoas estão falando e não sai a voz, o silêncio tem a mesma importância que a coisa falada, tem uma relação com a coisa do John Cage usar o silêncio como algo elementar, que nada tem de cinema mudo, de ser a ausência do som.¹⁰⁴

Em relação à música no cinema, ocorre também a ação contrária, quando a música toma toda a escuta da cena e prevalece sobre os demais sons, tornando-os inaudíveis e resultando no silêncio das outras pistas sonoras. Este recurso estabelece um “silenciamento às avessas” uma vez que instaura um efeito de “silêncio” devido ao aumento do volume da música sobre a voz e sobre os ruídos da diegese.

Fernando Morais da Costa aponta, via a descrição de Jean-Claude Bernardet, um exemplo desta natureza que ocorre na sequência final do filme *Cara a cara* (1967), de Júlio Bressane, na qual o político vivido por Paulo Gracindo discursa para o plenário vazio e na trilha sonora é silenciado pela música”.¹⁰⁵

Retomando o trabalho de Cláudia Gorbman, Thebérge dialoga com a autora no que diz respeito a um “silêncio estrutural”, que é quando um som ouvido previamente em uma sequência ou evento particular (dentro do contexto do filme) deixa de ser apresentado

¹⁰⁴ (COSTA, 2008, p. 198)

¹⁰⁵ (IDEM, p. 198)

quando uma situação semelhante volta a acontecer: *a ausência do som é assim notada pela audiência e usualmente significa algum tipo de mudança no curso da narrativa.*¹⁰⁶

Para o autor, tal conceito deve ser expandido para que seja possível compreendermos outras possibilidades de usos e configurações do silêncio na narrativa cinematográfica. Assim, Théberge propõe uma abordagem analítica da noção de silêncio aplicada ao filme como um meio de alcançar um quadro mais integrado para o estudo do som no cinema.

Outras categorias possíveis para pensar o silêncio — além de sua concepção estrutural — também são mencionadas em seu texto, quando o autor indica a possibilidade de observar a ocorrência do fenômeno de acordo com questões de estilo e de gêneros (“generic silence”), o que nos incentivou a uma fazer uma aproximação entre o uso do silêncio em *A erva do rato* e a sua formulação relacionada ao gênero Horror, como veremos mais adiante.

Também podemos indicar, como observa Costa acerca da cinematografia de Bressane, um exemplo de “**silêncio radical**” ocasionado pelo corte abrupto da trilha sonora no filme *O anjo nasceu* (Julio Bressane, 1969):

Em o *Anjo nasceu*, esse corte acontece várias vezes, seja o silêncio inserido para interromper a música violenta de Guilherme Vaz, ou após sons ambientes ou ruídos específicos intensos. O exemplo mais evidente: ao fim do tango citado, vemos a imagem do homem chegando à Lua, no início em silêncio total. Mais tarde, sobre as mesmas imagens, as vozes dos astronautas e do presidente norte-americano.¹⁰⁷

Desta maneira, a abordagem proposta por Theberge evidencia que a representação do silêncio no cinema se dá através de um delicado balanço que envolve uma ação conjunta entre sons que contribuem para o funcionamento de um efeito silencioso na narrativa de forma acumulativa e integrada.

Portanto, destacamos que a noção do silêncio é manipulada recorrentemente através de efeitos de contraste e de rarefação, quando não é instituída pelo corte abrupto de determinada pista sonora, gerando o choque da fruição narrativa.

¹⁰⁶ (IDEM, p. 60)

¹⁰⁷ (COSTA, 2008, p. 197-198)

Por fim, Théberge cita o paradoxo comentado por Michel Chion que envolve a representação do silêncio em filmes. Afinal, conforme aponta o teórico em questão, “*foi necessário que houvesse ruídos e vozes para que as suas paragens moldassem aquilo a que chamamos de silêncio, ao passo que, no cinema mudo, tudo sugeria, ao contrário, ruídos*”¹⁰⁸.

Vale ressaltar que, volta e meia, em seus escritos, Chion menciona o silêncio e a materialidade empregada na reconstrução do fenômeno no cinema, bem como destaca a dificuldade técnica de se conseguir criar um efeito silencioso numa cena audiovisual. O autor chega a indicar alguns efeitos como a reverberação e o eco como indicadores de silêncios no cinema, bem como algumas sonoridades específicas como: “o apelo longínquo dos animais, os pêndulos do relógio num quarto ao lado, os roçares e todos os ruídos de vizinhança muito íntimos.”¹⁰⁹

Feito este recorte acerca da representação do silêncio no cinema, podemos afirmar que os recursos para a criação de um efeito de silêncio no cinema podem ser estabelecidos de inúmeras formas e que os exemplos apresentados por Fernando Morais da Costa sobre recorrentes silêncios na filmografia de Bressane nos incentivou a percorrer a sua produção mais recente em busca de observar se, atualmente, o silêncio continua sendo um elemento importante em seus filmes e de que maneira sua representação vem sendo manipulada. A seguir, passaremos à discussão e às análises dos filmes tomados como objetos desta pesquisa, a fim de “escutá-los através de seus silêncios”, como nos incentiva Paul Théberge.

¹⁰⁸ (CHION, 2008, p. 50)

¹⁰⁹ (CHION, 2008, p. 51)

Capítulo 3: Os silêncios em *A erva do rato*

3.1 As origens do filme

A erva do rato tem como inspiração dois contos de Machado de Assis, *Um esqueleto* (1885) e *A causa secreta* (1896), cujo escritor era admirador confesso de histórias de horror, bem como leitor assumido de Edgar Allan Poe e também tradutor do seu famoso conto *O corvo*.

Os contos fornecem os elementos perturbadores que também aparecem no filme: o rato, o esqueleto, a própria personagem d'Ele (portadora de qualidades insanas), e, inclusive, algumas descrições dos sons que situam as ações de suas personagens, com inúmeras citações do silêncio. Podemos observá-las quase sempre atreladas a sentimentos como melancolia, solidão, medo e terror, conforme os comentários dos narradores nos deixam saber.

As personagens do marido, em ambos os contos, são caracterizadas por seus aspectos incomuns que despertam a curiosidade e resultam em um resquício incômodo, que vai ganhando contornos sombrios conforme acompanhamos seus feitos. Efeitos de sadismo e de repugnância beiram o horrível e a insanidade através dos contornos de Dr. Belém e Fortunato (os maridos), cujas personagens retomam a representação do mal (senão do diabólico) como, por exemplo, a referência a Mefistófeles feita por Dr. Belém em *Um esqueleto*.

A abertura de *Um esqueleto* se dá à beira mar, onde doze amigos conversam despreziosamente, como nos diz o narrador. A história narrada por um dos convivas vai ganhando tons de suspense na medida em que o narrador vai descrevendo a personagem do Dr. Belém que, morbidamente, mantinha o esqueleto de sua primeira esposa armazenado — fato que instiga a curiosidade pelos que ouvem a sua história.

- Desculpem-me este **silêncio**, não me posso lembrar daquele homem sem que uma lágrima teime em rebentar-me dos olhos. Era um excêntrico, talvez não fosse, não era decerto um homem completamente bom; mas era meu amigo; não direi o único mas o maior que já tive na vida. / Como era natural estas palavras de Alberto alteraram a disposição de espírito do auditório. O narrador ainda **esteve silencioso alguns minutos**. De repente sacudiu a cabeça como se expelisse lembranças importunas do passado, e disse: - Para lhes mostrar a

excentricidade do Dr. Belém basta contar-lhes a história do **esqueleto**. / A palavra esqueleto aguçou a curiosidade dos convivas; (...) todos esperavam ansiosamente o esqueleto do Dr. Belém. **Batia justamente meia-noite**; a noite, como disse, era escura; o mar batia **funebremente** na praia. Estava-se em pleno **Hoffman**¹¹⁰. Alberto começou a narração ¹¹¹.

No decorrer do conto, várias vezes os silêncios que despontam no convívio de Alberto com Dr. Belém são mencionados, juntos da presença de sua esposa (viva), a melancólica e frágil dona Marcelina:

O doutor tinha os olhos fitos no esqueleto e uma lágrima lhe caía lentamente pela face. **Estivemos todos calados durante cerca de dez minutos**. O doutor rompeu **o silêncio**. (...) O doutor era, sim, um homem singular e excêntrico; doudo lhe chamavam os que, por se pretenderem mais espertos que o vulgo, repeliam os contos da superstição. **Estivemos calados** algum tempo e dessa vez foi ainda ele que interrompeu **o silêncio** ¹¹².

Ao final do conto, o desfecho confirma a estranheza da personagem do marido ao passo que o narrador confessa não se tratar de uma história real, desarmando a atmosfera que havia sido montada segundo as expectativas que conduziam o teor “horível” e “insano” do conto, rompendo ironicamente com tais expectativas:

- Mas é um doudo esse teu Dr. Belém! Exclamou um dos convivas rompendo o **silêncio de terror** em que ficara o auditório.- Ele doudo? Disse Alberto. Um doudo seria efetivamente se porventura esse homem tivesse existido. Mas o Dr. Belém não existiu nunca, eu quis apenas fazer apetite para tomar chá. Mandem vir o chá. É inútil dizer o efeito desta declaração¹¹³

Já no caso de *A causa secreta*, é em torno da personagem de Fortunato que circunda em maior grau o efeito de suspense no conto. Casado com d. Maria Luísa e amigo do médico Garcia, o marido é novamente a figura que acrescenta asco à história, conforme seus atos vão extrapolando em excentricidade enquanto suas ações lhe confirmam um efeito “horroroso”.

¹¹⁰ Ernst Theodor Hoffmann, escritor alemão do período romântico, famoso por sua literatura fantástica.

¹¹¹ Trecho extraído do conto “Um Esqueleto” de Machado de Assis. Grifo nosso.

¹¹² Idem. Grifo nosso

¹¹³ Trecho de “A causa secreta” de Machado de Assis. Grifo nosso.

Neste conto é evidente o isolamento que separa casal protagonista conforme os comentários do narrador: *Garcia, à segunda vez que lá foi, percebeu que entre eles havia alguma dissonância de caracteres, pouca ou nenhuma afinidade moral, e da parte da mulher para com o marido uns modos que transcendiam o respeito e confinavam na resignação e no temor.*¹¹⁴ Este isolamento das personagens também é sensível e presente em *A erva do rato*, sendo o efeito do silêncio um dos elementos-chave para a construção de um sentimento de solidão entre o casal conforme discutiremos mais adiante. Em outra passagem, o narrador reforça este sentimento ao comentar a personagem da esposa:

A comunhão dos interesses apertou os laços de intimidade. Garcia tornou-se familiar na casa; ali jantava quase todos os dias, ali observava a pessoa e a vida de Maria Luísa, cuja **solidão** moral era evidente. E a solidão como que lhe duplicava o encanto. Garcia começou a sentir que alguma coisa o agitava, quando ela aparecia, quando falava, quando trabalhava, **calada**, ao canto da janela, ou tocava ao piano umas músicas tristes. Manso e manso, entrou-lhe o amor no coração¹¹⁵.

Uma das causas desta distância entre Fortunato e sua esposa são as qualidades que beiram a loucura e ao sadismo, conforme suas ações revelam. Sua insanidade atinge o clímax em uma descrição de tortura, quando nos é narrada a consternação das demais personagens frente ao investimento repulsivo que a personagem do marido toma contra um rato que havia invadido a sua casa:

Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estancou horrorizado: Mate-o logo! – Já vai. E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia uma delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorcia-se, guichando, ensangüentado, chamuscado, e não acabava de morrer. (...) Faltava cortar a última pata; Fortunato a cortou muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata caiu, e ele ficou olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama,

¹¹⁴ Idem. Grifo nosso.

¹¹⁵ Idem. Grifo nosso.

deu ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se pudesse, alguns farrapos de vida. (...) Garcia, defronte, conseguia dominar a repugnância para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão somente um vasto prazer; quieto e profundo, como diria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética. (...) “Castiga sem raiva”, pensou o médico [Garcia], “pela necessidade de achar uma sensação de prazer. Que só a dor alheia pode dar: é o segredo deste homem”¹¹⁶.

Como se vê nos exemplos dados acima, os efeitos que cercam as personagens do marido no conto, bem como a descrição dos narradores sobre a atmosfera que compõe suas ações, despertam sensações que beiram o suspense e nos remetem à própria definição de “horror-artístico” — conforme a noção proposta por Noel Carroll que explicitaremos logo mais, uma vez que os contos apresentam elementos que este autor considera fundamentais ao gênero de Horror.

Ainda, reconhecemos em *A erva do rato* uma “atmosfera perturbadora” fornecida por meio das “pistas genéricas” encontradas no filme que embasa nossa abordagem da relação entre a trilha sonora e os gêneros cinematográficos. Nesse sentido, passamos ao debate acerca do gênero do Horror no cinema com especial atenção e destaque para a representação do silêncio devido às noções que circundam este efeito e que remontam à solidão, ao vazio, e ao macabro/sinistro.

3.2 O Horror em A Erva do Rato: padrões e desvios

3.2.1 Uma aproximação dos gêneros cinematográficos

Em seu texto intitulado *Qué se suele entender por género cinematográfico?*¹¹⁷ Rick Altman propõe uma recapitulação sobre a teoria de gêneros no cinema e discute a formação “dos textos dos gêneros” amparado por autores que trazem, junto dele, esse debate há mais tempo, como Edward Buscombe e Steve Naele, entre outros. Altman sublinha a evolução da teoria de gêneros cinematográficos, que teve em seu início uma

¹¹⁶ Idem

¹¹⁷ (ALTMAN, 2000)

grande influência dos estudos literários sobre gêneros, e a sua procura em descobrir seus próprios postulados, seus próprios *modus operandi* e seus próprios objetos de estudo ¹¹⁸.

Quanto aos gêneros do cinema, o autor indica que os elementos internos da narrativa e da linguagem são na verdade partilhados com um contexto externo que circunscreve a formação discursiva dos gêneros e se ramifica por diversos domínios, como da cultura, da economia, das representações artísticas e de linguagens, se desenvolvendo como uma intersecção de múltiplos interesses:

“(...) os gêneros exercem um função concreta na economia global do cinema, uma economia composta por uma indústria, uma necessidade social de produção de mensagens, um grande número de seres humanos, uma tecnologia e um conjunto de práticas significativas ¹¹⁹.

A respeito deste movimento da teoria sobre os gêneros aplicada ao cinema, a pesquisadora Laura Cánepa apresenta em sua tese de doutoramento intitulada *Medo de quê? Uma História do Horror nos Filmes Brasileiros* uma discussão acerca do gênero específico do Horror em suas aparições em filmes nacionais, discutindo a noção de gêneros conforme as suas ocorrências específicas no contexto do cinema brasileiro.

Sobre as figuras e personagens recorrentes nos filmes de Horror, a autora descreve como elementos fundamentais do gênero:

“...a performance dos atores, a forma de exibição/distribuição/consumo dos filmes, o padrão de produção, as idéias aludidas na divulgação (cartazes, entrevistas dadas à imprensa, *releases*, *trailers*, *teasers* etc) e vários outros começaram também a ser levados em consideração no estudo dos gêneros – que deixaram de ser vistos como categorias estanques para se tornarem configurações discursivas em permanente recombinação e subdivisão (...)”¹²⁰

Desta forma, segundo Altman e Canepa podemos compreender o filme enquanto a materialização de uma formação discursiva que ecoa entre os níveis citados acima (economia, indústria e público), podendo ser tomado como o grau em que ocorre a

¹¹⁸ (Idem)

¹¹⁹ (ALTMAN, 2000, 34) Tradução nossa. Trecho original: Los géneros ejercen una función concreta en la economía global del cine, una economía compuesta por una industria, una necesidad social de producción de mensajes, un gran número de seres humanos, una tecnología y un conjunto de prácticas significativas.

¹²⁰ (CANEPA, 2008, p. 49)

“mágica”, via pela qual se estabelece o ”**contrato**” entre as partes, equilibrando-se (ou não) as expectativas de ambas e garantindo a perpetuação dos gêneros.

Altman ainda aponta que a regulação do gênero é dada em cada filme conforme um esquema básico ou fórmula¹²¹ que objetiva a produção da indústria a fim de garantir o reconhecimento de uma “**estrutura formal**” sob a qual os filmes de gênero costumam ser baseados, numa contínua reprodução de seus protocolos.

Embora recorrente e baseada na reprodução de temas e padrões, os gêneros cinematográficos tendem a não perdurar se não forem investidos de novas estratégias sobre suas “**fórmulas**”.

No caso do cinema, são evidentes os planos de atualizações que ocorrem de tempos em tempos, ampliando o horizonte narrativo dos gêneros e dando-lhes fôlego para agradar o gosto dos seus consumidores e postergar o consumo de seus produtos adjacentes, como *games*, vestuário, quadrinhos, álbuns musicais, sites etc.

Neste sentido, compreende-se que as fronteiras dos gêneros cinematográficos são maleáveis e estão sujeitas a reformulações conforme uma economia global do cinema demanda a renovação de suas “**categorias**”, como vemos as “etiquetas” nas prateleiras de vídeo-locadoras ou nos sites que disponibilizam filmes para download.

Sobre o feito de intersecção e de recombinações entre os gêneros, como aproximações, interferências ou distanciamentos, Rick Altman aponta a ocorrência de “conexões intergenéricas” que estabelecem uma rede de influência uns sobre os outros, cruzando categorias como o público, o texto e a indústria na recombinação interna dos gêneros, “lhes ressaltando traços como sua multiplicidade, heterogeneidade, performance e instabilidades”¹²².

mantém, ainda que menos radical atualmente, na manifestação dos gêneros no cinema de Bressane até hoje.

Antes, porém, passaremos a discutir a noção de Horror tendo em vista sua “versão” cinematográfica, cujas especificidades do meio garantem recursos específicos. Desta forma, propomos uma abordagem que retoma padrões e protocolos dominantes na

¹²¹ (ALTMAN, 2000, p.35)

¹²² (ALTMAN, 1992, p. 27)

configuração do Horror no cinema atentos às divergências que ocorrem ao longo do cinema do diretor, bem como os limites dos gêneros extrapolados por seus filmes.

3.2.2 O Horror-artístico: características comuns no cinema

Como referência para discussão de Cánepa sobre o tema do Horror, o livro *A filosofia do horror, ou os paradoxos do coração*¹²³ de Noel Carroll destaca as emoções e afetos que geralmente estão em jogo em obras enquadradas no conceito de “horror artístico”¹²⁴, o qual é concebido como o grupo de obras narrativo-ficcionais que buscam atingir uma reação física no espectador, como perturbações musculares, gritos, arrepios, sustos, nojo, pavor, abominação e ansiedade, entre outros. O horror artístico, segundo Carroll, é o discurso que perfaz diversos meios de representação, literário, cinematográfico, pictórico, sonoro, entre outros, mas sempre atrelados à emoção do medo.

Desta maneira, conforme Cánepa avança o debate acerca da definição do Horror, ela aponta os feitos violentos e os distúrbios que os filmes promovem através de seus materiais e símbolos categóricos, permitindo assim que se estabeleça imediatamente, ou o mais rápido possível, o reconhecimento da obra no gênero em questão devido ao uso de “elementos horrorosos”.

Neste aspecto, um dos elementos comuns e categóricos do Horror são as figuras monstruosas, cuja representação é dada geralmente por animais-bestas e outras figuras impuras:

(...) idéias como as de mortos-vivos, lobisomens, insetos humanóides e até objetos possuídos por forças desconhecidas são candidatos a causarem tanto medo quanto aversão; da mesma forma, a incompletude categórica pode ser aspecto padrão para causar repugnância e abjeção, como seres vivos sem olhos, braços, pernas ou pele, ou que estão num estado avançado de decomposição. (...) Mas não se trata de qualquer monstro: afinal, há muitas histórias com monstros que não provocam medo. Para que eles protagonizem histórias genuinamente de horror, devem provocar medo e

¹²³ CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1999. 317 p.

¹²⁴ (CARROLL, apud CANEPA, 2008, p. 8)

aversão aos personagens não monstruosos e, assim, indicar ao espectador o caráter horrífico da narrativa ¹²⁵.

Além de tomada pela aparição das figuras monstruosas, a imagem do filme de Horror costuma favorecer a composição do sentimento de pavor que se espera alcançar no espectador. Através da montagem, por exemplo, observamos um aproveitamento de planos longos, geralmente “mal iluminados”, acompanhados de uma música propositalmente desconfortável, dilatando o tempo da sequência que distende a chegada do ápice, geralmente o ataque à vítima.

Ao mesmo tempo, é comum a ocorrência de uma edição agitada, violenta, por vezes exasperante, que predomina em momentos de fugas ou perseguições que levam à morte. Desta maneira, uma maleabilidade na organização do tempo e do corte dentro do gênero se evidencia por ambos se mostrarem recursos capazes de gerar ansiedade no público.

A fotografia geralmente mal iluminada tende a esconder e trazer demarcado espaços à sombra, impedindo que o espectador tenha acesso total ao espaço da diegese, restringindo-lhe o conforto, uma vez que priva a onisciência do perigo e, desta forma, reforça a sensação de exposição do espectador frente ao (monstro do) filme.

Outro fator dominante na criação da atmosfera do Horror, a porção sonora se evidencia enquanto um recurso hábil na configuração dos sentimentos que se pretendem fazer sentir nos espectadores por esses filmes. Conforme apresentaremos a seguir, o uso do som pelos filmes de Horror revelam hábitos culturais da escuta, que aproveitamos para relembrar, conforme havíamos indicado no capítulo 1, sobre a relação dos homens com os sons e — principalmente — com o silêncio.

3.2.3 Recorrências sonoras do Horror cinematográfico

Efeitos de medo e pavor são facilmente alcançados pelo uso dos sons no gênero Horror de maneiras diversas, revelando aspectos culturais de nossa escuta e de nossa relação com o consumo e produção de sons no mundo, uma vez que “não só o indivíduo,

¹²⁵ (CANEPA, 2008, p 12)

mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidas num diálogo permanentemente com o medo (...)”¹²⁶.

Desta maneira, tomando o som no cinema de Horror como objeto de estudo, o artigo *Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo* de Rodrigo Carreiro discute exatamente a questão das recorrências de certas técnicas narrativas calculadas para causar espanto no público, configuradas por meio dos componentes sonoros do cinema, a voz, a música e os efeitos (ruídos). Sua incursão sobre o tema parte de questões que o autor nos expõe:

Certas ferramentas estilísticas e técnicas sonoras seriam utilizadas com mais frequências nesse gênero do que em outros? (...) Que técnicas de concepção, criação e mixagem de efeitos sonoros seriam mobilizadas com mais frequência pelos *sound designers* que trabalham com o gênero?¹²⁷

Conforme avança em sua discussão sobre o papel do som inserido no conceito de Horror, Carreiro destaca o recurso do “**grito**”, dado geralmente em timbre agudo, proferido pelas vítimas sob ataque dos monstros: *O grito estimula a identificação afética entre o personagem-vítima e o espectador, gerando o sentimento de repulsa ou rejeição que é elemento central na construção do sentimento do Horror*¹²⁸.

Em contrapartida, a voz do monstro (ou o efeito sonoro que vier a ser) é apresentada geralmente, segundo o autor, em timbre grave, com efeitos de distorção que servem para aumentar a sensação de incômodo na presença da figura maligna:

Não é difícil explicar a preferências por vozes com baixas frequências reforçadas para os antagonistas do horror. Se os timbres agudos de tenores ou sopranos sugerem mansidão, tranquilidade e doçura, a textura grave dos barítonos possui certa semelhança com os urros produzidos pelas cordas vocais dos animais selvagens, mais perigosos e imprevisíveis. Por consequência, esse tipo de voz provoca sobressalto e desconforto, sugerindo que seu dono representa agressividade e ameaça, gerando dessa forma o sentimento do horror nos espectadores¹²⁹.

¹²⁶ (CANEPA, 2008, p. 8)

¹²⁷ (CARREIRO, 2011, p. 44)

¹²⁸ (Idem, p. 46) Ainda, Carreiro nos lembra das atrizes conhecidas como “screen queens”, cujo apelido se referia aos papéis que costumavam interpretar: quase sempre vítimas de assassinos ou monstros que lhes arrancavam gritos estridentes, de maior ocorrência nos anos 1970.

¹²⁹ (Idem p. 46)

No emprego da música nos filmes de Horror, Carreiro aponta alguns recursos que considera como preponderantes na confirmação do reconhecimento do gênero, como o uso de notas mais acentuadas, em volume e intensidade, que soam em momentos-chave na cena, geralmente acompanhada de uma mudança importante na imagem — recurso conhecido como “**stinger**”.

Outro apelo musical é dado por meio do uso de “**crescendos**” e de “**glissandos**”¹³⁰, de tons menores, e também pelo emprego comum de **música atonal**: “que não possui um centro tonal estável e não tem, portanto, uma tonalidade predominante, percorre a escala cromática como um nível de previsibilidade muito menor, o que acentua no espectador a sensação de instabilidade”¹³¹.

Neste sentido, adiantamos nosso comentário sobre o trabalho do músico Guilherme Vaz na composição musical em *A erva do rato*. Compositor de peças atonais, Vaz se destaca exatamente por apresentar em suas músicas uma qualidade centrífuga e experimental, como ouvimos no filme, que serve ainda mais à construção de uma sensação de desconforto, conforme indicaremos mais adiante em nossas análises.

De volta ao trabalho de Carreiro sobre o uso dos sons nos filmes de Horror, o autor comenta o uso de canções populares, destacando a correlação comum entre o gênero cinematográfico do Horror com os gêneros musicais do *heavy metal* e do *rock’n’roll*. Segundo ele há uma maior presença destes tipos de composição em filmes com propostas próximas ao suspense, à violência e ao terror.

Neste caso, como indicaremos mais detalhadamente a seguir, o uso de canções não se dá em *A erva do rato* nessa chave de representação, sedimentada no uso comum da música popular “da pesada” conforme indica Carreiro, sendo evidente a ironia que cerca a presença da única canção popular que ouvimos ao longo do filme, o bolero *Piel Canela*, interpretada por Edye Gorme.

¹³⁰ (Idem, p . 49) “No crescendo, como o nome indica, o compositor promove um aumento progressivo na intensidade geral dos instrumentos (que passam de uma dinâmica mais suave para outra mais forte); o glissando é um recurso de execução instrumental através do qual o instrumentista percorre a distância entre uma nota e outra passando por todas as notas intermediárias.”

¹³¹ (Idem).

O tom de ironia que Bressane importa ao filme não é exclusivo do uso da canção citada acima, que deixa claro uma forma de realização que se vale da reutilização de recursos convencionais do gênero Horror somados a elementos diversos como, por exemplo, a presença incomum do bolero para instaurar uma maior impressão de estranheza frente aos fatos que o espectador acompanha ao longo da história.

Outro efeito irônico desponta na representação do silêncio que aparece mais incomodar do que trazer conforto ou tranquilidade ao espírito, uma vez que vem circundado de recorrências aos padrões do gênero de Horror, conforme destacaremos mais adiante. Voltando às especificidades da representação do silêncio em filmes, a abordagem de Paul Théberge, que prioriza as perspectivas culturais (como indicado no capítulo anterior), destaca uma polarização entre os efeitos de tranquilidade *versus* anormalidade que despontam do fenômeno ¹³², uma vez que a representação do silêncio é amplamente dada por meio do uso de detalhes sonoros acusmáticos ¹³³.

Sobre este aspecto, aproximamos a indicação de Théberge sobre os alcances culturais que cercam o silêncio com o recorrente uso de “*sons fora do quadro*” para compor a atmosfera que o enredo, no caso dos filmes de Horror, necessita. De um modo geral, os sons acusmáticos contribuem imensamente para aumentar o efeito de incerteza e insegurança frente aos acontecimentos da narrativa.

Ao passo que os sons fora de quadro não costumam ser revelados, ou demoram a ter as suas causas mostradas na imagem, tal recurso promove o aumento da expectativa sobre a sua causa, uma vez que só o ouvimos, mas nos é privada o conhecimento de sua fonte: “(...) os sons fora de quadro aguçam a curiosidade de personagens e espectadores,

¹³² (THÉBERGE, 2007, p. 52)

¹³³ “Acusmático (termo cunhado por Pierre Schaerffer, 1952): Condiz à situação da audição em que ouvimos sons privados da visão de sua causa ou fonte sonora. Esta é uma das qualidades definidoras de mídias como o telefone e o rádio, mas também ocorre frequentemente em filmes e na televisão, bem como em incontáveis situações auditivas no cotidiano quanto um som nos alcança sem que vejamos a sua causa (uma vez que a última está fora de nossa visão – atrás de nós, ou de uma parede, obscurecido em uma árvore, em uma névoa de fumaça, etc).” Tradução nossa. Verbetes pertencente ao glossário encontrado no site pessoal do pesquisador Michel Chion. Link para acesso: http://www.michelchion.com/v1/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=60

provocado tensão, medo e amplificando a resposta emocional do horror em algumas cenas-chave”¹³⁴.

Carreiro também destaca esta característica e toma Chion (1994) como referência, para indicar o uso dos sons fora do quadro no cinema de horror. Em seguida, comenta sobre sons específicos que reaparecem em filmes do gênero: “Portas batendo, grunhidos de animais, e gritos de pavor estão entre os sons fora de quadro mais comumente utilizados em filmes de Horror”¹³⁵.

Deste modo, amparados pelos autores acima citados, destacamos que a configuração do silêncio não é exatamente um dos recursos mais comuns nos textos do Horror. O que aparece mais neste tipo de cinema são sonoridades marcantes e que extravasam o limite do quadro. Como nos indica Carreiro, a voz, a música e os ruídos despontam como índices que facilitam o reconhecimento do gênero e ajudam a garantir os seus efeitos habituais, como o susto, o grito, o pavor.

No caso específico de *A erva do rato*, são os silêncios que promoverão muitas das possíveis sensações de suspense via uma atmosfera sinistra e incômoda. Tal fator nos leva a supor que o teor do suspense, neste filme, foi concebido especificamente para não ser revelado, ocultando-se disfarçadamente entre os diversos vazios que o filme alcança.

Desta maneira, antes de avançarmos com a descrição da trilha sonora do filme e suas qualidades particulares, atentos à participação especial do silêncio na conformação de uma atmosfera sombria, traçaremos uma breve recapitulação do diálogo que o diretor Julio Bressane mantém com os gêneros cinematográficos ao longo de sua carreira, uma vez que não é recente seu interesse em “jogar” com os elementos dos gêneros, como pode ser visto em sua cinematografia.

3.2.4 O marginal e os gêneros: desvirtudes

Em diversos trabalhos sobre a produção fílmica de Bressane encontramos a indicação acerca da proximidade que o autor mantém com o cinema de gênero segundo uma lógica própria, submetendo a construção do gênero à outras influências. Como

¹³⁴ (CARREIRO, 2011, p. 47)

¹³⁵ (CHION apud CARREIRO, p. 47)

veremos a seguir, o trabalho do diretor costuma expandir os limites da práxis da construção genérica em seus filmes, e, por isso, retomamos inclusive a “fase marginal” do diretor para indicar sua longa história com os textos genéricos.

Em seu livro *Cinema Brasileiro – anos 60/70*, Cláudio da Costa observa de perto a filmografia dos diretores Julio Bressane e Glauber Rocha segundo as “dissimetrias, oscilações e simulacros”¹³⁶ que seus filmes deste período promoveram. Sobre filmes de Bressane, o autor indica a sua reaproximação com os gêneros através de uma perspectiva alternativa à visão industrial e também diversa da proposta pedagógica do Cinema Novo:

“Há nos primeiros filmes de Bressane um retorno aos gêneros como o musical, o *noir*, o *western*, o carnavalesco. (...) A obsessão pelo retorno no cinema de Bressane (retorno ao que está morto) não remete à pretensão de trazer de volta o morto (o *noir*, o musical, o carnavalesco, etc.), mas de inventar a cada filme um novo cinema.”¹³⁷

Neste sentido, em *Cinema brasileiro moderno*¹³⁸ Ismail Xavier discute a formação do cinema denominado “moderno” no Brasil a partir dos movimentos que vieram a romper com as propostas industriais, calcadas no cinema clássico, de princípios narrativos naturalistas e ilusionistas. O autor comenta sobre o contexto em que desponta o diretor Julio Bressane em meio ao surgimento dos movimentos cinematográficos conhecidos como “Cinema Novo” e “Cinema Marginal”, destacando sobre este último:

Experimental, recusando o que julgava serem concessões de seus até então parceiros, os líderes do Cinema Marginal assumem um papel profanador no espaço da cultura; rompem o “contrato” com a platéia e recusam mandatos de uma esquerda bem pensante, tomando a agressão como um princípio formal da arte em tempos sombrios¹³⁹. Violência e profanação não implicam aqui necessariamente desordem, ou busca de uma anti arte apenas apoiada nas pulsões. Há lugar no Cinema Marginal para um senso de geometria. E Julio Bressane, por exemplo, faz da independência entre câmera e ação ficcional a origem de um novo estilo, construindo um tipo de olhar que, no seu desenvolvimento retoma caminhos de Mário Peixoto (...), fechando um ciclo pelo qual o cinema moderno brasileiro reencontra as experiências derivadas

¹³⁶ (COSTA, LUÍS CLÁUDIO. 2000)

¹³⁷ (IDEM, p. 112)

¹³⁸ (XAVIER, 2001)

¹³⁹ A esta altura do texto, Xavier indica a situação política do país que enfrentava o seu período de ditadura militar. A censura e a repressão aos meios artísticos e seus envolvidos resultou no exílio de muitas pessoas envolvidas com o cenário cultural alternativo e de vertente crítica como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, como o próprio diretor Julio Bressane.

das vanguardas históricas de 1920/30, tal como os cineastas modernos europeus mais radicais ¹⁴⁰.

O autor indica também o caráter dinâmico do movimento marginal em sua constante reapropriação de elementos de contextos externos, estimulando uma constante recombinação de elementos díspares e por vezes contraditórios em seus filmes. Sobre esta efervescência criativa e radical do cinema marginal, Xavier indica ainda uma qualidade irônica que se mantém como um fio condutor que costuma permear por vezes a violência de suas produções.

“A ironia dos artistas privilegia a sociedade de consumo como alvo, num momento em que, no Brasil, há uma nova forma de entender a questão da indústria cultural e o novo patamar de mercantilização da arte, da informação e do comportamento jovem, incluída a rebeldia ¹⁴¹.

Acerca da recorrência da ironia marginal, Laura Cánepa propõe a formulação nestes filmes do que ela categoriza como “horror paródico” ¹⁴²: um tipo específico do gênero Horror cuja manifestação perpassa a história do cinema brasileiro, sendo evidente sua manifestação nas realizações de diretores como Julio Bressane e Rogério Sganzerla.

Segundo a autora, a paródia e a ironia se destacam nos filmes inseridos no contexto marginal devido à inversão criativa que estabelece o uso dos elementos fundamentais dos gêneros, ressaltando a diferença entre o texto citado e a sua cópia (in)fiel, no caso de sua pesquisa, o Horror.

Em um panorama histórico sobre as manipulações do gênero, a autora traz a recapitulação sobre o “cinema udigrudi” da década de 1970, evidenciando a relação que as suas produções mantiveram especialmente com temas assumidamente próximos ao conceito de Horror. Através de uma linguagem suja, fraturada, violenta e radical o conceito de Horror se expande, segundo a autora, nas produções deste cinema devido à agressão que os filmes promovem, fraturando e chegando a expor o aparato cinematográfico, além de utilizar meros recursos narrativos do gênero.

¹⁴⁰ (Idem, p. 18)

¹⁴¹ (Idem, p. 28)

¹⁴² (CANEPA, 2008, p. 319)

Com ensejos tropicalistas e atentos à cultura *pop* e *mainstream*, em que se perfazem canonicamente os gêneros, os marginais se apropriaram da violência na própria linguagem de seu cinema, tomada como uma proposta estética a fim de estabelecer o choque do espectador com o filme.

Desta maneira, Cánepa indica que os gêneros reaparecem absorvidos pelo cinema de cineastas, como Bressane, Rogério Sganzerla e Ivan Cardoso, aproveitados às avessas das expectativas clássicas em relação aos filmes de Horror:

A referência aos temas e mesmo a alguns clichês do horror-artístico não redundou em filmes do gênero horror, mas em obras que se apropriaram, de maneira lúdica, de alguns clichês horroríficos bastante conhecidos, variando desde versões bastante herméticas até filmes que se aproximaram da comédia popular ¹⁴³.

Assim, embora utilize de configurações genéricas, o diretor demonstra um caminho às avessas à própria noção de gênero segundo uma categoria estanque, fixa e invariável, construindo uma ponte com a afirmação de Altman acerca da sua qualidade instável.

No caso particular de *A erva do rato* que, embora não esteja situado no contexto histórico, nem expressivo, do Cinema Marginal, revela certos cuidados de representação e estilo característicos do diretor, permitindo-nos incluir em nossa discussão a efervescência do período marginal e a qualidade desvirtuadora que marca a filmografia de Bressane.

3.3 Os silêncios e a suas sonoridades em *A erva do rato*

A erva do rato apresenta também uma reapropriação das qualidades do Horror, embora em um contexto muito diferente daquele que conformou o período do Cinema Marginal. Neste filme, mesmo que Bressane utilize de elementos que são identificáveis como pertencentes ao gênero, o modo como são explorados muitas vezes destoa das

¹⁴³ (CANÉPA, 2008, p 339)

convenções pré-estabelecidas, criando um sensível contraste, principalmente quando observados em relação à “leveza” de outros elementos do filme, como a fotografia e a paisagem sonora, a atuação... e o silêncio.

Por exemplo, em *A erva do rato* há uma sobriedade na atuação e na entonação das vozes que ajudam a compor um sentimento incômodo e que sugerem um tom irônico à narrativa, já que sentimos a disparidade entre a fala moderada das personagens e um tom meio “repugnante” que cresce à medida que entram em cena os outros elementos “sombrios” do filme, como o rato e o esqueleto.

Neste sentido, o efeito de horror parece pautar-se principalmente na (des)construção da expectativa em relação à sonoridade do gênero, principalmente quando consideramos o contexto das produções mais recentes, em que grande parte das trilhas sonoras são carregadas de camadas, reproduzidas em alta intensidade.



Seqüência de fotogramas das imagens da seqüência inicial do filme *A erva do rato*, Julio Bressane (2008).

Durante a exibição dos créditos iniciais surge a primeira imagem sonora de *A erva do rato*: um *fade in* do rebento das ondas do mar, que abre o filme e perdura durante toda a primeira seqüência. Seguido dos letreiros, temos uma imagem desfocada, cambaleante, de difícil (ou impossível) reconhecimento, que dura poucos segundos, até o *fade out* total. Os sons das ondas permanecem e ocupam o primeiro plano sonoro da trilha, enquanto na imagem passamos a ver a linha do horizonte marcadamente dividida entre o céu e o mar (Figura 1a).



A imagem do horizonte (1-Ia), uma vagarosa panorâmica de 180°, com direção da direita para a esquerda, dá uma ampla visão de um pequeno cemitério (Figura 1-Ic), de aspecto arcaico, onde o plano se estabelece, fixo. Neste podemos ver Ele ao fundo do quadro, de costas para a câmera, e Ela ao centro, mais próxima e de perfil, ambos parados a observar os túmulos. Nesta cena de aproximadamente 3 minutos, o plano é mantido fixo e sua imagem nos revela algumas das poucas pistas visuais que o filme deixa escapar sobre o ambiente em que ocorre a diegese.

No quadro (Figura 1-Ic) podemos ver ao fundo uma serra, comum nos litorais, uma modesta igreja, em cuja torre pode-se ver o sino o qual escutamos badalar ao longo do filme, o que nos possibilita questionar a proximidade entre o cemitério e o lar d’Ele — onde decorrerá a ação.

Sobre os sons da cena, a representação da paisagem sonora do ambiente é promovida pelo barulho do mar e do rebento das ondas, que são ouvidos junto de alguns passarinhos que cantam ao redor, com especial destaque para um canto particular que destoa na ação (este canto pontuará um acontecimento importante da diegese).

No mesmo plano geral e ainda fixo, após alguns segundos, Ela se desloca entre os jazigos caminhando para a direita do quadro, até que num tropeço cai no chão. Neste

momento, o tal canto soa na cena ao mesmo tempo em que, como se alertado pelo piar da ave sobre algo, Ele vira-se para trás, ficando de frente para a câmera. Ele segue entre os túmulos até o meio do quadro, quando a vê — caída — e aproxima-se.

Num plano médio d’Ela estendida no chão, vemos os pés d’Ele entrado pela parte de cima do quadro, até parar sobre o corpo d’Ela, seguido de uma *tilt* para cima que nos revela Ele por inteiro, parado, tocando-a nos ombros e observando-a desacordada por alguns segundos.

Esta sequência inicial, embora ambientada num local fúnebre (o cemitério), é construída em meio a uma sutil sensação de silêncio que, balanceada pelas ondas e pelo piar dos pássaros, e em conjunto de uma fotografia bem iluminada de um dia ensolarado, parece disfarçar qualquer pista sinistra que o local poderia sugerir.

Na sequência, o plano seguinte se ambienta no interior da casa onde as personagens passarão boa parte do tempo. Sobre este aspecto, aproveitamos para destacar a qualidade limítrofe que a *mise en scène* e a decupagem da imagem estipulam, revelando apenas o interior de uma casa na maior parte do filme, o que leva a construção de uma impressão claustrofóbica, sufocante, que se instaura, principalmente, pelo uso rarefeito de planos externos e também pelo uso “solitário” do silêncio ao longo do filme.

Sobre tais sensações silenciosas, destacamos alguns elementos que corroboram a configuração de uma atmosfera “esvaziada”, influenciada pelos efeitos de suspensão advindos do tom vagaroso que fundamenta a trilha sonora em vários momentos da narrativa como, por exemplo, o uso bem demarcado da voz, dada pausadamente e com “espaços de tempo” vazios como o que ocorre nas sequências das fotografias, que ressaltaremos mais adiante no texto.

Neste sentido, conjugados a esses efeitos, predomina também uma ação cautelosa das personagens em quadro, ação aparentemente despotencializada, ao mesmo tempo em que a direção do filme, através da sua decupagem morosa, de uso preponderante de planos de longa duração e movimentos de câmera vagarosos, contribui para reproduzir uma sensação de lentidão, quiçá de “vazio”.

A fotografia colabora neste aspecto devido à predominância de sombras e pela iluminação suave, marcada por penumbras que, aliadas ao uso dos sons e da reconstrução de silêncio, incentivam a configuração de um ambiente “esvaziado”.

Aos poucos, o íntimo da casa começa a ser revelado pelas imagens do cotidiano, cujos sons utilizados para a representação do ambiente sonoro ao redor reconstróem a impressão desta estar localizada no subúrbio de uma pacata cidade do litoral, como num bairro afastado, longe de qualquer agitação, conforme percebemos ao ouvir o canto de aves, pássaros e galos, insetos, como grilos, latidos de cachorros, buzinas e trânsito de veículos, sinos, ruídos do vento e do mar.

Neste sentido, relembramos uma “construção sonora do silêncio” através do uso de determinados ruídos na cena — semelhante a que cerca a representação do fenômeno no filme — conforme nos indica Chion sobre uma:

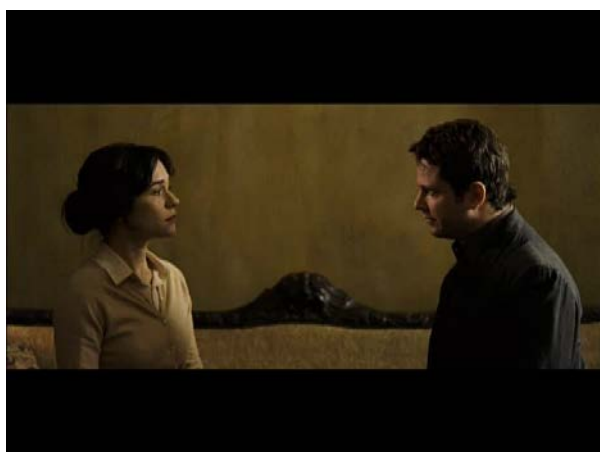
“...maneira de exprimir o silêncio (...) [que] consiste em fazer ouvir... ruídos; mas ruídos tênues naturalmente associados à ideia de calma, pois não chamam a nossa atenção e só são audíveis a partir do momento em que os outros (...) se calam. (...) Os outros ruídos utilizados no cinema como sinônimos do silêncio são: os apelos longínquos dos animais, os pêndulos do relógio num quarto ao lado, os roçares e todos os ruídos de vizinhança muito íntimos”¹⁴⁴.

Em entrevista para Virgínia Flores, Julio Bressane comenta a sua intenção de dar ao filme uma característica despreziosa, banal, como algo que estivesse ocorrendo além da atenção do mundo: “A ideia do filme era fazê-lo como se fosse uma historinha nenhuma. Uma inatividade, um presépiozinho com uma vaquinha, como se fosse a coisa mais singela. Esse foi o lado estranho do filme”¹⁴⁵.

Tal declaração nos levou a refletir sobre até que ponto a representação desta banalidade comentada por Bressane não estaria sendo articulada através do desenho de som — que imprime sonoridades ao interior e ao redor da casa (próximo à formulação de Chion) —, em grande parte recheada de silêncios, indicando uma espécie de “intimidade às avessas”, uma vez que ao sugerir uma paisagem sonora de um ambiente reservado, distante do mundo, que poderia incentivar um convívio mais intenso entre o casal, acaba por destacar a falta de intimidade entre eles.

¹⁴⁴ (CHION, 2008, p. 50/51)

¹⁴⁵ Julio Bressane em entrevista para Virgínia Flôres. (FLORES, 2013)



2(a)

O primeiro diálogo entre eles ocorre dentro da casa, aproximadamente após quatro minutos decorridos do filme, proferido tenuamente e de forma pausada por Ela que comenta sobre a sua vida enquanto Ele a escuta. O plano tem início com um *zoom out* que se distancia da parede atrás dos atores até os enquadrar do busto para cima, sentados frente a frente, de perfil para a câmera. Após uma primeira versão sobre sua história, quando indagada por Ele sobre a sua verdadeira origem, Ela confessa ter recém saído da prisão e que visitava o túmulo de seu pai, morto havia três dias.

Exposta a vulnerabilidade da personagem feminina, ouvimos a resposta d'Ele à história d'Ela, momento em que Ele faz uma inusitada proposta:

Nada dura nesse mundo... nem mesmo os nossos problemas. Você me disse seu nome. Eu lhe disse o meu. É o que basta. Vamos viver juntos. Logo saberemos tudo sobre nós dois. Sobre nós mesmos. Enquanto eu for vivo, nada lhe faltará. Não estará só. Eu não a deixarei.¹⁴⁶

A fala dele tem início no plano anterior (2a), mas o ultrapassa até a imagem seguinte, em detalhe e fixo, de um jogo de chá (2b), até o término de sua fala. Durante o plano detalhe, semelhante à ave que canta quando da queda d'Ela no cemitério no início do filme, um pássaro pontua novamente a fala d'Ele ao final do diálogo com seu canto, sugerindo sua presença, um tanto quanto *voyeurística*. Ainda, ao longo do filme,

¹⁴⁶ Fala extraída do DVD do filme.

percebemos que a ave volta a acompanhar o desenrolar do enredo de perto, fazendo-se ouvir em momentos específicos da trilha sonora ¹⁴⁷.

3.3.1 O convívio silencioso

Na cena posterior (2c), um plano médio enquadra os atores à mesa do chá, em silêncio. Ele mantém os olhos fixos n'Ela enquanto “dialogam” apenas através de gestos e de olhares, sem pronunciar nenhuma palavra, mantendo-se distantes e quietos enquanto ecoa pelo ambiente o sino da igreja e alguns latidos esparsos. Circundados por um silêncio verbal protuberante, percebemos nesta sequência que o acordo foi selado na medida em que começamos a acompanhá-los nas cenas que expõem o convívio do novo casal.



2(b)



2(c)

Destacamos que um efeito de silêncio se sobressai nesta sequência uma vez que seguido de uma cena silenciosamente construída a partir da ausência da voz, ou seja, de um silêncio verbal que perdura em toda a cena do chá (2c), vemos a cena seguinte agregar um elemento específico à noção de silêncio que o filme pretende em geral: à noite, em um plano médio, vemos Ele ao fundo da imagem, em pé, levemente desfocado, enquanto

¹⁴⁷ Sobre a presença do pio do pássaro ao longo do filme, Bressane comenta em entrevista para Virgínia Flôres: “Eu pensei, o pio do cemitério, e depois, o outro, eu pensei no sinal da presença da coisa que é a morte. A musa da “Erva do rato” é a morte. É a quem você canta e a quem você espera. Essa é que é a força. Também tem uma coisa curiosa de caráter corpóreo. O bem-te-vi, o que levou essa sonoridade e essas palavras, não sei se por isso, é que o bem-te-vi é um pássaro madrugado e indiscreto. O caboclo ia para o mato fazer suas necessidades e o bem-te-vi cantava nessa hora. Era um pássaro madrugador e indiscreto. Eu botei a presença da morte, o chá devia ser de manhã, então estava o bem-te-vi ali vendo eles na cena da manhã. Porque o chá é a cena da intimidade não revelada. A cena da intimidade não revelada é quando você acorda, vai ao banheiro, se limpa. Todas essas necessidades que fazem parte da nossa fisiologia e que a civilização fez questão de banir, de retirar. Como a morte... A morte está proibida. (...)”

Ela se localiza mais próxima da câmera, sentada de frente a transcrever à mão os textos que Ele lê em voz alta do fundo (3a).

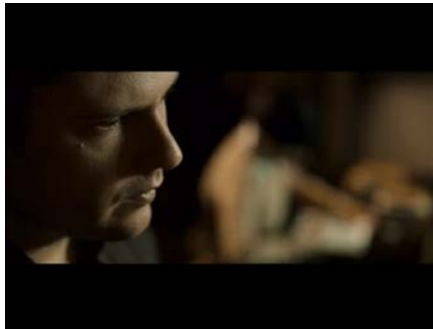


3(a)

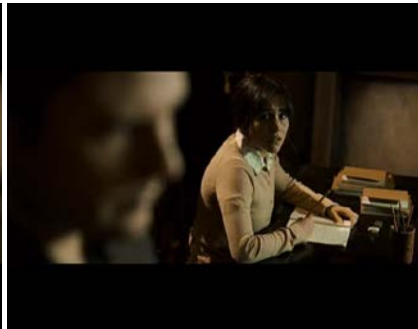
Em detrimento ao silêncio verbal da cena do chá, o plano sonoro seguinte traz em primeiro plano a voz d'Ele, a ditar um texto sobre uma história do litoral de Guaratiba, enquanto ouvimos o som da fricção do grafite no papel em que Ela escreve, dando-nos uma impressão de proximidade à cena, como se a câmera, ou nós espectadores, estivéssemos compartilhando furtivamente da silenciosa intimidade d'Eles do interior da diegese, próximos o suficiente para ouvirmos o áspero som do lápis correndo no papel.

Neste sentido, destacamos as cenas retratadas pelas figuras (2c) e (3a) devido à representação de um entorno sonoro silencioso conforme o fenômeno é proposto em cada uma delas, uma vez que são aproximadas duas formas de se alcançar a sensação de silêncio no filme.

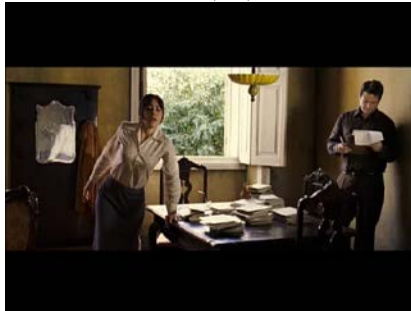
Como indicado por Théberge a reprodução da ausência do silêncio pode ser alcançada através de um minucioso trabalho sonoro que o estabelece em níveis como podemos ver, ou melhor, ouvir, nas sequências em destaque: na primeira, o silêncio do chá é expressivo pela ausência da voz, enquanto soam sons singelos da vizinhança, e na posterior, a cena da transcrição, apesar da voz ocupar o primeiro plano sonoro, ouvimos ao mesmo tempo o soar do lápis em contato com o papel, dando-nos a impressão de um silêncio que nos permite escutar inclusive o pequeno detalhe do grafite em atrito com a folha de papel.



3(I-b)



(3I-c)



3(d)



3(e)

Em seguida, a rotina é reconstruída por várias cenas em que Eles repetem a ação, Ele dita e Ela transcreve a mão, exaustivamente, em infinitos cadernos. Em meio a este estranho convívio, começa a transparecer a crescente fadiga d'Ela (figuras 3(b) até 3(e)) — vemos sua expressão cansada e ouvimos os seus suspiros..

O cansaço culmina, no plano seguinte (figuras 4(a) e 4(b)), sob um efeito particularmente interessante para nossa discussão sobre o silêncio no filme, quando acompanhamos a tentativa de suicídio da personagem feminina.



4(I-a)

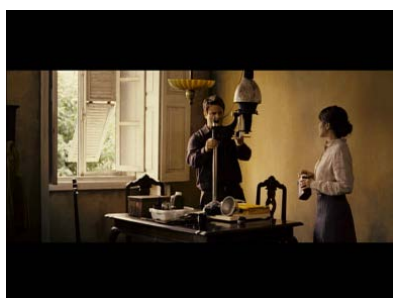
4(I-b)

Na cena em questão, enquanto a imagem começa com um *tilt* para abaixo até enquadrá-la na banheira, os sons extrapolam o fora-de-quadro pontuando uma sensação de silêncio marcada pelo estridular de um grilo, por inúmeras goteiras, uma distante buzina de vendedor ambulante e um breve latido, elementos que preenchem de maneira esparsa o ambiente sonoro enquanto a ouvimos perder o fôlego entre recorrentes mergulhos na banheira. A imagem sonora dessa cena serve, ainda, como exemplo de uma possibilidade comum de representação do fenômeno do silêncio no cinema: há o uso detalhado de elementos sonoros, dispostos pontualmente entre as cenas, e é incisivamente demarcada pelo estridular de um grilo, incentivando uma incômoda impressão silenciosa.

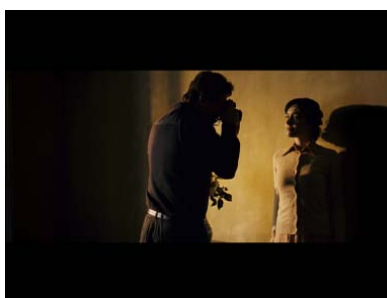
Nesta primeira parte do filme, em que a relação deles só é vista nesse trabalho aparentemente interminável e intensivo de transcrição, a voz tem grande espaço na trilha sonora. A voz d'Ele, envolta pelo ambiente em que habitam, impressiona por seu efeito calmo e vagaroso, assimilando-se à paisagem sonora e servindo por vezes para intensificar a sensação das pausas. Em meio aos sons pontuais que recriam o silêncio desse ambiente solitário, o mundo (externo a casa) permanece a uma considerável distância. Enquanto ele dita, ela anota “em silêncio”; e assim prosseguem aproximadamente os vinte primeiros minutos do filme.

3.3.2 Fotografias em silêncio

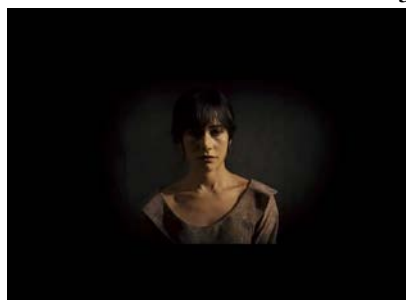
Em seguida, após este período de longos ditados, surge um novo interesse: a fotografia, quando da aquisição dos equipamentos de captura e de revelação fotográficos (5a). Trazida ao íntimo do casal, a fotografia alterará a dinâmica do filme, inclusive em seu aspecto sonoro, uma vez que o uso recorrente da voz cede o lugar ao ruído do clique da câmera (em seu aspecto maquínico cortante, funcionando como um marcador da passagem do tempo, que se arrasta entre os fotogramas), dando início a um significativo silêncio do verbo, com poucos diálogos, pontuais, até o final do filme.



5(a)



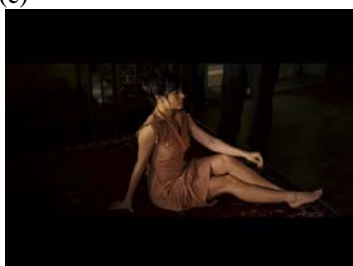
5(b)



5(c)



5(I-d)



5(II-d)



5(e)



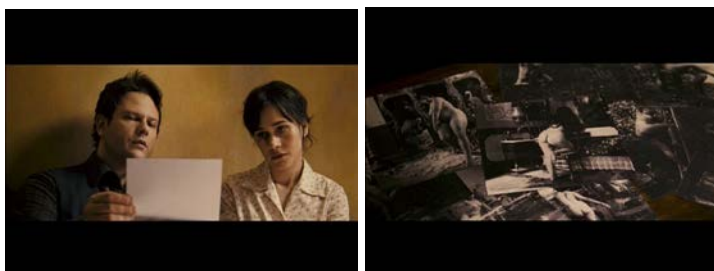
5(f)

Sendo de longa duração, a maioria desses planos contribui para uma latente representação da passagem do tempo no filme, e intensificam o tom vagaroso de seu ritmo, alcançado destacadamente devido à impressão de silêncio que chega a transbordar destas sequências. Assim como em todo o restante do filme, a *mise en scène* destas cenas se evidencia por sua conjunção de efeitos que resultam desta intensificação da experiência do tempo na cena, uma vez que estimula uma sensação de “vazio”, modulada pela ação cuidadosa das personagens, pela montagem econômica e dilatada dos planos, e pelo esvaziamento da trilha sonora.

Neste sentido, estas sequências ganham força, sobretudo, pelas pausas pontuadas entre os cliques da câmera, ajudando a desenhar a sensação de um silêncio. Ocorre ainda no plano sonoro uma redução dos sons das cenas, tanto em quantidade quanto em intensidade, sendo os ruídos diegéticos (os mesmos latidos, grilos, trânsito, e a paisagem sonora tranquila) os únicos a comporem (espaçadamente) a trilha sonora, aumentando ainda mais a sensação de isolamento, de uma sensória reclusão silenciosa.

Nesta transição, crucial para a narrativa do filme, em que a palavra (tanto da fala quanto da sua cópia escrita) é “trocada” pela fotografia, o silêncio que vinha compondo em meio aos sons ambientes, como latidos, grilos, buzinas, sinos, entre outros, que circundam a casa e o cotidiano Deles intensifica-se diante do “clique” quase solitário da câmera fotográfica (figuras 5a até 5f).

A primeira imagem sonora da sequência representada pela figura (5a) é o ruído do obturador da câmera fotográfica em primeiro plano sonoro, enquanto a imagem dá-nos a ver Ela, em plano aproximado do seu rosto, enquadrando-a do colo para cima, de frente, e olhando, para a câmera, quando um breve “apagão” da imagem sugere o funcionamento do obturador, compartilhando talvez, desta forma, de algum enquadramento fotográfico feito por Ele. Nas cenas que seguem (5b a 5f), o interesse d’Ele volta-se à Ela, escolhida como objeto a ser fotografado e, na medida que avançam as fotografias, uma condição erótica começa a se evidenciar, levando à outra proposta inusitada a um casal tão pouco íntimo: o corpo d’Ela a ser fotografado nu.



Diálogo pontual na sequência das fotografias: Eles observam as fotografias. Ele propõe fotografá-la nua.

Outra vez um acordo é selado entre eles, e as personagens seguem em longos períodos sem fala (aproximadamente 6 minutos), atuando silenciosamente. Neste sentido,

a encenação cautelosa dos atores auxilia na conformação desta presença (como ausência) do silêncio na sequência, como se libertasse a nossa escuta tão acostumada ao sentido dado pelo texto, enquanto Ele segue fotografando-a (figuras 6a até 6g).



O som que abre a sequência de figuras representadas acima começa com um silêncio dado pela ausência de sons no primeiro plano (6 I-a) em que a vemos enquadrada da cintura para cima, segurando um tecido contra seu colo. No início do plano, a trilha sonora não nos fornece destacadamente som algum, estabelecendo uma breve sensação de silêncio que é seguida pelos sons de água corrente que crescem em volume até se estabelecerem em primeiro plano sonoro à medida que Ela caminha (se aproximando da câmera) até encobrir sua lente com um véu, revelando-nos seus seios nus (6 I-b).

Os ruídos de água que começam no final do plano 6 (I-a) desaparecem lentamente no decorrer da cena, e retornam no plano da figura 6g, ao final, quando são somados à

trilha o som do vento e um trecho musical, o qual se dá num crescente de tons graves e agudos contínuos, que agregam mistério ao filme. A música continua e sua intensidade aumenta, sobrepondo-se aos ruídos de água e vento, enquanto assistimos à revelação da fotografia do órgão genital feminino.

No caso de *A erva do rato*, a música assinada pelo compositor Guilherme Vaz, é usada de forma pontual ao longo do filme, aparecendo em poucos momentos específicos, como no caso desta cena (6g), e se destaca como uma fonte de sugestões de estranhamento e de incômodo, sensações causadas pela dissonância e experimentação (inclusive com pausas e “silêncios”), bastante ligadas às sonoridades trêmulas, graves e também muito agudas que as composições apresentam. Tais sonoridades emulam entendimentos culturais já estabelecidos dentro das convenções musicais que costumam denotar mistério e incômodo, qualidades recorrentes do uso da música no cinema de Horror.

Deste modo, destacamos que nestas duas sequências (representadas pelas figuras 5(a-f) e 6(a-g)) despontam dois tipos de silêncios: novamente um do verbo e outro que se dá pela construção do ambiente, estabelecido na trilha sonora através de uma “representação silenciosa” conferida por efeitos de redução de intensidades, de pausas e de pontuação, promovendo geralmente algum tipo de suspensão ou contraste, que perdura aproximadamente 5 minutos.

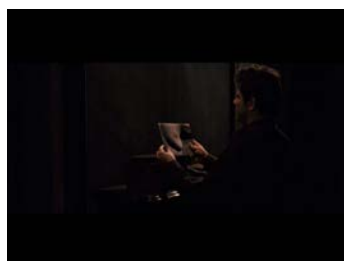
Em seguida, Ele observa as fotografias reveladas do corpo d’Ela (7a), guardando-as numa caixa ao final de sua ação e saindo do plano, o qual perdura, fixo, “em silêncio” por mais alguns segundos, sugerindo-nos uma possível vulnerabilidade da segurança do local onde as imagens fotográficas foram depositadas, uma vez que a próxima imagem apresenta o rato.

A chegada do animal-besta — representado pelo rato — desestabiliza a ordem do convívio do casal, se configurando como um importante elemento que nos incentivou a analisar as qualidades sonoras do filme dentro do gênero de Horror.

3.3.3 O rato

No filme, o rato (elemento obscuro e repugnante consagrado em filmes de horror) aparece percorrendo o interior da casa, à noite (figuras 7b até 7d) acompanhado de um

ruído áspero e arrepiante que ecoa dentro do silêncio da sequência. O som do animal se destaca por sua qualidade desconfortante, potencializando o efeito da figura do rato, que perambula entre os planos até encontrar a caixa com as fotografias.



7(a)



7(b)

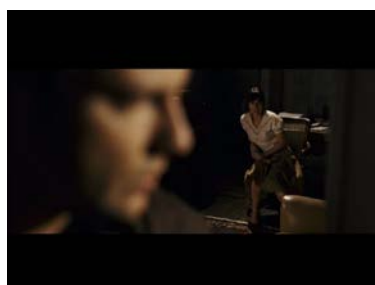


7(c)



7(d)

O diálogo só retorna no momento seguinte (8I-ab), aproximadamente oito minutos após a última projeção da voz, quando voltamos a ver o casal, à noite, a conversar sobre a personagem mitológica de Hércules, descrevendo seus feitos e indagando sobre uma suposta passagem do mito pelo Brasil.



8(I-a)



8(I-b)

Intercalada entre os planos do aparecimento do rato (7b e 7d) e os planos do diálogo (8 Ia-b), a conversa sobre o mito de Hércules promove uma analogia entre a figura

do animal e o herói grego, uma vez que os sons referentes ao rato ressurgem acusmáticos nesta cena. Ao final do diálogo (8 Ia-b), ao mesmo tempo em que vemos Ela invocar, sob um curioso tom sensual, repetidamente o nome de Hércules, ouvimos a respiração d'Ele se tornar ofegante, aumentando o volume à medida que Ele avança, do fundo do quadro, aproximando-se da câmera, até ser enquadrado em *close up* (8 I-b):

Ele: Este Hércules esteve no Brasil.

Ela: Hércules? No Brasil? Não sabia...

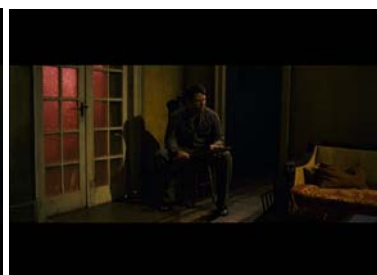
Ele: Ele passou por aqui. Aqui deixou seu rastro, sua marca. Eu conheço a rota de Hércules. Cruzou dois montes, Gibraltar, atravessou o deserto, o Saara, navegou o oceano Atlântico e chegou aqui. Aqui realizou suas façanhas. Os trabalhos de Hércules.

Ela: Pegadas de Hércules... Hércules não esteve por aqui, ele está aqui! Hércules aí, Hércules hoje, Hércules agora, Hércules já. É preferido ser desconhecido do que mal conhecido. Hércules... Hércules... Hércules...¹⁴⁸

Os sons do animal costumam uma continuidade com o plano seguinte, no qual vemos a caixa que contém as fotografias, levemente destampada, e a se mexer, sendo sugerida (por meio dos “sons” do animal) a sua invasão pelo rato — fato que é confirmado pelo próximo plano, no qual vemos Ele a observar as marcas deixadas pelo rato no corpo nu da imagem (Figura 9). A sonoridade, agora, reestabelece o “silêncio” (comum a casa) somado à respiração ofegante do homem, em descompasso, aumentando ainda mais a atmosfera de tensão e sadismo do filme. Ele constata a presença do animal no interior da casa e dá início à sua caçada (Figura 10).



9



10

¹⁴⁸ Trecho de diálogo encontrado no DVD do filme “A erva do rato”.

Ao final do plano (figura 10), há um trecho musical de sons graves, trêmulos, longos e contínuos que acompanham o silêncio da casa. Somam-se à música sons discretos de insetos e outras sonoridades pontuais que costumam representar a paisagem sonora ao redor da casa. Ao mesmo tempo, a música ganha contornos mais sombrios quando outras frequências sonoras são adicionadas como, por exemplo, o som recorrente do que parece ser um canto solitário de pássaro, que agrega um tom sinistro a mais em meio à construção da cena.

Estes sons permanecem na sequência ao passo que o tom de erotismo — que circundava os ensaios nus — ganha uma conotação estranhamente sexual ao vermos o corpo da mulher ser alcançado pelo rato, numa simbólica sequência em que o animal passeia sobre Ela enquanto esta dorme, aparentemente lhe causando “cócegas” e estimulando nela reações e feições prazerosas, como sorrisos (figura 10d), indicando uma espécie de contato físico entre eles.



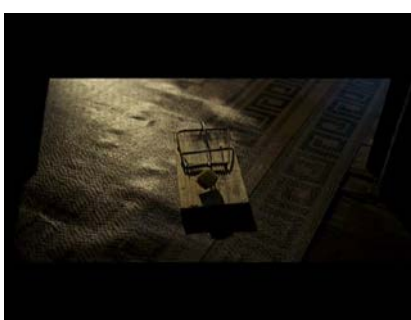
Com aproximadamente três minutos e meio de duração, a sequência tem início com uma *tilt* para cima (10-I), que primeiro enquadra o rato sobre uma vestimenta dela no chão, quando o movimento da câmera para cima nos dá a ver Ela dormindo em sua cama (10-Ib). Consecutivamente, vemos uma sequência de planos em que o animal caminha sobre seu corpo inerte (10c), explorando-o, em um comportamento semelhante ao d’Ele ao vê-la caída no cemitério no início do filme. A sugestão da interação íntima

entre Ela e o rato é dada por uma sucessão de planos (figuras 10) que incentiva ainda mais uma sensação incômoda, senão sinistra, ao filme.

Consequente a este contato, outro elemento recorrente nas produções de horror se evidencia, quando Ela, ao tossir, expele **sangue** na pia (Figura 10). Enquanto isso, Ele mantém-se à caça do rato, montando inúmeras ratoeiras na sala, que serão desarmadas por Ele próprio ao final da mesma cena (Figuras 12), substituindo-as por uma arapuca, para apreender o animal com vida.



11



12(a)



12(b)



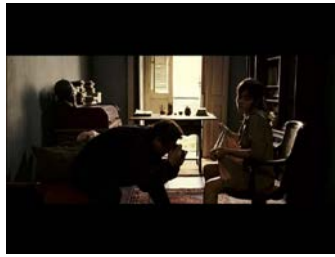
12(c)

Durante as cenas representadas pelas imagens (12 a, b, c) acima, o plano sonoro é dado pelo silêncio da casa, à noite, estabelecido por sons que reconstroem a paisagem sonora da vizinhança erma, como latidos distantes, sapos e grilos, seguindo “silenciosa” por aproximadamente 3 minutos e meio.

Ainda, na sequência seguinte, perto de se completar 9 minutos de ausência da voz, um breve diálogo é proferido à mesa do café sobre a necessidade de se capturar o rato. Em seguida, surge o plano no qual a arapuca para apanhar o animal é armada por Ele (figura 14).



14



15(I-a)



15(I-b)

No plano seguinte (15a) Ele continua fotografando-a nua, completamente obcecado pela imagem do corpo e capturando as suas intimidades. É visível na cena o cansaço e aborrecimento d'Ela com a situação. Após emitir suspiros, que se destacam em meio ao tranquilo ambiente sonoro, Ela deixa o quadro saindo pela direita, sendo logo seguida por Ele. O plano continua fixo por mais alguns segundos (aproximadamente trinta segundos no total), no qual assistimos ainda Ele retornar ao local para deixar as roupas d'Ela sobre o sofá, no canto esquerdo da imagem, saindo à direita novamente. Com a imagem ainda fixa, ausentes ambas as personagens no quadro, passamos a ouvir o som — acusmático — do clique da máquina fotográfica, indicando-nos a continuação dos “ensaios nus”.

Em seguida, em mais um momento à mesa do chá, outra inesperada proposta é feita por Ele: a presença de um espectador (Figuras 16) para assistir aos ensaios nus de sua “esposa”, dando-lhe as mãos algumas opções entre figuras de homens recortadas em papel para que Ela o escolha. O diálogo desta cena agrega uma questão perversa, de modo que tabus como o exibicionismo e o *voyeurismo* são incorporados à trama do filme, aumentando ainda mais as expectativas sobre a estranha conduta do marido.



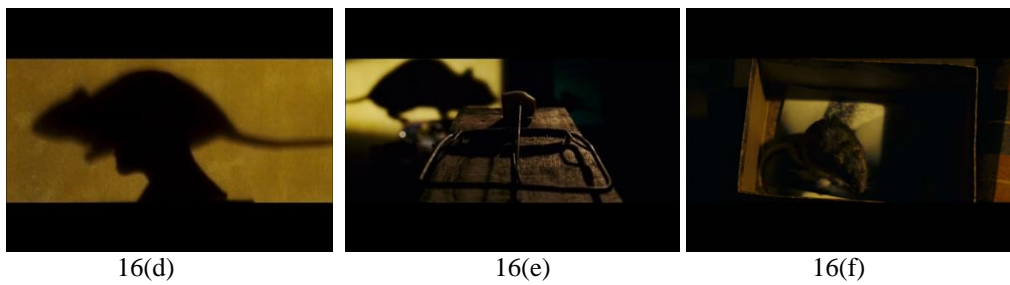
16(a)



16(b)



16(c)

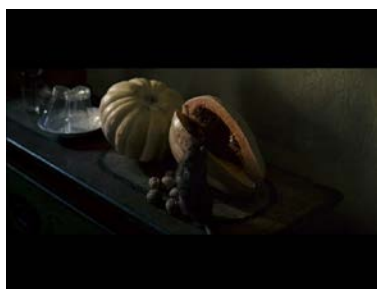


Na próxima cena, há um plano sequência no qual a personagem feminina desperta à noite, de súbito, em transe. Ela levanta da cama, caminha até o canto direito do quadro, onde para, se toca com as mãos em suas partes íntimas, e segue perambulando após esta breve pausa pela casa, enquanto a câmera a acompanha. Seu caminhar é dado sensualmente, cadenciado conforme a vemos prosseguir em direção à câmera (Figura 17a).

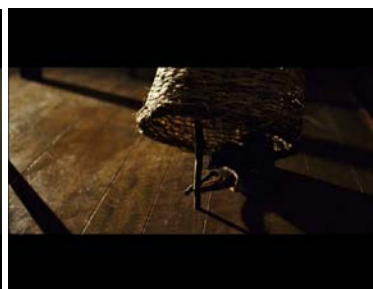


Em transe, Ela vaga pela casa afrontando com o próprio corpo a arapuca e as ratoeiras montadas sobre a mesa (figuras 17b e 17c) ameaçando desarmá-las. Ao final da cena, a vemos apanhar um pedaço de queijo (figura 17d) e oferece-lo ao rato, espalhando a comida pelo caminho, como um rastro, no chão. Em seguida, retorna pelo corredor até à cama, enquanto vemos Ele em pé à espreita no canto esquerdo do quadro, à sombra,

assistindo a Ela em transe. Na imagem seguinte, o vemos no quarto a observando deitada atravessada na cama, de costas para cima, com a silhueta de um rato marcada em suas costas (Figura 17e). Este plano perdura alguns segundos e, ao longo do plano, a música que vínhamos ouvindo é suplantada pelo “silêncio”. Os planos seguintes precedem a cena da captura do rato, quando, a nosso ver, uma representação do silêncio aliada à ideia de morte se destaca, à medida que a montagem (imagética e sonora) do filme desencadeia um crescente clima de suspense. Após o transe, conforme o retorno do silêncio suspende a escuta durante a cena, vemos o rato em cima da mesa sobre uma fruta cortada, aberta em V, sugestivamente posicionada para se assemelhar ao órgão genital feminino (Figura 18a), construindo, através da imagem, uma metáfora da posse do rato sobre a fonte de prazer da personagem feminina.



18(a)

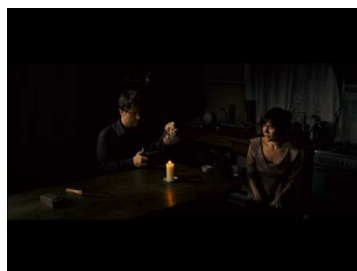


18(b)

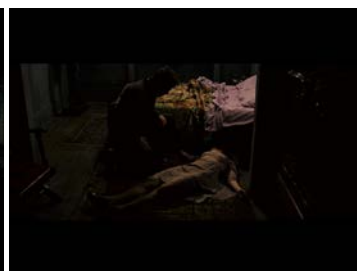
No plano seguinte (18b), o rato é capturado sob um intenso som de trovão, que ecoa junto dos habituais sons de coaxar de sapos e do estridular de grilos. O uso incisivo do som do trovão, sincronizado à captura do rato, merece destaque, uma vez que as próximas cenas estarão fortemente ligadas a uma noção de morte, cuja representação é contundentemente dada por meio do uso de silêncios, conforme analisaremos mais detalhadamente à frente.

Ao ser capturado, o som de um trovão ecoa em meio ao silêncio da casa, sinalizando o final da caçada à besta e, ao mesmo tempo, como uma espécie de “prenúncio do mal”, conforme passamos a assistir à tortura do animal realizada por Ele, que o queima na chama de uma vela, enquanto lhe corta os membros, um a um, demoradamente, expandindo o sofrimento do animal, impávido, como se em transe, transbordando a qualidade sádica da personagem do conto machadiano (figura 19a).

Assim como em *A causa secreta*, compartilhamos da aflição da esposa sensível ao ato do marido, logo sucumbindo em um desmaio que lhe tira a vida (figura 19b) e dá início a uma sequência de planos em que o silêncio irrompe na narrativa, atrelado a uma representação incisiva e particular da morte.

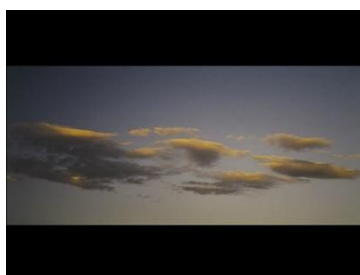


19(a)



19 (b)

3.3.4 O silêncio-representação da morte



20(a)



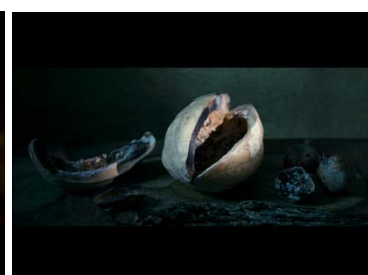
20(b)



20(c)



20(d)



20(e)

Ao final do silêncio da cena da tortura e da morte d’Ela, surge o som do vento que segue crescendo até dominar o ambiente sonoro e invadir a próxima imagem: uma panorâmica, da esquerda para a direita, do céu (20a) que, seguida da imagem de uma represa e junto aos sons de água e de insetos que criam a sensação de um “silêncio

natural”, abre caminho para a imagem do mar que, por sua vez, é acompanhada por sons de ondas cada vez mais intensos (20b).

A conotação de morte é ainda mais forte nos planos seguintes, quando, num plano fixo, vemos a sarjeta de uma calçada, e a água da casa sendo liberada levando pequenos detritos (figura 20c).

Na sequência, um plano detalhe revela unhas sendo cortadas (figura 20d). Ambas as imagens são acompanhadas por sonoridades mínimas (água corrente e o corte da tesoura, respectivamente). Como não sabemos ao certo de quem são as unhas e tampouco o que está a correr junto com a água, a inferência em relação ao conteúdo destas imagens ocorrerá posteriormente, no momento em que visualizaremos que Ele passa a viver o seu cotidiano com um “esqueleto”. Sendo assim, somos levados a imaginar que Ela foi desossada, que os detritos que corriam na água eram parte de sua carne e que as unhas cortadas eram da moça, já morta.

Esta sequência se encerra com um plano fixo de frutas apodrecidas (figura 20e) com sons do voo de varejeiras (que sobrevivem da matéria orgânica morta), construindo uma “fina” sensação de silêncio com o insistente zunido destas moscas. Ressaltamos que anteriormente estas mesmas frutas haviam sido mostradas quando o rato perambulava pelos cômodos da casa (figura 18a), sendo que agora, devido ao suposto caráter fétido, oriundo da representação visual e sonora da decomposição, reforça a ideia de morte.

A cadência destes planos torna o tempo da cena (figuras 20) latente, dilatando a experiência espectral. A construção do silêncio é dada “em níveis” e varia desde o discreto sopro do vento (20a) até a redução (quase) total de ruídos (20e e 20e), dando ao filme, neste momento, uma qualidade esvaziada que está diretamente ligada à morte d’Ela.

Entretanto, outra hipótese interpretativa pode ser construída justamente em relação ao sopro do vento presente no plano seguinte à morte d’Ela (figura 20a) uma vez que, aliado à panorâmica do céu que vemos na tela, promove uma sensação de liberdade, como se o sopro que ouvimos fosse sinônimo de alforria, e não de morte. A morte, neste caso, funcionaria como um alívio em meio ao tenso convívio com o marido.

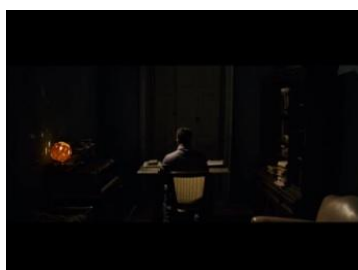
Vale ressaltar ainda que a representação da morte nos planos das unhas sendo cortadas e das frutas apodrecidas (figuras 20c até 20e) é intensificada em função de uma

sensação abrupta de silêncio que a montagem proporciona, já que a sonoridade intensa das ondas pertencente ao plano anterior (a estes dois) contrasta com a quase ausência de sons que segue.

Nesta suspensão (de uma cena sonora intensa para outra esvaziada) a experiência do silêncio é mais notória, pois embora repleto de silêncios, o filme tem, nesta cena em particular, uma conjunção que enfatiza a ideia de morte (ausência) e que dá destaque para a tal relação que os homens mantêm culturalmente com o fenômeno — na qual o sentido negativo predomina, conforme vimos no primeiro capítulo.

3.3.5 O esqueleto

Após a morte da personagem feminina, o filme ganha outro elemento especialmente ligado ao gênero de Horror: o esqueleto. A imagem que segue à das frutas apodrecidas nos revela Ele em seu escritório, sentado de costas para a câmera, ao fundo do quadro, enquanto ouvimos os ruídos do rato, ásperos, ecoando no ambiente (figura 21a). Em seguida, em seu quarto, Ele senta-se ao pé da cama (figura 21- Ib), quando uma breve panorâmica, da esquerda para a direita do quadro, nos revela a presença de um esqueleto (figura 21-Ic), deitado na cama. Os ruídos do rato cessam à medida que um silêncio se estabelece na cena do quarto, onde ouvimos somente os ruídos diegéticos da atuação (ruídos de sala), como passos e respirações, até que no próximo plano, também do esqueleto, passamos a ouvir o som do vento enquanto vemos, em detalhe, um orifício dentre os ossos (figura 21d). A imagem perdura por alguns segundos até começar a crescer a música, que encobre o som do vento.



21(a)



21(I-b)



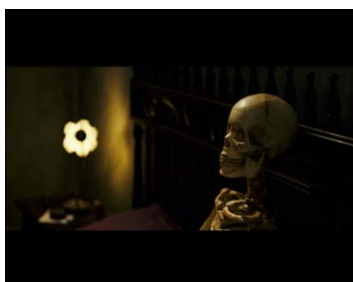
21(I-c)

21(d)

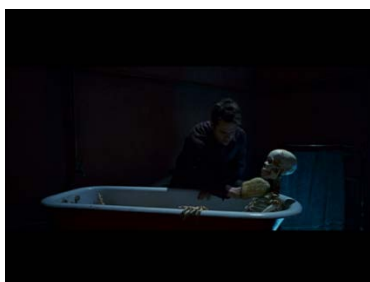
A figura funesta do esqueleto ocupará o lugar de Ela, uma vez que Ele o submete às mesmas atividades que eles desempenharam ao longo do filme, como à mesa para o chá, a observação de fotografias no sofá, a incessante captura de imagens etc.

Entre estas cenas, tem início a única música popular do filme: um bolero, que constrói um irônico contraponto com o insólito convívio d’Ele com o esqueleto. O tom leve, o balanço dançante e a letra afetiva da canção se destacam e tomam conta, suavemente, da banda sonora:

Que se quede el infinito sin estrellas / O que pierda el ancho mar su inmensidad / Pero el negro de tus ojos que no muera / Y el canela de tu piel se quede igual. / Aunque pierda el arcoiris su belleza / y las flores su perfume y su color / No seria tan inmensa mis tristeza / como aquella de quedarme sin tu amor... / Me importas tu y tu y tu y solamente tu y tu y tu ¹⁴⁹



22(a)



22(b)



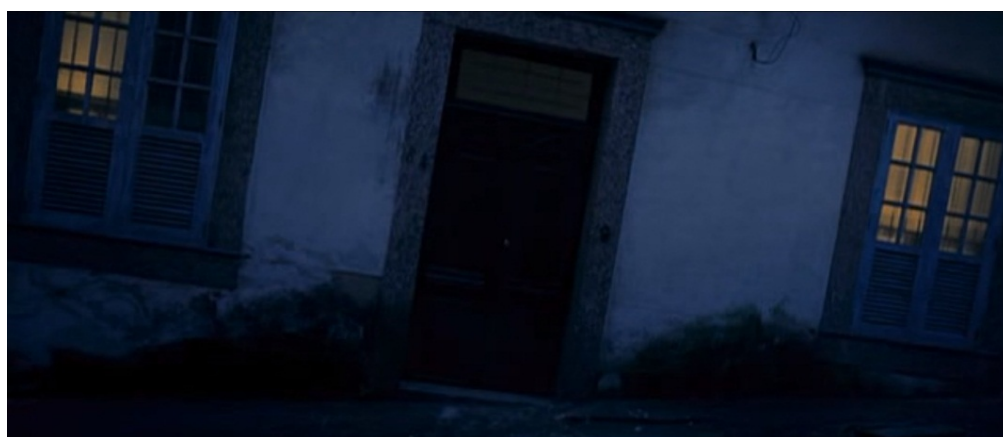
22(c)

Ao final da música, a trilha sonora volta a estabelecer o silêncio “sepulcral” da casa, revelando que as sessões fotográficas continuam, porém, agora com suas lentes apontadas para o esqueleto. A esta altura do filme, argumentamos que o “silêncio” destas cenas não somente sugere o isolamento d’Ele perante o mundo, mas, também, confirma

¹⁴⁹ Canção: *Piel Canela* (autoria de Bobby Capó, interpretada por Edye Gorme).

o abismo que o cerca, indicando ainda mais o aspecto sórdido da personagem masculina, imersa em suas obsessões.

No último plano do filme vemos a fachada da casa, em tom azulado (representando o anoitecer), “em silêncio”, simbolicamente capturada sob um ângulo torto, dando-nos uma impressão de estar sendo engolida pela terra. O plano da fachada da casa continua fixo, enquanto ouvimos insetos, grilos, e alguns latidos que indicam uma relativa quietude da rua ao mesmo tempo em que se intensifica a sensação de tempo na cena.



23

Após alguns segundos (desta imagem fixa da fachada), ouvimos o clique da câmera fotográfica e, em seguida, a máquina sendo rebobinada — ambos acusmáticos. Uma breve pausa pontua a trilha sonora e o clique retorna. O plano segue longo e “silencioso” (com o ambiente sonoro externo e interno a casa soando ao redor) por algum tempo (aproximadamente um minuto e meio) reforçando uma sensação de perpetuidade da busca obsessiva do homem que, sem descanso, supostamente fotografa dentro da casa, embora o espectador não possa ver, pois o que ocorre atrás daquela fachada é inferido pelo som quase silencioso do clique. Sendo assim, é o som obturador da câmera que desenhará últimos momentos de silêncio do interior daquela enigmática casa, que desaparecerá em um *fade out*.

Capítulo 4: Os silêncios em *Cleópatra*

Apesar do desenho de som, neste filme, ser construído em grande medida respeitando os preceitos naturalistas de representação, é tratado com notória liberdade em relação à imagem. Em alguns momentos, o casamento entre imagem e som estabelece uma fruição fílmica “distendida” justamente pela dinâmica construída, que vai além de seus usos redundantes.

Na trilha sonora de *Cleópatra* há o uso mais exaustivo da voz e do diálogo. A fala empostada e as diferentes dicções e sotaques dilatam a sonoridade da voz da rainha, fazendo deste recurso um elemento sonoro imprescindível para a construção da personagem. Em relação à música, destacamos de antemão que sua aparição também difere do filme anterior, uma vez que em *Cleópatra* a trilha musical é mais presente, embora fuja às expectativas sobre o gênero do filme, que flerta com o épico histórico.

A seguir, passamos à discussão sobre as origens do filme de modo a localizar a sua realização, bem como os elementos que estão em jogo na construção do mito de Cleópatra e no rearranjo dos códigos narrativos do gênero em questão, segundo o diretor Júlio Bressane.

4.1 As origens do filme

Conforme o diretor comentou em entrevistas à imprensa na época do lançamento do filme, a ideia inicial tomou forma ainda na década de 1980, sendo que mais de vinte anos de pesquisa separam a ideia original da realização do filme em 2007.

A ideia do filme surgiu há muito tempo. Sempre gostei do mito. Mas a ideia de filmar tomou forma no final dos anos 80. Em 1989 fui à Inglaterra e dei início à pesquisa, na British Library. (...) A pesquisa se estendeu por 16 anos e, até o último minuto, quando fui ao Museu Arqueológico de Saint-Raymond, em Toulouse, na França, descobri mais quadros e esculturas que mostravam toda a linhagem de Marco Antônio.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Site academia brasileira de cinema (*Cleópatra*)

http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=858&Itemid=424

É evidente, no material sobre o filme *Cleópatra*, a confluência de diversas referências, como biografias, obras pictóricas, música, poema e literatura sobre a rainha, conforme apontaremos ao longo do capítulo.

O filme é uma iconografia de Cleópatra. Pesquisei cerca de 200 quadros para criar imagens, sequências, cenários. Todas as sequências têm um quadro como referência. Outras foram inspiradas em detalhes, partes de pinturas, pedaços de imagens. Os diálogos são da literatura portuguesa.¹⁵¹

O diretor comenta sobre a apropriação do mito em outras línguas, como a inglesa e a francesa, mas ressalta que faltam relatos sobre a rainha na língua portuguesa, sendo alguns versos de Camões um dos poucos materiais por ele encontrados em português:

Uma língua constrói uma imagem. Assim, pensei criar um imaginário poético em língua portuguesa, e que dele pudesse escorrer o mito de Cleópatra. A força da língua portuguesa é a sua lírica. Fiz o filme com essa perspectiva, usando referências de Camões a João Cabral de Melo Neto. Um filme pontuado pelo mito, mas uma ficção, expressa pela sonoridade da língua portuguesa.¹⁵²

Sobre a língua portuguesa, destacamos o seu variado uso no filme, uma vez que ouvimos Cleópatra entoar sotaques diversos ao longo dos diálogos. Conforme o enredo demonstra, a variação na modulação de sua fala sugere o seu alto grau de instrução - por representar a qualidade poliglota da rainha e da sua linhagem mestiça (egípcio-grego-macedônica) que evidencia o seu conhecimento sobre diversas culturas:

Inicialmente pensei em quatro Cleópatras, quatro atrizes para representar cada fase. Mas logo tive certeza de que a Alessandra Negrini poderia pontuar isso muito bem, principalmente trabalhando a dicção, um diferencial que também remete ao mito, pois uma das coisas que mais encantou Júlio César foi quando Cleópatra falou com ele, em grego clássico. (...) Erudita, viveu na biblioteca de Alexandria, sendo exaustivamente preparada para exercer o poder. Destemida na vida pública e privada, seus encantos eram a erudição e a

¹⁵¹ Entrevista de Bressane cedida ao site da Academia Brasileira de Cinema. Acesso em: http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=858&Itemid=424&limit=1&limitstart=2

¹⁵² Idem.

diplomacia em todas as fases da sua vida: como rainha, intelectual, estrategista.¹⁵³

Outra referência citada pelo diretor é a obra *Vidas Paralelas*, do grego Plutarco, na qual o autor descreve a rainha a partir de uma perspectiva cultural grega nas biografias de Júlio Cesar e Marco Antônio. Plutarco amparou as representações do mito em obras posteriores, principalmente as ocidentais.

A personagem da rainha apresentada por Bressane demonstra a sua habilidade estratégica e política na relação que mantém com os generais Júlio César e Marco Antônio. Seu domínio sobre eles se dá em diversas frentes, sendo evidente o jogo de sedução que a rainha mantém com ambos os generais.

Em vários momentos, o filme apresenta as relações de Cleópatra com os romanos destacando o poder sexual que ela exerce sobre eles, momentos em que a superioridade da rainha sobre seus amantes ganha maior evidência, como pode ser visto em inúmeras cenas íntimas das personagens:

Cleópatra revela em sua relação com César uma sedução e fantasia que não faziam parte do universo dele, que se deixa drogar, hipnotizar e até ser penetrado. Já com Marco Antônio, mais madura (aos 29 anos), ela vive uma aventura sexual com um homem diferente de sua cultura e classe social e inauguram a cultura do prazer. Cleópatra vive dois momentos diferentes de amor: com Júlio César, ligado à questão intelectual, e com Marco Antônio, num desfrute de Baco.¹⁵⁴

Polêmico por dar vazão à sexualidade da personagem, o filme sublinha fortemente a sua qualidade exótica e sedutora. A conotação erótica ganha maior apelo devido aos excessos do comportamento sexual da rainha. Ainda, em certos momentos do filme, são feitos comentários que expõe a relação entre Marco Antônio com o deus Baco, e entre Cleópatra e Ísis, deusa do amor e da fertilidade na cultura egípcia, reforçando o apelo ao desfrute do prazer encenado por eles.

Provocativo, o filme teve repercussão por onde passou e, portanto, antes de avançar com nossa análise, gostaríamos de localizar rapidamente sua trajetória em

¹⁵³ Idem.

¹⁵⁴ Idem.

festivais e mostras de cinema, uma vez que a recepção do filme pela crítica e pelo público foi dividida.

A estreia ocorreu fora da mostra competitiva do 64º Festival Internacional de Cinema de Veneza em 2007, completando a terceira participação do diretor no Festival¹⁵⁵. Já no Festival de Cinema de Brasília, também em 2007, a exibição do filme ganhou vaias de parte do público, embora tenha sido o vencedor dos prêmios de melhor filme, melhor atriz, melhor fotografia, melhor direção de arte, melhor trilha sonora e melhor nesta edição do festival.

4.2 O épico em Cleópatra: padrões e desvios

4.2.1 Intersecções e disparidades com o gênero épico

As representações que envolvem o mito de Cleópatra aparecem quase sempre atreladas a uma qualidade histórica que circula as voltas de uma “imagem” há tempos concebida sobre a rainha egípcia. No contexto particular do audiovisual, uma busca sobre a produção relacionada à personagem de Cleópatra revela aproximadamente sessenta títulos lançados sobre a rainha dentre filmes, produções televisivas e animações, no período de 1899 a 2007.¹⁵⁶

No caso específico do cinema, é comum encontrarmos o mito atrelado ao gênero épico-histórico, pois os filmes que buscam retratar aspectos da sua vida ou personalidade tendem a representá-la sob alguns clichês que definiram, em grande medida, um imaginário compartilhado de sua imagem.

Neste sentido, são evidentes alguns filmes considerados “clássicos” na configuração deste imaginário como, por exemplo, os filmes homônimos dirigidos por Cecil B. De Mille, em 1934, outro dirigido por Joseph L. Mankiewicz, em 1963, ou ainda, o filme *À Sombra das Pirâmides* dirigido por Charlton Heston, em 1973. Remetendo-nos

¹⁵⁵ Anteriormente, o diretor participou do Festival internacional de Veneza com os filmes “São Jerônimo” (1996) e “Dias de Nietzsche em Turim” (2001).

¹⁵⁶ Segundo a lista encontrada no banco de dados *Complex Index to World Film* na internet, são sessenta e um filmes utilizando o nome Cleópatra em seus títulos, sendo indicado como o primeiro e mais antigo filme realizado pelo francês George Méliès em 1899 e como o mais recente de Júlio Bressane.

a tais produções, toma relevo um modelo que amparou grande parte da reconstrução do mito feita pelo audiovisual, carregado de excessos narrativos e concebidos para serem “grandes” produções.



A pesquisadora Vivian Sobchack aprofunda esta questão acerca da relação entre os estúdios e o gênero épico no cinema no seu texto intitulado *Surge and splendor: a phenomenology of the hollywood historical and epic*¹⁵⁷, no qual também questiona algumas características comuns da construção deste tipo de filme.

A autora enfatiza que a representação histórica feita pelo épico cinematográfico está imbuída de qualidades que foram se consolidando ao longo da história do cinema ao apontar a gênese do gênero concomitante ao nascimento do meio. Ela indica que cineastas como Cecil B. de Mille e David W. Griffith já atribuíam qualidades épicas aos seus filmes ainda no início de suas carreiras, ou seja, por volta dos anos 1910, e que o apogeu do gênero se deu em torno dos anos 1950.

Referência para a nossa discussão acerca do épico histórico, a abordagem de Sobchack prevê uma relação que o gênero mantém com a produção dos grandes estúdios devido ao **estilo grandioso** que define e transparece em diversos setores no filme, como no elenco, na fotografia, no cenário, na trilha musical, etc.

Em dois dos filmes sobre Cleópatra que citamos anteriormente, por exemplo, destaca-se o **elenco estelar** envolvido, em que constam com nomes como Elizabeth

¹⁵⁷ (SOBCHACK, 1990, p. 25) Tradução nossa. Trecho original: The Hollywood historical epic also makes one think of portentous calligraphy introducing us to History writ in gilt and with a capital H (...)

Taylor, Richard Burton, Rex Harrison, no de Mankiewicz, e Charlton Heston (o próprio diretor), Hildegard Neil, Eric Porter no de Heston. Ainda, os filmes de B. de Mille e de Mankiewicz foram produzidos por **grandes estúdios**, *Paramount Productions* e *20th Century Fox Film Corporation*, respectivamente.

A priori, o circuito de produção vinculado à estrutura de estúdios engendra inúmeros fatores próximos ao estilo hollywoodiano de representação, pois realizados no seio da maior indústria cinematográfica do mundo, tais filmes permanecem próximos às estruturas “clássicas” que amparam o seu estilo de cinema.

Interpretando "grandes" figuras históricas, de Antônio e Cleópatra a John Reed e Louise Bryant, como seres e amantes apaixonantes, e como grandes agentes históricos que destroem e constroem impérios (seja o romano ou o vermelho), as estrelas tanto dramatizam como também promovem uma determinada ideia de Hollywood em que a História empresta ao passado uma estatura de presente, atribuindo a sua produção para selecionar indivíduos (...) e promovendo a personificação literal "da fé de Hollywood" de que os eventos históricos desenrolam-se para a ocasião do romance humano excepcional.¹⁵⁸

Ainda, como destaca Sobachack na citação acima, o modelo de representação histórico atrelado ao discurso narrativo hollywoodiano promove, de modo geral, a reconstrução da História feita a partir de uma noção particular: *O épico histórico hollywoodiano também faz pensar numa portentosa caligrafia introduzindo-nos à História escrita em dourado com H maiúsculo (...)*.¹⁵⁹

A autora também comenta a construção do épico conforme algumas características particulares, pensando na égide da narrativa clássica conforme ela discute a presença recorrente de um narrador que, em grande medida, embasa o “modo histórico” do filme. Sobchack aponta uma qualidade patriarcal imbuída neste recurso de localizar historicamente o texto fílmico através do narrador, que geralmente é estabelecido por meio de uma **narração em voz over** também conhecida como “a voz de Deus”.

¹⁵⁸ (Idem, p. 24) Tradução nossa. Trecho original: Playing "great" historical figures from Antony and Cleopatra to John Reed and Louise Bryant as passionate lovers, lovers, and major historical agents who destroy and build empires (whether Roman or Red), stars both dramatize and construct Hollywood's particular idea of History-lending the past a present stature, attributing its production to select individuals (most of them Charlton Heston) and (T. E. Lawrence aside) providing the literal "embodiment of Hollywood's faith that historical events rise to the occasion of exceptional human romance."

¹⁵⁹ (Idem)

Outro exemplo do “estilo clássico” do épico cinematográfico apontado pela autora é a ambientação em **cenários majestosos**, geralmente acompanhados por uma **figuração numerosa** que preconiza a ideia de um povo (no sentido histórico da palavra) remetido pelo enredo. No caso da fotografia, Sobchack destaca a utilização recorrente de **janelas expandidas**, apontando a filmagem em 70mm, Cinerama e Cinemascope como recursos comuns do gênero, tendo por objetivo ampliar e conferir um efeito grandioso também à imagem do filme.

Este efeito grandioso que ampara a produção épica também influencia outras características levantadas por Sobchack naquilo que diz respeito tanto à concepção, às falas do roteiro, como também a posterior publicidade do filme, uma vez que os seus textos se dão em torno de **discursos hiperbólicos** que ambicionam inflar os seus conteúdos e a sua própria forma. Ainda, neste mesmo esquema, **figurinos grandiosos** costumam ser utilizados nessas obras respeitando uma **qualidade espetacular** na qual o gênero se baseia:

Esta extravagância do figurino é totalmente acompanhada por uma extravagância da ação e da ambientação. Há todas aquelas corridas de bigas, todos aqueles tumultos e cenas de multidão, todas aquelas acusações e campanhas em terra e batalhas no mar, todos os cavalos e escravos e cristãos e trens de vagão. Há também a vastidão dos desertos, planícies e oceanos, e a monumentalidade de Roma, as pirâmides, Cartum, e Babilônia. Produções monumentais promoveram regularmente monumentos históricos imponentes ao modo dos cenários de Albert Speer¹⁶⁰, “mitificando” o mundano e o cotidiano em fantasias “imperialistas” e “orientalistas” da História.¹⁶¹

¹⁶⁰Albert Speer – Ligado ao Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (ou partido Nazista), Speer foi arquiteto do governo de Adolf Hitler durante o Terceiro Reich e a II Guerra Mundial, quando foi indicado como o responsável pelas obras do estado da Alemanha. Suas obras apresentam uma qualidade extravagante e monumental. Algumas de suas construções grandiosas e espetaculares serviram de cenário para os filmes dirigidos pela alemã Leni Riefenstahl, como o estádio de Nuremberg que aparece em seu filme *O Triunfo da Vontade*. Albert Speer ainda foi Ministro do Armamento da Alemanha durante o período 1942-1945.

¹⁶¹ (Idem, p. 25) Tradução nossa. Trecho original: This sartorial extravagance is fully matched by an extravagance of action and place. There are all those chariot races, all those stampedes and crowd scenes, all those charges and campaigns on land and battles at sea, all those horses and slaves and Christians and wagon trains. There is also the vastness of deserts, plains, and oceans, and the monumentality of Rome, the Pyramids, Khartoum, and Babylon. Monumental productions regularly produced historical monuments-massive Albert Speerish sets mythifying the mundane and quotidian into "imperialist" and "orientalist" fantasies of History.

Em relação à música, Sobachak destaca que a construção do gênero épico recorrentemente se faz pautada pela presença da música conforme comenta que *O épico de Hollywood também define História como ocorrendo à onipresença da música sinfônica, ressaltando-a a cada momento no filme por sobrecarregar a trilha com a sua presença.*¹⁶²

Por fim, a autora destaca que além de seu exotismo superficial, “o épico histórico de Hollywood presume a transparência dos outros do passado, apreendendo a sua identidade humana no tempo ao invés de em suas diferenças.”¹⁶³ Assim, conclui Sobchack, as histórias épicas de Hollywood parecem ser a subjetivação e a projeção de “nós de agora” enquanto “nós de outrora”, promovendo a História à serviço de protocolos e necessidades narrativas que lhe garantem a forma do gênero.

Desta maneira, expostas a práxis que envolve a produção de filmes épicos e históricos, passamos a discutir a maneira como tais características reaparecem em *Cleópatra*, de Júlio Bressane, a fim de perceber as afinidades e as disparidades que o filme promove com o gênero.

No caso de *Cleópatra*, a grandiosidade comentada por Sobchack - como regular no gênero épico histórico - é mantida, porém trata-se de uma lógica de produção menor do que a realizada pelos grandes estúdios hollywoodianos, o que incentiva a realização do filme por vias alternativas de representação.

A exuberância dos cenários e dos figurinos é preservada, mas de forma menos abusiva do que nos grandes clássicos do gênero. Ao invés da “*vastidão dos desertos, planícies e oceanos, e a monumentalidade de Roma, as pirâmides*”, o filme de Bressane trabalha com uma espécie de “excesso comedido” no que diz respeito aos ambientes e aos trajes vistos em cena. Nesse sentido, as praias do Rio de Janeiro, bem como o Forte de Copacabana parecem (des)localizar a história de Cleópatra. Ainda, a fotografia do filme é feita em janela de grande proporção, assim como indica a autora, baseando uma ampla visão dos cenários durante o filme.

¹⁶² (Idem) Tradução nossa. Trecho original: “The Hollywood epic also defines History as occurring to music-pervasive symphonic music underscoring every moment by overscoring it.”

¹⁶³ (Idem, p. 26) Tradução nossa. Trecho original: “As well, despite its superficial exoticism, it presumes the transparency of past others, pretheoretically apprehending their human sameness in time rather than their difference”

A formação estelar comentada por Sobchack permanece no filme de Bressane uma vez que os atores principais do filme são de amplo conhecimento do público brasileiro por conta aos seus trabalhos na televisão, cinema e teatro. Alessandra Negrini como Cleópatra, Miguel Falabella como Júlio César e Bruno Garcia como Marco Antônio encabeçam o elenco do filme e apontam para uma relação com o *star system* recorrente no padrão épico dos estúdios. Embora os atores pertençam ao cenário *mainstream* da produção audiovisual brasileira, é evidente que esta presença foge à ao comportamento do gênero pelo fato deles estarem, no caso do filme, fora de seus meios habituais, a televisão e o teatro. Ainda, o elenco do filme é econômico sem os milhares de figurantes que aparecem naqueles considerados clássicos do gênero, como é o próprio caso do *Cleópatra* de Mankiewicz.

A versão “épica” de Bressane dispensa certos clichês cinematográficos como as cenas de ação grandiosas e seu grande número de atores, os figurinos exuberantes, a voz de Deus e o narrador e a onipresente música sinfônica. O mito de Cleópatra é representado de maneira mais modesta, se comparado aos recursos narrativos padronizados pelo gênero épico-histórico, entretanto parte de sua complexidade narrativa se dá pelos desvios que sua versão promove do esquema excessivo comum a este estilo de filme.

A seguir apresentamos nossa análise do filme a fim de discutir o seu desenho de som com especial atenção aos seus momentos silenciosos bem como as suas funções dentro do contexto fílmico.

4.2.2 As sonoridades do filme

Ganhadora de dois prêmios, a ambientação sonora do filme foi realizada pela editora de som Virgínia Flores, conforme já comentamos anteriormente, responsável pela sonorização do mesmo após as filmagens. Desta maneira, vale destacar que as paisagens sonoras foram pautadas conforme a localização da cena, na tentativa de criar (ou melhor, imaginar) o que seriam os sons que ambientaram a vida de Cleópatra. O enredo se baseia nas cidades de Alexandria e Roma e, no primeiro caso, os sons da paisagem são representados pelo forte e permanente ruído do mar, de aves litorâneas e do vento, enquanto que a segunda cidade apresenta outros sons, como animais de carga, carruagens,

ferreiros, latidos de cachorro etc. Assim, em determinadas cenas, a escuta do filme é marcada pela localização das personagens, ancorando a representação sonora em aspectos naturalistas e verossímeis, uma vez que busca reconstruir o que teria sido a sonoridade em cada cidade à época da rainha.

Em outros momentos, esta diferenciação se camufla em cenas em que a trilha sonora parece estender o uso de ruídos e da própria música para deslocar a fruição contínua e linear através de seu áudio, conforme passamos a ouvir, em certos momentos, ruídos que não são pautados pela imagem, portanto, não identificados, fora de quadro e não diegéticos, deixando a nossa imaginação à procura de sentidos para os mesmos.

Também merece destaque a fronteira “rarefeita” entre os efeitos sonoros e a música, assinada pelo compositor e antigo colaborador dos filmes de Bressane, Guilherme Vaz, cuja atuação no campo musical revela forte traços concretistas e vanguardistas. Em geral, as composições de Vaz demonstram características experimentais ocasionando, desta forma, uma escuta menos “exata” dos sons do filme por conta da relação ambivalente que percebemos entre ruídos e música.

Além do uso de músicas experimentais, são ouvidas ainda duas canções populares no filme: *Felicidade* de Noel Rosa, e *Há um Deus* de Lupicínio Rodrigues, que destoam do restante da trilha musical. Conforme indicaremos mais adiante, a utilização da canção como vemos em *Cleópatra* se dá ao revés do que se espera em filmes históricos, uma vez que a narrativa épica mais tradicional costuma se basear em um uso mais “clássico” da música, geralmente sinfônica e abundante em grande parte dos filmes do gênero.

Como pontuamos anteriormente, a modulação da voz também chama a atenção devido à variação de sotaques que a atriz interpreta para dar “voz” à erudição da rainha, estabelecendo a fala da personagem principal segundo uma impostação e uma dicção cambiante ao longo do filme. O texto dos diálogos, por vezes líricos e sonoros como poesias, atribui ainda uma impostação à voz de Cleópatra que marca o seu alto grau de erudição ao traduzir o seu conhecimento de outras línguas.

Por fim, acerca do silêncio no filme, destacamos de antemão que a sua “aparência” em *Cleópatra* está atrelada a algumas noções semelhantes ao que (ou)vimos em *A erva do rato*, uma vez que novamente o fenômeno relaciona-se ao tema da morte e a circunstâncias de perigo. Entretanto, reconhecemos em *Cleópatra* uma presença mais

contida e pontual do silêncio, que é promovido apenas em certos momentos da trilha sonora, marcando-a dramaticamente, como veremos em detalhe nas nossas análises.

Entretanto, antes de avançarmos, consideramos necessária uma breve explanação sobre o gênero épico-histórico que define o filme a fim de observar as aproximações e as distensões que *Cleópatra* mantém com este estilo de narrativa. Desta forma, buscamos as definições do gênero para compreender de que maneira Bressane se apropria de certos preceitos e os subverte ao seu estilo particular.

4.3 Os silêncios e a suas sonoridades em *Cleópatra*

A sonoridade que abre o filme é de ondas do mar e a ouvimos enquanto ainda são exibidos os créditos iniciais. Após a aparição do título, surge a imagem do farol de Alexandria (figura 1), situado à beira mar, cujo enquadramento também nos permite ver a linha divisória entre o oceano e o céu, justificando a sonoridade do plano. O ruído do mar prevalece e só diminui quando o próximo plano surge, trazendo-nos em *close-up* a cabeça decapitada do general Pompeu Magno, depositada em uma bandeja (figura 2).



1



2

Logo no início desta imagem fixa (2), o som do mar cessa à medida que pios de aves passam a ocupar o ambiente sonoro, preenchendo a cena com sons de aves litorâneas (como gaivotas), sons “esganiçados”, incisivos, e em alta intensidade durante aproximadamente dez segundos. Tais sons incitam uma impressão incômoda da imagem que por si só já causa espanto, estabelecendo uma ampliação deste sentimento ao serem acrescentados os “gritos” das aves. Ao final desta cena carregada de sons, a passagem para a imagem seguinte apresenta Júlio César atormentado perante o embrulho com a cabeça de Pompeu, ao mesmo tempo em que o tumultuoso som de aves diminui, estabelecendo uma pausa que dá início a uma experiência menos ruidosa.

Em seguida, vemos Júlio César e seus conselheiros entrarem em seus aposentos oficiais em Alexandria (figura 3a). A sequência sediada no palácio dura aproximadamente sete minutos e neste período o diálogo prevalece em primeiro plano sonoro, sendo acompanhado pelo ruído, em menor intensidade, do rebento do mar presente desde a primeira imagem do filme.



Nesta primeira cena interna no palácio, eles adentram o recinto pelo acesso ao fundo do cenário, seguindo de frente para a câmera até se fixarem em suas posições, com Júlio César mais próximo, e seus oficiais mais ao fundo (figura 3b).

Há uma mudança na pista sonora, uma vez que deixamos de ouvir os pássaros pouco antes de César iniciar um monólogo, no qual podemos acompanhar uma evolução emocional da personagem, como está indicado na descrição da cena no roteiro do filme (passagem entre as figuras 3b e 3c): “*Contudo, os primeiros momentos do horror no rosto de César cedem a uma expressão de vitória e júbilo. Pompeu decapitado é passado. O pesar exclusivo divide-se agora com a alegria do obstáculo removido. A ambição de César inicia seu vôo vertiginoso*”¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Excerto extraído do roteiro do filme “Cleópatra” depositado na Cinemateca do MAM/Rio de Janeiro.

São reveladas ao longo da fala de Júlio César as suas intenções quanto ao governo de Roma, sendo este momento marcado na cena por um breve silêncio previsto desde o roteiro: “*Silenciam. Os três oficiais permanecem. César em silêncio, lentamente vira-se e encara a todos. Tem outro semblante, o episódio de Pompeu é passado. Move-se, agora, outra peça no tabuleiro de César...*” ¹⁶⁵.

4.3.1 Silêncio para a transformação

A indicação do silêncio no roteiro desperta nossa atenção para a sua real representação no filme, tomados os seus recursos audiovisuais, conforme a citação comentada, no parágrafo anterior, aponta para o efeito silencioso na cena.

Durante a imagem evidenciada pela figura 3b, César ainda está abalado pelo modo como se deu a morte de Pompeu, prometendo ações severas aos que cometeram tal barbárie, enquanto que, após um breve silêncio no diálogo, sua postura frente aos fatos muda, e a partir de então, o vemos questionar o futuro da República Romana.

Neste caso, a recriação do silêncio se dá por uma breve pausa no diálogo, que interrompe o fluxo da cena e pontua uma transformação, evidenciada pelo interesse de César e seus oficiais pela dinastia Ptolomaica, da qual descende Cleópatra, e pelo tesouro egípcio.

Com a passagem da figura (3c) para a (4), César é enquadrado em plano próximo, de frente para a câmera e ao centro do quadro, de onde elenca com veemência previsões sobre o declínio de Roma. O diálogo prossegue mais alguns segundos (figura 5) até completar aproximadamente cinco minutos de duração.

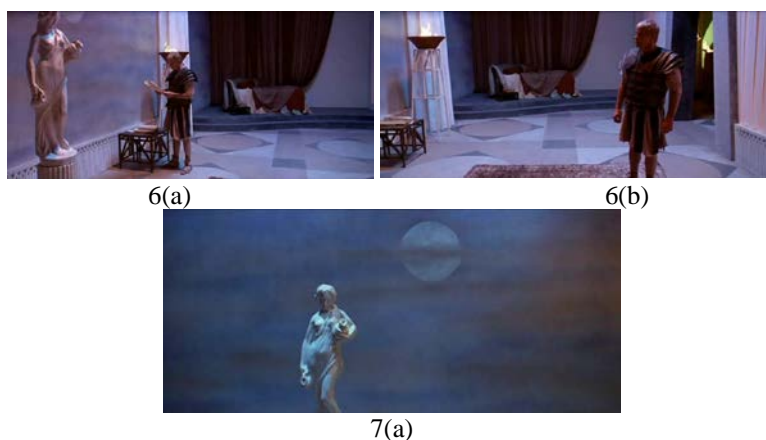
Ainda, durante o plano (5), destaca-se o efeito sonoro que desponta no final da cena, quando, preparando-se para deixar o quadro, os oficiais fazem uma referência a César, cujo cumprimento é acompanhado por um efeito especial concomitante ao cumprimento dos atores. Ao reverenciarem César, ouve-se o som (fora de quadro) de um chocalho que pontua a saída dos atores de cena e sugere uma latente sensação de traição devido a uma associação possível com o ruído promovido por cobras cascavéis quando

¹⁶⁵ Trecho extraído do roteiro de “Cleópatra”.

em situações de risco ou ataque. Este som será retrabalhado ao longo do filme em outras duas cenas que comentaremos mais adiante no texto. Desta forma, o uso do som fora de quadro aparece como um comentário sobre as personagens, indicando possíveis associações sobre o desenvolvimento futuro do enredo e das relações entre Júlio César e seus oficiais.

Os oficiais saem de quadro e Júlio César segue da direita para a esquerda, até entrar em outro aposento, onde uma luz fria ilumina o cenário, contrastando com a iluminação mais amarelada da cena anterior e sugerindo uma elipse temporal do dia para a noite. Nesta cena, César permanece sozinho, acompanhado apenas de uma **impressão de silêncio** que se estabelece junto ao ruído do mar.

À medida que César perambula pelo local (figuras 6a e 6b), o vemos observar a estátua de Vênus à esquerda do quadro (figura 6a), quando o corte passa a mostrar a imagem da estátua enquadrada de frente (7a), com a lua ao fundo, em plano fixo por alguns segundos.



Após, Júlio César é visto lendo um pergaminho e em seguida caminhando à direita do quadro, ao mesmo tempo em que sons de grilos e insetos são agregados à trilha sonora, promovendo este **efeito silencioso** que comentamos acima, ainda acompanhado pelo ruído suave de ondas do mar.

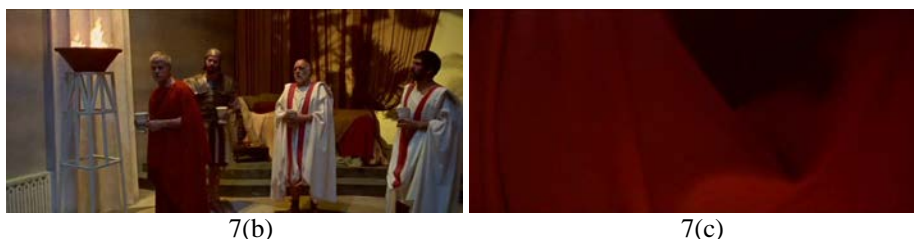
O modo silencioso desta reclusão de César nos faz crer que este momento a sós é usado pelo general para reflexão sobre as suas próximas jogadas políticas, uma vez que o

plano posterior reforça esta impressão, quando o ouvimos apontar suas conclusões sobre as suas próximas ações no Egito.

O silêncio representado pela conjunção entre a pausa da fala, **ausência de voz**, e a inserção de **ruídos tênues** de insetos simulam um ambiente apropriado para sua concentração e raciocínio. A cena dura aproximadamente 45 segundos “em silêncio”, ao som do mar, de insetos, e da chama que arde no fundo do cenário.

Seguido deste “silêncio”, a imagem da estátua (figura 7a) termina com uma panorâmica (da esquerda para a direita do quadro), estabelecendo uma elipse temporal que passa a situar Júlio César, no mesmo recinto, mas novamente acompanhado por seus oficiais (figura 7b).

A elipse também é dada através da mudança que ocorre na iluminação, que passa novamente a ser feita com luzes quentes, de tom mais amarelado, em contraste ao ambiente púrpura anterior. Neste momento César expõe aos seus oficiais as suas resoluções para os planos políticos de Roma, comunicando-lhes o que viria a ser feito em relação ao reino do Egito.



Júlio César que até então vestia sua armadura, com a elipse, passa a ser visto trajando uma túnica vermelha, que ganha destaque ao passo que o general avança caminhando até se aproximar da câmera e o vermelho da sua túnica ocupa toda a imagem (figura 7c).

Neste momento, uma pausa no diálogo dá lugar a uma sequência sonora em que ouvimos gradualmente a representação (apenas sonora) de uma batalha: sons de água em movimento, trote de cavalos, relinchos, choque de objetos metálicos (espadas) e trovões. Aqui os sons descolam-se da imagem e extrapolam a diegese, estabelecendo o que seria uma previsão sobre as ações dos romanos em relação ao governo do Egito: *Penso eu que*

*por tudo isso devemos prestar muita atenção, nos acautelar contra esses eunucos, conselheiros, feiticeiros... eles cercam a jovem Isis como se fossem seus crocodilos.*¹⁶⁶

Em seguida, Júlio César se afasta da câmera, caminhando em frente aos seus oficiais enquanto fala o texto indicado acima, até se aproximar da estátua de Ísis que, antes iluminada por uma luz fria e azulada, é tingida pela luz vermelha que toma o quadro (7e).



7(e)



8(a)

4.3.2 O silêncio para contemplação

Ao final desta cena (7e) tem início a primeira música do filme, que pontuará brevemente a apresentação de Cleópatra a Júlio César na cena seguinte (8a e 8b). O excerto musical desta sequência dá destaque ao primeiro encontro entre o general romano e a rainha egípcia.



8(b)

¹⁶⁶ Fala extraída do DVD do filme. Também pode ser localizada no roteiro do filme depositado nos acervos do MAM/Cinematheca do Rio de Janeiro.

Em sua sala no palácio de Alexandria, vemos César junto de seus oficiais, todos sentados, ao fundo do quadro, de olhos fixos em algo que o plano não nos revela de início, até que um movimento de *dolly out* da câmera nos permite ver a rainha egípcia no meio do recinto, em pé e estática, impávida, e em silêncio.

Ainda ao som da música, Júlio César se levanta e se aproxima de Cleópatra também em silêncio, até que para próximo dela e a música cede a um “silêncio da cena” em que “nada se ouve” além de um leve som de vento, que dura aproximadamente 35 segundos: *César bem humorado aproxima-se, a jovem rainha impassível, hierática, extática, saboreia e desfruta ser contemplada pelo ilustre, experiente, mestre do inesperado, legendário militar romano Caio Júlio César.*¹⁶⁷

O (re)conhecimento entre as personagens de Cleópatra e Júlio César é marcado pelo silenciamento da música que abre a cena, quando esta cede ao “silêncio do vento”, o qual suspende outros sons e diminui a intensidade sonora da sequência, intensificando o encontro através desta pausa sonora. A cena é dada sem que nenhuma personagem diga algo, estando estabelecido um silêncio também da voz - que destoa das sequências anteriores, aumentando ainda mais o grau do efeito silencioso deste encontro.

Em seguida, nos planos representados pelas figuras 9 e 10, temos a câmera fixa e o som do mar predomina. No primeiro (9), temos o casal ao fundo submetido a uma considerável profundidade de campo e, em primeiro plano, um banquete exposto sobre uma mesa. Durante este plano, nada soa além do barulho do mar. No plano seguinte (10), o som do mar permanece, porém em menor intensidade, pois aí escutamos Cleópatra prostrada imponentemente junto de César a comentar sobre as vantagens da civilização egípcia: *Nós temos o mar, temos a pedra, e com a nossa biblioteca nós temos tudo.*¹⁶⁸



9



10

¹⁶⁷ Trecho extraído do roteiro do filme Cleópatra.

¹⁶⁸ Idem



11



12(a)



12(b)



12(c)



13

Em seguida, o ruído do mar começa a ceder quando passamos para a próxima imagem (sequência 12), que inicia levemente desfocada, onde conseguimos observar um corpo nu feminino estendido, ao passo em que a partir de um movimento de aproximação da câmera (*dolly in*) o foco da imagem é reestabelecido e podemos ver o órgão sexual feminino em primeiro plano. O plano-sequência segue se aproximando até que a imagem começa a rotacionar, fixando-se de ponta cabeça (figura 12c) ao final do plano. Tal imagem - a visão do corpo feminino em sua intimidade - é nitidamente uma transcrição do quadro pictórico “A origem do mundo” (1886) do pintor francês Gustave Courbet, evidenciando a intensa relação que o diretor Júlio Bressane mantém com outras artes.

Ao passo que o som do mar começa a diminuir, tem início a fala de um conselheiro de Cleópatra:

O grande plano celeste, a grande álgebra divina, o sonhado Império Ptolomaico, onde Roma será Alexandria... Vós divina Ísis, majestade, sois a sétima Cleópatra. Todos os Oráculos, vaticínios, adivinhações revelam que sob sua égide dará a realização deste sonho de séculos. Força de todas as encarnações e reencarnações tens tudo para tecê-lo. Oh divina Ísis majestosa e eterna. (pausa) Tens ainda mais rainha: o domínio sobre o homem com que se fará esta União Imperial. ¹⁶⁹

¹⁶⁹Trecho extraído do roteiro do filme Cleópatra.

Antes de terminado o diálogo entre Cleópatra e seus conselheiros sobre a estratégia a ser desempenhada em relação a Júlio César, assistimos a um ataque epilético do general romano à beira mar (figura 14) enquanto observamos a rainha egípcia espí-lo estendido no chão a se debater. Na próxima imagem (figura 15), vemos Cleópatra acompanhada de seus conselheiros com um cérebro exposto sobre uma mesa, onde estes descrevem e comentam a doença (epilepsia) de César.



14



15

4.3.3 A intimidade em silêncio

Na cena (15), o ruído do mar que vinha acompanhando as imagens anteriores diminui a ponto de nos permitir escutar com maior acuidade as chamas que vibram e iluminam o recinto da cena posterior (sequência 16). A sonoridade da cena é reduzida de modo a promover a impressão de estarmos localizados em uma sala **íntima e silenciosa**, protegida inclusive do forte som marítimo que vínhamos ouvindo nas cenas anteriores. Assim, um efeito de silêncio transparece a partir da diminuição da pista sonora do mar a fim de construir uma sensação de intimidade que transbordará nas cenas seguinte.



16(a)



16(1b)



16(2b)



16(c)

16(d)

16(e)

A sequência representada pelas imagens acima (16a-e) revelam pela primeira vez a intimidade entre Cleópatra e Júlio César, que neste momento se encontram em uma sala de banho a sós. O primeiro plano da cena (16a) evidencia uma bandeja na qual vemos uma fruta (um figo repartido ao meio – fruto originário da região do mediterrâneo) e alguns recipientes que guardam as bebidas que a rainha irá oferecer a César (16-1b). Em seguida, ela encena um ataque epilético ao general romano deitando-se no chão e representando o que havia espionado anteriormente. Ele permanece **mudo** durante toda a cena. Posteriormente, em silêncio, ela o convida a deitar-se (16-2b), tomando-o pela mão: *Cleópatra embriaga César, suavemente, droga-o. Depois, deitando César de costas, penetra-o com seus dedos. Mostrando a ele, assim, um procedimento de alívio à crise...*¹⁷⁰

Neste momento íntimo do casal, a trilha sonora compõe uma espécie de silêncio ao reduzir a presença do mar, que até então vinha dominando a reconstrução da paisagem sonora de Alexandria, enquanto o casal se encontra sozinho, para desfrutar de uma noite de “fantasia e amor”¹⁷¹. Outros fatores sonoros participam desse efeito silencioso, como é o caso do tênue ruído das chamas que vemos queimar ao fundo, iluminando o local, bem como os sons de água corrente e goteiras que servem delicadamente para a representação do fenômeno na cena. Deste modo, instaura-se uma impressão de **distância** como se o silêncio fosse o indicador do **afastamento** deles do mundo político que lhes justificavam e garantiam o convívio até então.

Também se destaca a mudez de César frente ao comando de Cleópatra, cuja voz é a única e pontual nessa sequência, sendo possível inferir que o fascínio do general romano pela rainha é demonstrado por meio desta **ausência de palavras** que o acomete

¹⁷⁰Trecho extraído do roteiro do filme “Cleópatra”.

¹⁷¹ Indicação extraída do roteiro do filme “Cleópatra”.

durante a cena, que permanece sonoramente representada por essa aparência de “silêncio” por aproximadamente dois minutos e cinco segundos.

Durante a encenação do ataque de Cleópatra a César, que se dá entre os planos 16(1b) e 16(2b), tem início uma música que perdura na cena por aproximadamente um minuto e cinquenta segundos, incentivando ainda mais uma qualidade inebriante sobre a intimidade do casal, que marca o início do encantamento da rainha sobre o general. A música continua na cena até o momento em que Cleópatra penetra César (figuras 16e e 16d), cedendo novamente aos ruídos diegéticos do ambiente (chama, água e mar) que voltam a estabelecer o som do plano. O “silêncio” advindo do fim da música é preenchido pela voz de Cleópatra (16e):

Baba divina, espuma de ódio, raiva branca, flama fria e imortal... dos Deuses imortal! Darei alívio ao padecimento. Alívio ao padecimento divino! Houve alguém no mundo a quem os Deuses tratassem com esta singularidade? Sonora linfa fugitiva. Palreiro arroio, que do umbral lhe mana com branco murmurinho o sono ínvida.¹⁷²

Ao final da fala de Cleópatra, estilizada tanto em por sua forma literária quanto por sua dicção/sotaque, começamos a ouvir um som mais presente de água corrente conforme a cena termina e passamos a ver a próxima imagem: o fundo do que seria uma correnteza d’água cristalina.

4.3.4 O silêncio do gozo



17

¹⁷² Fala extraída do DVD do filme “Cleópatra”.

Numa vagarosa panorâmica (aproximadamente quarenta segundos) da esquerda para a direita do quadro vemos as pedras (figura 17) ao fundo enquanto ouvimos o som do líquido corrente. Tal sonoridade incentiva uma impressão de calma e sossego, ao mesmo tempo em que sugere o gozo dos das personagens, resultado da noite. induzindo-nos a pensar que o alívio comentado pela rainha em sua fala anterior tivesse sua tradução nesta sonoridade de “aspecto tranquilo”.



18

Em seguida, um corte seco na trilha sonora adianta o plano fixo da imagem seguinte, que traz em evidência um caminho entre rochas (figura 18), quase um túnel, dentro do qual vemos Cleópatra cruzar a tela da direita para esquerda guiando pela mão Júlio César, cuja feição deixa transparecer seu espanto com o desconhecido para o qual a rainha o encaminha. Neste momento, a “calmaria sonora” do plano 17 é interrompida abruptamente pelo ruído do mar que retorna em grande intensidade ampliando o efeito contrastante com a trilha sonora da cena anterior.



19

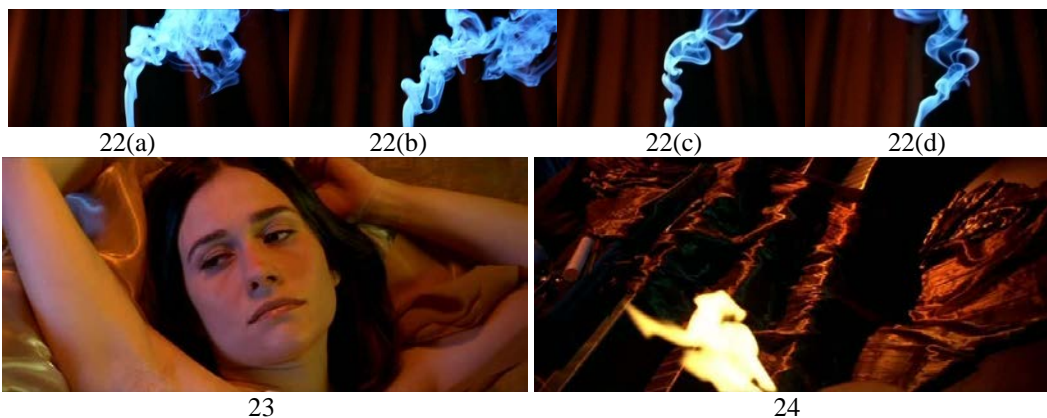


20



21

Durante o plano 19, a rainha diz que César deve exigir o título de rei de Roma, argumentando que sua origem divina lhe garantiria o trono do Império Romano, encantando-o e começando a exercer seu poder político sobre ele: *Cleópatra hipnotiza César, faz delicadamente com o dedo indicador de sua mão o gesto de um pêndulo, de um vai e vem* ¹⁷³. Poder que está em maior evidência na cena posterior, quando ainda à beira mar, o casal se situa dentro de uma grande concha, leito onde Cleópatra ordena (figura 20) a César portar-se como um cão (*Cão! Cão!*¹⁷⁴), mando que ele obedece, ao som superposto, pela trilha sonora, de um rosnado canino extra-diegético, enquanto engatinha até as entranhas da rainha (figura 21).



Em seguida, surgem planos seguidos de uma fumaça (sequência 22) que aparecem em duas perspectivas: nas imagens 22(a) e 22(c) o seu sentido é de baixo para cima, conforme a sua ocorrência natural e, após os cortes, nas imagens 22(b) e 22(e) exibidas em seu fluxo contrário, de cima para baixo, o reverso da imagem original. Logo após, vemos um *close up* da face da atriz com aspecto sereno (plano 23). Novamente, pouco

¹⁷³ Trecho extraído do roteiro do filme *Cleópatra*

¹⁷⁴ Fala de Cleópatra durante o plano da figura 20.

antes da inversão do sentido nas imagens da fumaça se dá uma representação do silêncio baseada nas sonoridades de insetos, coaxar de sapos e o chamuscar de fogo. Esta sensação silenciosa é ainda mais intensa quando o ruído do mar, que soa somente nas primeiras imagens da fumaça, é gradualmente excluído.

A rainha deitada (figura 23) observa o manto de César despido no chão (figura 24). No enquadramento da imagem 24 vemos uma chama queimar no inferior do quadro sobre o manto vermelho do general, enquanto seu chamuscar ecoa no recinto, acompanhado do som de insetos e sapos, sem o ruído do mar, dando-nos a impressão de um silêncio que denota intimidade e reclusão – recursos semelhantes aos da sequência de imagens 16.

Após, César, embriagado, e carregando um grande cálice de bebida consigo, está junto de seus oficiais à beira mar e dialoga sobre as peculiaridades que lhe fascinam na milenar cultura egípcia. O encantamento do general pela rainha é comentado pelos oficiais, que indicam o início do declínio da austeridade de Júlio César.

4.3.5 O silêncio da sabedoria



25

Na cena seguinte, vemos a rainha acompanhada da Hierofante (figura 25), ambas concentradas e em silêncio em frente a um recipiente para o qual Cleópatra observa com curiosa atenção enquanto a vidente decifra o futuro. Elas permanecem **mudas** durante todo o plano e olhando fixamente uma nos olhos da outra, sugerindo a transmissão por telepatia daquilo que a hierofante teria descoberto sobre o general romano. Nesta cena, a nítida sensação de silêncio transparece de um “tratamento longínquo” dado às

sonoridades de pássaros e também pelo ruído ténue de vento corrente que perfazem a cena.



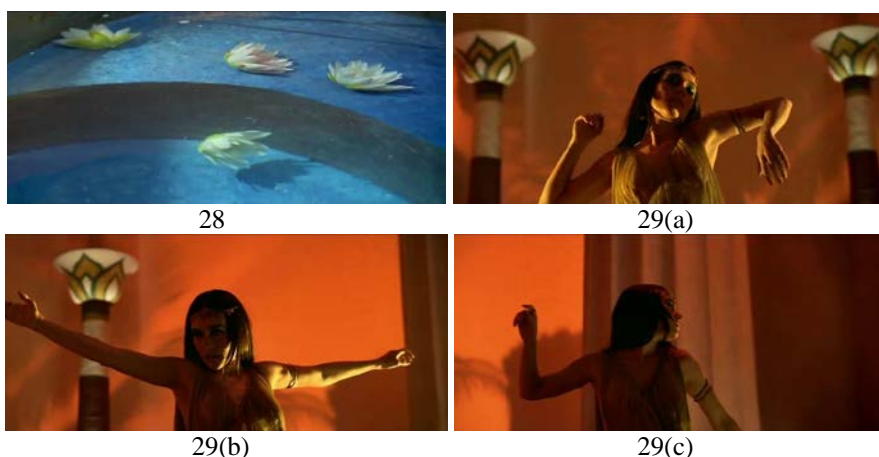
Depois da cena da adivinhação, Cleópatra recebe César em seus aposentos e outra sensação de “silêncio ambiente” se impõe através da redução das pistas sonoras para o som único do mar, que soa ao fundo, enquanto a rainha continua seu encantamento sobre o romano:

Eis-me César: em mim, só em mim, a polaridade funde-se, misturada em meu corpo: ordenação grega versus fantasia do oriente; lógica versus magia; matemática versus mitologia; Atenas versus Alexandria... Em meu espírito estas forças são uma coisa só: Sou Alexandria e Sou Atenas!!¹⁷⁵

Ao final desta cena, eles trocam de vozes durante os planos 26(d) e 26(e), nos quais vemos suas faces em *close up* enquanto pronunciam os textos com suas vozes invertidas: *César (com a voz de Cleópatra): Sinto vontade de abolir o tempo, ficar*

¹⁷⁵Fala da rainha Cleópatra retirada do DVD. Figura 25(c).

eternamente agora... / Cleópatra (com a voz de César): Sou Cleópatra, ou Alexandria, sou Atenas... ¹⁷⁶ Em seguida, o plano da figura (27) continua com uma construção silenciosa “natural” - amparada por sons de pássaros e de água corrente – tornando tal sensação ainda mais saliente ao ser ouvido o som de um voo de inseto em destaque, somente possível numa situação “silenciosa”.



Posteriormente, vemos uma flor de lótus afundando lentamente numa piscina de água cristalina, ainda sob o som de água correndo e de goteiras, e alguns passarinhos, recurso que se assemelha ao que acontece na cena (16e) . Ao final desse plano, ouvimos o canto de um pássaro e o farfalhar de asas levantando voo, que marcam o início do trecho musical, que perdura durante uma panorâmica (figuras 29) na qual Cleópatra exhibe-se, como quem dança, no meio do quadro, demonstrando sua beleza e poder de sedução sobre o general romano.

Mais a frente, novamente à beira mar, Júlio César aparece num plano fixo, em *contra-plongée*, como uma estátua romana (figura 30), somente ao som do mar que perdura no plano seguinte (figura 31), momento em que o general adverte seus oficiais sobre sua decisão de regressar a Roma para reivindicar o título de Rei pelo senado romano – viagem representada no plano seguinte (figura 32) quando a imagem da vela de um navio toma o quadro enquanto ouvimos um intenso ruído do mar junto do ranger de

¹⁷⁶ Fala extraída do roteiro do filme *Cleópatra*.

madeiras, dando-nos a impressão de estarmos situados no interior de uma grande embarcação em alto mar com destino à capital do império (figura 33). Tais planos têm em comum certa “métrica romana” que define a imagem pela posição marcada dos atores em cena, evidenciado o contraste entre a razão de Roma e a mitologia de Alexandria.



30



31



32



33

A esta altura, situados em Roma, as personagens estão envoltas por uma nova representação da paisagem sonora, baseada por outros sons e marcadamente pela ausência do som do mar, que até então dominava a trilha sonora. Agora novos sons atuam na representação naturalista do espaço da diegese, conforme os realizadores imaginaram ser a remota paisagem sonora da cidade como, por exemplos, os sons de sinos, de animais de carga, de tropas, sons metálicos (ferreiros), carruagens, etc.

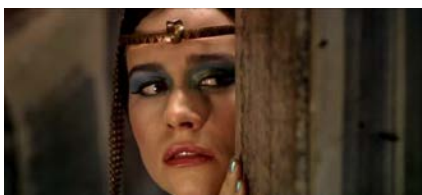
Júlio César discursa para seus oficiais (figura 33) em seus aposentos em Roma e reitera sua intenção de se tornar rei ao mesmo tempo em que exalta Cleópatra e menospreza o senado da república Romana, atitudes que mais tarde culminarão no seu assassinato:

A cultura latina é uma queda... vocês são a queda, portam-se como vermes, cancro roendo, corroendo, a carniça das conquistas... vermes! (...) Cleópatra, creio, será difícil a qualquer um dos senhores percebê-la, por tratar-se de mulher sem semelhante entre nós. Tem cultura poliglota e precoce... esmagaria com sua voz qualquer senador romano... ficariam apenas mais abestalhados que de costume!¹⁷⁷

¹⁷⁷ Fala da personagem de Júlio César para seus oficiais, extraída do roteiro do filme.



34



35

Ao final de seu discurso, o plano representado pela figura 34 revela a estátua de Ísis o fundo do quadro, situada atrás do general, calculadamente posicionada no plano, reforçando a ideia do poder exercido pela rainha por detrás dos atos de Júlio César, que nos é revelada no plano posterior (figura 35), que mostra a rainha à espreita, espionando a reunião do general romano com seus oficiais.

4.3.6 O silêncio como presságio



36



37

Em seguida, tem início uma sequência especial que destacamos por promover um efeito particular de silêncio, em um sentido especificamente encaminhado por uma noção de morte, conforme o filme se aproxima do assassinato de Júlio César.

Nas cenas representadas pelas figuras 36 e 37, revela-se o presságio de um cego agoureiro a César, alertando-o sobre um perigo iminente. Ao sugerir ao general que ele se acautele, o cego é por ele escorraçado e retorna lentamente ao que parece ser uma caverna (figura 37). Durante sua descida, ouvimos os supostos ruídos do ambiente, como latidos de cães e sons de pássaros, associados ao eco de goteiras, que auxiliam a impressão de silêncio que as cenas a partir de agora começarão a salientar. Nas cenas seguintes,

ocorre outro presságio atrelado a César, impugnando um sentimento de suspense e de risco.



Intensificando a simbologia da morte, há um lento *zoom in* em plano próximo do rosto da mulher de César, Calpúrnea (figura 38), durante o qual sua expressão torna-se cada vez mais agoniada, enquanto na trilha sonora um trecho musical com tambores, em tom grave e crescente, é acompanhado por uivos de lobos e sons de água corrente que seguem até o plano seguinte (figuras 39).

Nestas imagens, é possível vermos primeiramente o casal se beijando ao fundo do plano até que um ajuste no foco faz com que este perca a sua nitidez, enquanto a cabeça de uma estátua situada no primeiro plano (anteriormente desfocada) passa a ter foco. Neste momento da transição do foco (figuras 39a-b) ouvimos concomitantemente o som de uma rachadura que se mostra visível na estátua, incentivando uma impressão de desgaste e de ruína, que aumentam ainda mais a sensação de que algo ruim está na iminência de acontecer a César.

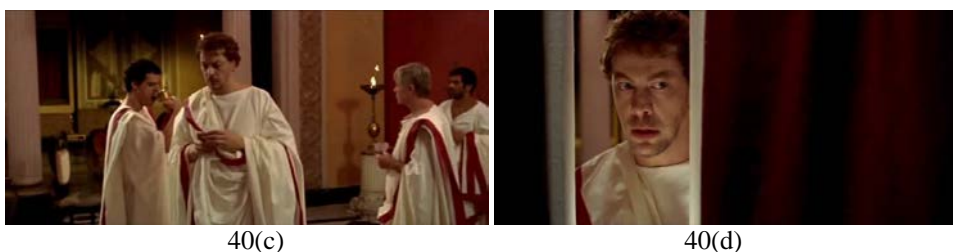


A seguir, o general confraterniza com seus amigos e conselheiros à noite, envoltos por sons que reconstroem sonoramente um ambiente noturno, como o estridular de grilos, quando outra citação ao silêncio se estabelece e remonta ao final trágico de César.

Neste momento, o próprio diálogo da sequência (40) retoma o assunto da morte:

A conversa recai sobre qual seria a melhor maneira de morrer. Marco Antônio: “Tenho visto todas as formas da agonia. De suas máscaras não diferencio meu horror... de nenhuma delas.” / (...) Amigo 1: “Morremos é certo. Mas qual será a máscara da morte? Como a vestiremos? Quando?” / Amigo 2: “Qual a melhor maneira de morrer?” / César para a surpresa, antecipando-se a todos, diz: “A não esperada.” / Os presentes, magneticamente, olham ao mesmo tempo, para César. Este sorri, contido, encara todos com a sua altivez soberana.
Silêncio.¹⁷⁸

Aumentando ainda mais o suspense da sequência, durante o diálogo anterior vemos Marco Lépido sair da roda dos convivas e cortar a imagem (da direita para a esquerda) até se deparar com uma fresta, enquanto um contundente efeito de silêncio é construído pela trilha sonora. Em sua caminhada, Marco Lépido é acompanhado por uma pausa no diálogo, ao mesmo tempo em que ouvimos o voo de um inseto em destaque, como já ocorrera no plano demarcado como 26.



Ao se aproximar da janela, Marco Lépido comenta a situação sinistra que toma forma junto da instauração de um efeito silencioso, quando um *fade in* aumenta o som do vento conforme a personagem se aproxima da janela: *Marco Lépido: “Frio estranho... não sei... este zunido... alguma coisa passou por aqui ... O vento... mas está tudo fechado... Não entendo... Meu vinho ficou azedo ... Os deuses parecem troçar de nós?!”*¹⁷⁹

O zunido que ouvimos do inseto, bem como do vento, instaura um efeito de silêncio para nos dar uma sensação de vazio/**esvaziamento** que nos permite ouvir à distância, bem como ouvir pequenos eventos sonoros que, geralmente passam despercebidos no dia a dia de nossa escuta (o zunido do inseto – figura 40c). O som

¹⁷⁸Diálogo retirado do roteiro do filme.

¹⁷⁹ Trecho extraído do roteiro do filme.

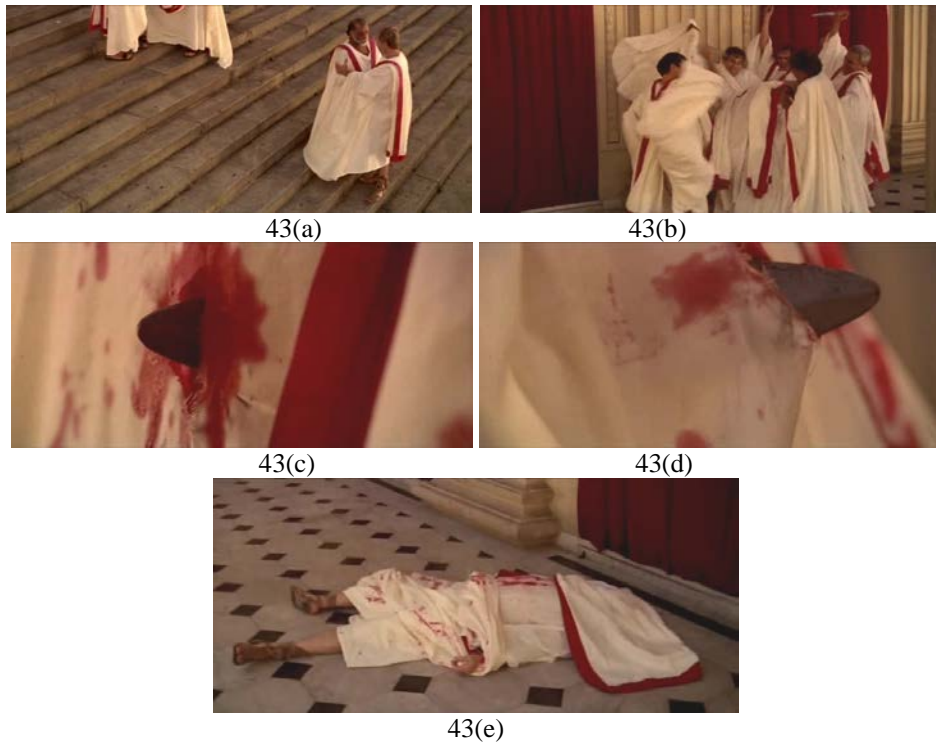
do vento perdura até o final da cena, ganhando gradualmente maior intensidade até ser dominante no fim do plano 40d.

Ao final da sequência 40, Marco Antônio propõe um brinde a César e todos os convivas erguem suas taças pelo general. Neste momento, o corte atualiza a cena e a imagem traz um coelho morto (figura 42), estendido sobre a mesa junto de uma pequena adaga enquanto o som do vento da cena anterior predomina sobre a imagem.



Em seguida, o ruído do vento permanece sobre o *close up* em *contra-plongée* de César, quando este pergunta sobre as premonições dos áugures acerca do futuro (figura 41a). O corte seguinte nos traz o cego (da cena 36), também em *close up*, e **em silêncio**, sendo encoberto por uma nuvem de fumaça (sequência 42 b-c) até desaparecer. O ruído de vento permanece durante tais sequências - desde o brinde de marco Antônio a César até o momento em que o cego é totalmente envolto pela fumaça do plano 42(c). Ao final deste plano, o ruído do vento começa a se misturar com uma música que passa a soar, perdurando por toda a sequência do assassinato de César (43a-e).

À medida que a música vai crescendo, ocorre o **silenciamento da diegese**, uma vez que deixamos de ouvir os sons que estariam sendo produzidos no ambiente enquanto a peça musical domina a trilha sonora da cena.



César é visto nas escadarias do Senado romano (43a) e, ao terminar de subi-las, se encontra com alguns senadores e os cumprimenta, sendo atacado por um deles (43b), seguido pelos restantes que lhe apunhalam incessantemente (43c-d) e fogem. Cambaleante, ao final do plano, o general romano desmorona estendido no chão cobrindo a face com seu manto (43e). A música, neste momento, ganha curtos ataques de um instrumento de sopro (corneta), que aumenta a euforia funesta sobre a cena.

Nesta sequência, uma enfática representação do ataque a César é dada pela montagem entrecortada e acelerada dos planos, que têm sua impressão de movimento intensificada devido ao efeito de *síncrese*¹⁸⁰ que se estabelece diversas vezes entre as facadas recebidas pelo general romano e os ataques da corneta na música. . Além disso, a imagem é cambaleante, pois está em movimento “errante”, aproximando-se e afastando-

¹⁸⁰ Conforme a definição encontrada no glossário de Michel Chion, o efeito de síncrese consiste em um “fenômeno psicofisiológico espontâneo e reflexivo que é universal e funicono por causa da composição do nosso sistema nervoso, e não de condicionamento cultural. A síncrese consiste em perceber a concomitância de um evento sonoro discreto e um evento visual discreto como um único fenômeno. (...) A impressão criada é involuntária; e atribui uma causa comum ao som e imagem, mesmo se as suas naturezas e origens sejam completamente diferentes e, mesmo que tenham pouco ou nenhuma relação uns aos outros na realidade”. Verbete “Synchresis” encontrado no glossário do autor no site: <http://www.michelchion.com/glossaire/michel-chion-glossaire.pdf>

se do corpo ensanguentado de Júlio César, enquanto a montagem continua a evidenciar em *closes* as facadas deferidas contra ele (planos semelhantes aos 43c e 43d).



44(a)



44(b)



44(c)



45

Sem qualquer outra intervenção sonora, as imagens da morte são pontuadas pela música, e assim permanecem até a cena posterior quando vemos Cleópatra (44a), acompanhada por Iras e Carmina, em transe (44b), abalada pela morte de César. Dentro de uma banheira, O líquido que envolve a rainha dentro de uma banheira tingem-se de vermelho (44c), ao passo que, na música, instrumento de percussão (tambor) se destaca.

Cleópatra, do outro lado da cidade, deitada em uma banheira na residência de verão de César em Roma, vê e sente, sente nitidamente quase em sua pele, quase em seu próprio corpo o assassinato de César. (...) De repente, a cristalina água da banheira, onde está imersa Cleópatra, tingem-se, transfigura-se, em sangue. Sangue, o sinal divinatório do perigo, manifesta-se! A sensível rainha, em alarme de pânico, salta rapidamente da banheira enfeitada. / Oculta-se do horror deitando-se debaixo de um manto escarlate enorme estendido sobre o chão de mármore.¹⁸¹

No plano 45, Cleópatra atravessa por debaixo de um manto vermelho, da esquerda para a direita e, em seguida, vemos uma panorâmica do céu, com mesmo movimento que, ao final, se fixa na imagem do farol de Alexandria (figura 46), indicando uma elipse temporal que estabelece o retorno da rainha ao Egito. Durante a panorâmica, além do

¹⁸¹ Descrição extraída do roteiro do filme.

farol evidente no plano, as sonoridades que apresentam o ambiente Alexandrino (ausentes durante a estadia em Roma) voltam a soar e, assim, reforçam a elipse espacial, pois retornam os sons de aves litorâneas (como gaivotas) e do mar. Ao final da panorâmica a música termina e uma nova sensação de silêncio volta a tomar forma nos planos seguintes.

4.3.7 O luto em silêncio



46

Os planos que mostram o retorno de Cleópatra seu palácio são “costurados” por um “silêncio” que configura uma espécie de luto da rainha pela morte de Júlio César, dado o seu efeito de intimidade. Cleópatra retoma as atividades do seu cotidiano, portanto, **silenciosamente**.

Tal efeito é sentido, pois, conforme dissemos antes, a música, aos poucos, é silenciada, ainda no plano 46, diluindo-se em meio ao crescente som do mar. Este efeito de “silenciamento” é reforçado pela encenação, que nos sugere momentos de introspecção e de reclusão da rainha: Cleópatra **em silêncio** com a Hierofanta, ensaiando uma dança, dormindo, descansando, meditando, lendo pergaminhos.



47(a)



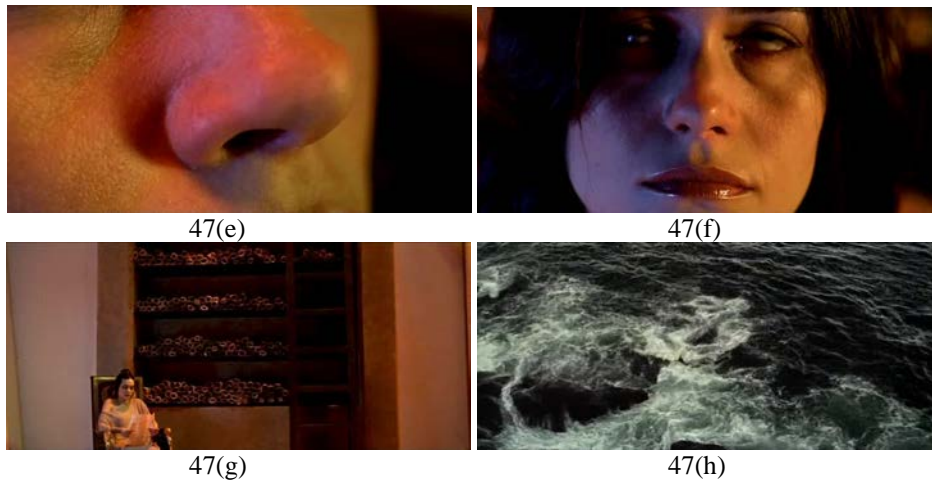
47(b)



47(c)



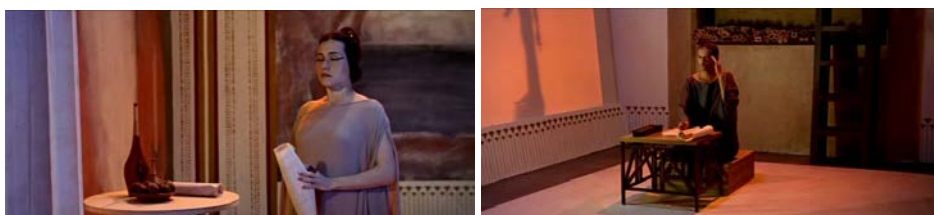
47(d)



O efeito de silêncio nesta sequência se dá tanto pela mudez da rainha como também pelos outros sons que a trilha sonora dispõe como, por exemplo, o ruído do mar e do vento que dominam a escuta e se sobrepõem sobre a diegese, numa espécie de **silenciamento/quietude do mundo**. Tais sons perduram até a imagem 47(i), quando a vemos exercitar seu poder de telepatia com um servo - momento no qual a música retorna, crescendo sobre os planos 47(j) e 48(a-b) e dissolvendo a sensação de silêncio anterior.

Pouco antes de a música retornar, há um simbólico plano visual do mar, sobre o qual gostaríamos de destacar o sentido inverso da imagem, vista ao contrário (em tempo reverso/*rewind*), intercalado entre a imagem de Cleópatra, ainda reclusa, em silêncio, e o seu exercício de telepatia, quando novamente tem início a música.

Mostrada em sentido reverso, a imagem do mar antecede a música, que tem início no final da sequência, incentivando-nos a interpretá-la como uma metáfora visual para o fim do luto da rainha, especialmente quando aparecem os planos seguintes, em que um movimento de *travelling out* se afasta da parte superior da face suada de Cleópatra (48a), que está com seus olhos fixos na câmera (quebra da quarta parede), até a vermos inteira em quadro (48b), trajando uma longa asa enquanto ensaia um voo aos pés do Olimpo.



47(i)



48(a)

47(j)



48(b)

Em seguida, a narrativa retorna a Roma, onde vemos os conselheiros reunidos articulando a nova investida sobre o reino do Egito. Eleito para a difícil missão de “conquistar” a rainha, Marco Antônio demonstra bravura e desdenha os alertas dos conselheiros acerca da lenda em torno de Cleópatra: *É uma lenda. Lenda conservada no disfarce! Uma ilusão simples, inofensiva... basta um banquete e o Egito será nosso!*¹⁸²



49(a)



49(b)

Nesta cena, ambiente sonoro é construído com as sonoridades que outrora representavam Roma no filme. “Ao fundo” do diálogo, ouvimos alguns animais (pássaros e cachorros) e uma interessante representação sonora de um treinamento militar. Lembramos que o diálogo dos romanos, que sonoramente se destaca, discute a invasão do Egito, tema que se amplia ao serem ouvidos os sons de apitos, de uma marcha de tropas, carruagens, e um grito dando o comando “Atacar!”, que ouvimos exatamente quando Marco Lépido incentiva Antônio a tomar o tesouro egípcio - todos imersos na ambiência da cena enquanto o diálogo dos romanos ecoa no recinto.

No plano seguinte, de volta à Alexandria, vemos a imagem da rainha à beira mar (o som do mar volta - como de costume) no exercício de seu poder, dialogando com um grupo de religiosos judeus e concedendo autonomia cultural, religiosa e liberdade de convívio a esse povo.

¹⁸² Fala de Marco Antônio, extraída do roteiro do filme.

4.3.8 Silêncio para contemplação

Em seguida, outro efeito silencioso desponta ao assistirmos ao primeiro encontro de Cleópatra e Marco Antônio sob um longo “silêncio”, que percorre toda a série de planos (50), durando aproximadamente três minutos. Sobre esta sequência, merece breve destaque a indicação feita pelo diretor, no roteiro do filme, ao quadro do pintor Lawrence Alma-Tadema, “Encontro entre Marco Antônio e Cleópatra”, uma vez que a imagem 50a é a tradução da imagem do quadro para o plano fílmico.



Nela, o debochado e irônico Marco Antônio solta um longo riso em face à exuberância da rainha egípcia. À câmera, Cleópatra e Marco Antônio estão alinhados ¹⁸³ num mesmo eixo que, abusando da profundidade de campo, coloca as personagens em perspectiva (50a).

Durante esse plano, ressoa na trilha sonora o pio de uma ave cuja inserção na cena se dá semelhante e paralela à risada do general romano, perfazendo o seu riso incontido e ampliando o tom de deboche. Ao cessar o riso, Marco Antônio emudece (assim como o

¹⁸³Durante o plano 50a, o ângulo entre a câmera e as personagens é 0° devido as suas posições alinhadas num mesmo eixo. Já no plano seguinte, a câmera realiza um movimento de 90° em relação às personagens, colocando-se de frente a elas, promovendo uma espécie de espacialização do quadro de Alma Tadema ao recriá-lo em outra perspectiva da imagem.

canto do pássaro). Cleópatra, de costas para o general, permanece estática, impassível ao romano. No plano seguinte (figura 50b), a câmera passa a enquadrá-los de frente (90° em relação ao eixo da imagem 50a), numa longa tomada fixa (aproximadamente um minuto e dez segundos).

Em posição imponente Marco Antônio observa Cleópatra, **mudos, todos em silêncio**. Um efeito sonoro semelhante a um chocalho (como já comentado na figura 5) soa no plano indicando que o feitiço da rainha sobre o general havia surtido efeito. Logo após o efeito sonoro do feitiço, enfim, a rainha volta seus olhos para o romano. O *close up* seguinte da face de Cleópatra (figura 50c) evidencia o seu olhar curioso e ao mesmo tempo intrigado, com o qual fita, observa, analisa, em silêncio, Marco Antônio.

A ausência de diálogo perdura na cena seguinte (50d), quando vemos Marco Antônio e Cleópatra sentados frente a frente, ainda à beira mar, contemplando-se emudecidos. Após longa pausa (aproximadamente um minuto), Cleópatra rompe “o silêncio” e começa a dialogar com o general, que a esta altura já se encontra embriagado pelas poções que as amas lhe fornecem constantemente ao longo do plano.

O efeito silencioso dado pela ausência da fala nos planos comentados acima configuram um maior peso ao encontro da rainha com o romano, assim como também ocorreu em seu encontro com Júlio César no início do filme. Em ambos os momentos, a trilha sonora “silencia” através de um artifício ocasionado pela falta do diálogo seguida pelo fitar entre Cleópatra e os generais romanos, atônitos, no primeiro contato com a rainha.

Neste sentido, a representação do silêncio (verbal) na cena enfatiza o momento do descobrimento entre as personagens ao transpor todo o poder e as estratégias ocultas que estão em jogo neste “raciocínio silencioso” que Cleópatra e os romanos fazem de si mutuamente. Neste caso, tal emudecimento nos dá uma representação do que poderia ser a interpretação cênica do aspecto fundante do silêncio, conforme indica Eni Orlandi, ou seja, como o grau zero de toda a significação, o sustento de todos os sentidos. Assim, a importância do primeiro contato entre eles parece ser sublinhada por este recurso dramático, em que as personagens em cena permanecem mudas por longos períodos, pondo em prática seu jogo político - **em silêncio**.



51



52(a)



52(b)



52(c)



52(d)



52(e)

Em seguida, tais estratégias políticas começam a ser colocadas em prática, como podemos notar ao ouvir a trama que Cleópatra arquiteta com seus sacerdotes e conselheiros (figura 51), logo após a sequência do primeiro encontro: *Antônio não é César e nunca será. César abalou-se todo com nosso mundo, Antônio gostará de desfrutá-lo. Jamais o entenderia...*¹⁸⁴

Nos planos que se seguem à reunião da rainha com seus oficiais, uma simbólica sequência evidencia o jogo de poder que se instaura entre Cleópatra e Marco Antônio. Neste momento, a trilha musical retorna com um excerto de uma ópera, enquanto na imagem Cleópatra é enquadrada do busto para cima, no meio do quadro, lendo um pergaminho (52a). Um movimento de câmera da esquerda para a direita passa a revelar Marco Antônio (52b), com o olhar semi-cerrado, fitando a rainha demoradamente. Em um plano próximo, ele aparece acompanhado de um afresco na parede ao fundo da imagem, desenho semelhante à figura do deus egípcio Anúbis. Após alguns segundos fixos nele, um corte na imagem e no som leva ao próximo plano, no qual a imagem do

¹⁸⁴ Fala de Cleópatra extraída do roteiro do filme.

trono de Cleópatra é rotacionada pelo movimento da câmera (52c), enquanto na trilha sonora o ruído de um chocalho reaparece (semelhante ao da figura 5), somando à cena uma atmosfera ambígua sobre as relações das personagens.

O próximo corte revela um plano-sequência, no qual Marco Antônio está em frente ao trono da rainha, observando-o, rondando-o, com o seu meio corpo enquadrado, até que se aproxima do assento, ocupando-o (52e). Neste momento, tons mais graves passam a soar na música, junto da voz de um *basso* (cantor de ópera de voz mais grave), dando maior “peso” à cena justamente pelo emprego de notas mais graves, cujo efeito no contexto da cena aprofunda o sentimento de ambição, nítida nos olhos e na postura do romano.

Após sentar-se no trono de Cleópatra, um movimento de câmera inverso ao que abriu esta sequência, ou seja, *travelling* da esquerda para a direita, parte da imagem do general romano sentado, que observa de longe a rainha, que passa a ser enquadrada novamente (52e) de maneira semelhante à imagem do plano de abertura (52a).



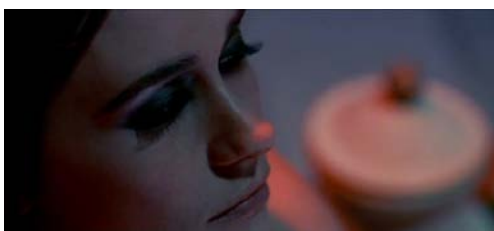
Após, tem início a revelação da intimidade de Cleópatra e Marco Antônio. A trilha musical passa dos sons graves da cena anterior para uma melodia mais suave, de menor intensidade, acompanhada pelos sons de água corrente e do mar. Estes sons predominam sobre as imagens de Cleópatra, deitada nua, inteira em quadro, numa espécie de preparação para a noite de amor com o general, em que é massageada por uma serva (figura 53) e, no plano seguinte, próximo, Marco Antônio percorre com sua língua o corpo nu da rainha (54).

*Noite de amor entre Cleópatra e Marco Antônio. Coito acrobático entre as pedras a beira mar. / Ecoam pelas amplas dependências do palácio (sítio pré-histórico) o suave som de instrumentos musicais, elevam-se pelos ares os fumos propiciatórios.*¹⁸⁵

Nas cenas descritas anteriormente, durante a primeira delas a música diminui até desaparecer, ao mesmo tempo em que o ruído do mar ganha maior intensidade, uma vez que o plano seguinte revela o casal realizando o “coito acrobático” descrito (figura 55), enquanto ouvimos intensos e “curiosos” gemidos de Cleópatra, que podem ser confundidos com “berros” de aves litorâneas. Neste caso, coladas à imagem, tais sons apareceriam semelhantes aos “comentários” feitos pelos canto/pio de pássaros já destacados anteriormente¹⁸⁶ (figuras 2, 50a, 50e), expandindo, desta forma, a concepção e o uso do som no filme. Os gemidos perduram na imagem seguinte, em que vemos em primeiro plano (fixo) o delicado movimento de fumaças (figura 56) que se desmancham em quadro. Outra vez, tal imagem se assemelha à sequência de figuras 22, comentadas anteriormente, o que nos leva a associá-las ao prazer e à luxúria, sensações vistas e ouvidas durante o comportamento das personagens em ambas as sequências (22 e 56) da intimidade da rainha com César e Marco Antônio, respectivamente.



57



58



59

¹⁸⁵ Trecho extraído do roteiro do filme.

¹⁸⁶ Relembramos também o pio do pássaro na cena do cemitério que abre *A erva do rato*, que parece estar em conexão com a *mise-em-scène*, conforme destacamos em nossas análises no capítulo 3.

Após alguns segundos, o plano da fumaça cede à imagem de Antônio e Cleópatra nos aposentos dela (figura 57). Plano fixo, personagens ao fundo do quadro, nesta cena, ele está abalado por ter recebido a notícia da morte de sua esposa Fúlvia. A trilha sonora deste plano inicia com toques de cornetas que soam enquanto o general perambula em cena anunciando o falecimento de sua esposa, até se fixar próximo da câmera, quando a trilha musical cessa e passamos a ouvir apenas o diálogo entre as personagens.

Em seguida, o general anuncia sua volta a Roma ao indicar o pedido de regresso feito por Otávio César. A rainha, indignada com a viagem de Antônio, se levanta do trono até se colocar frente ao romano, enfrentando-o. O diálogo da cena é curto e, após a discussão entre as personagens, Marco Antônio parte e novamente uma sensação de “silêncio” toma forma na sequência seguinte.

Neste momento, um breve *close up*, fixo, mostra a face da rainha enquadrada em *plongée* (figura 58), imóvel e muda, ao mesmo tempo em que soam na trilha sonora somente as portas do palácio sendo fechadas, mimetizando a ida do general a Roma.

Logo em seguida, um plano semelhante ao anterior dos aposentos da rainha (figura 57) volta a revelar Cleópatra sentada em seu trono ao fundo do quadro. Porém, dessa vez iluminada em meio a uma penumbra (figura 59) em nítido contraste com a iluminação do mesmo quadro no plano anterior, que continha luzes frias, de tons mais azulados.

Durante este plano, a iluminação passa ter uma maior área de sombra, escurecendo o cenário, enquanto a trilha sonora sofre um efeito similar de esvaziamento, que se dá pela eliminação das pistas de som, ao passo que apenas uma faixa grave e contínua acompanha o tímido soluçar da rainha. Desta maneira, um efeito silencioso marca a partida do companheiro de Cleópatra e denota a sua reclusão e tristeza frente ao fato.



60



61

No plano seguinte (figura 60), ainda nos aposentos da rainha, a vemos interrogar um vidente egípcio sobre a irmã de Otávio César (Otávia), que havia sido prometida em casamento a Marco Antônio. Durante a cena, um plano fixo revela Cleópatra, acompanhada de suas amas, todas em pé e de frente para o adivinho, que se encontra sentado à esquerda do quadro. Respondendo às perguntas sobre as características e as qualidades de Otávia, a cena dá-se em torno do ciúme de Cleópatra em relação à romana, a qual aparecerá na próxima imagem.

Surge um plano-médio fixo de Otávia e Marco Antônio supostamente em Roma, fato que inferimos em função da ambiência sonora, que é povoada por sons de animais (mugido, trote), carroças em movimento, sinos e, ainda mais, pela ausência do ruído do mar que marca as cenas em Alexandria.

Junto a estes sons, há um diálogo expõe a fala dura de Otávia contra Marco Antônio, que lhe questiona sobre seu comportamento frígido e lacônico. Ao final da conversa, ao proferir a última frase da cena (*Antônio tornou-se estátua. Sileno¹⁸⁷ de gelo e tédio.¹⁸⁸*) ouvimos soar o relincho de um burro que cola na imagem como um comentário pertinente à fala da esposa do general. Uma breve pausa no diálogo marca um silêncio entre as personagens antes do término do plano.

4.3.9 Diegese silenciada

A esta altura do filme, gostaríamos de abordar a sequência de planos seguintes (figuras 62a-d) para discutir uma possibilidade recursiva de silenciamento que observamos através da superimposição da trilha musical sobre a diegese. Neste momento, as imagens são privadas de seus sons supostamente diegéticos, ou seja, são imagens **mudas**.

Privados de qualquer indício sonoro diegetico, vemos a constante troca de feição da atriz, por meio de tomadas fixas próximas de seu rosto que expressa as diversas reações descritas no roteiro:

¹⁸⁷ Na mitologia grega, Sileno é um dos seguidores do deus Dionísio, representado recorrentemente em seu estado alterado e entorpecido, acompanhado de um burro que lhe carregava sempre quando embriagado. Apesar de seu comportamento beberrão, sua figura é reconhecida por sua sabedoria e fidelidade a Dionísio.

¹⁸⁸ Trecho extraído do DVD do filme.

Cleópatra elementar: gestos, reações animais, estados emocionais extremos e seus sinais faciais. / Os diversos “rostos expressivos” (close-up) da rainha Cleópatra: os sinais de surpresa; de gozo; de alegria; de medo; de ódio; de sedução; de embriaguez; de timidez; de modéstia; de rubor. / Os estados emocionais da rainha Cleópatra: alegria; bom humor; amor; abatimento; ternura; devoção; reflexão; meditação; mau humor; amuo; determinação; ódio; raiva; desdém; desprezo; nojo; culpa; orgulho; desamparo; paciência; afirmação; negação; surpresa; espanto; medo; horror; preocupação consigo mesma; vergonha.



Nessa cena, o efeito silencioso consiste na perda da representatividade sonora do mundo em detrimento da pista musical que domina a trilha sonora, ocasionando o **silenciamento da diegese**. Neste sentido na sequência 62 a sensação de silêncio não se dá pela ausência de sons ou seguido de uma redução na construção sonora, mas, na verdade, pela ocupação da escuta pela música. Embora o filme tenha sua trilha musical soando em alto volume, neste momento a falta de sons da diegese permite uma localização da escuta fora do mundo narrativo (a história do filme), propondo uma imagem descolada do som.

Aqui lembramos o “modo estruturado” sobre o qual Théberge comenta a criação do efeito de silêncio pelas trilhas sonoras, descrevendo a interação e a relação dos elementos (visuais e sonoros) em cena. O “silêncio relacional”, como nomeia o autor, é, neste caso, sobressaltado pelo uso da música sobre os sons da diegese, destituindo o

espectador da escuta dos sons que estariam “naturalmente” acompanhando a atuação da atriz em cena, como gestos, choro, risadas, sustos.

Devemos destacar o uso da música de Guilherme Vaz, cuja composição se baseia em notas agudas e dissonantes, espaçadas ao longo da cena (às vezes concomitantes ao corte, às vezes não), instaurando uma espécie de uma estrutura assimétrica entre imagem e som durante aproximadamente um minuto e cinquenta e cinco segundos. Uma construção delicada ressaltada pelos cortes entre os planos e pela construção da peça musical que justapostas estabelecem um ritmo desconcentrado na sequência.



63

Uma nota aguda proveniente da música marca o final da sequência, e a próxima imagem revela a rainha, deitada sobre um manto vermelho (semelhante ao dos romanos) na sala de banho de seu palácio (figura 63). O plano a enquadra estendida sobre o manto dos romanos, visivelmente entediada após a partida de Marco Antônio, portando em suas mãos uma pequena adaga, a qual manuseia demoradamente até colocá-la contra o seu pescoço, retirando-a em seguida.

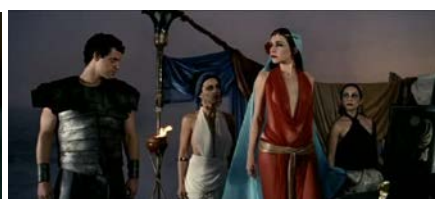
Em contraposição à trilha sonora da cena anterior (62), o plano seguinte é constituído somente por sons diegéticos, como o de água corrente (justificado pelo recinto em que a personagem se encontra), insetos e sapos, que remetem a uma sensação “silenciosa”, que soam ao fundo. Desta maneira, o contraste entre a aproximação destas cenas de trilhas sonoras com intensidades opostas incentiva a percepção do efeito de suspensão, causado pela variação brusca de um plano em que a música domina a escuta, para o outro seguinte, em que apenas alguns detalhes sonoros (como os animais) compõem o ambiente.

Quebrando com a expectativa da trilha musical do gênero épico, classicamente composta por peças sinfônicas proeminentes e que predominam em grande parte do filme, merece destaque o samba *Felicidade*, de Noel Rosa que integra a trilha musical do filme

no momento do retorno de Marco Antônio à Alexandria. O plano começa fixo no rosto de Cleópatra, que se mantém firme, *com rigor exótico da cena egípcia*¹⁸⁹. Um movimento de câmera *dolly out* abre o quadro, revelando Marco Antônio à esquerda da rainha, acompanhado de Ísis e Carmina ao fundo. A canção dura aproximadamente um minuto, soando sobre o som do mar que vemos ao fundo da imagem. A possível justificativa do uso da música não diegética nesse caso é dada pelo tema da sua letra (felicidade) conforme assistimos à volta do romano ao Egito, que dará fim ao sofrimento da rainha.



64(a)



64(b)

A presença da música popular no filme destoa do uso comum dado às trilhas musicais de filmes épicos, contrastando com o estilo sinfônico que predomina nestas produções. Ao aproximar o samba de Noel Rosa ao momento preciso do reencontro entre Cleópatra e Marco Antônio, a trilha sonora causa espanto pela distância temporal e geográfica que os separa, configurando novamente um efeito irônico, dado pela justaposição inusitada da trilha musical. Este artifício no uso da canção já ocorreu em outras obras do diretor Júlio Bressane.



65



66

Após o retorno do general, uma série de cenas reconstrói a intimidade do casal, como podemos ver nas imagens acima, que demonstram a rainha e Antônio em momentos

¹⁸⁹ Descrição da cena extraída do roteiro do filme.

íntimos. Uma série de planos revela as personagens imersas numa atmosfera de desejo e de luxúria, que explode em sensualidade e erotismo e que durará aproximadamente doze minutos.

Primeiramente, ambas as personagens estão reclusas no aposento da rainha (figura 65), enquadradas por um plano próximo, que revela Marco Antônio trajando roupas femininas – antes no filme, Cleópatra havia questionado ao romano a sua descendência do deus Dionísio, que tinha o hábito de vestir-se de mulher. Esta cena se dá rodeada por uma sensação de silêncio conforme a trilha sonora é preenchida apenas pelas vozes e gemidos das personagens, acompanhados pelo ruído de fogo que soa solitário na ambiência sonora. O som da chama nesse momento aumenta o sentimento de ardência sexual entre as personagens, justificado na imagem ao vermos os planos seguintes, onde vemos as tochas iluminando o cenário.

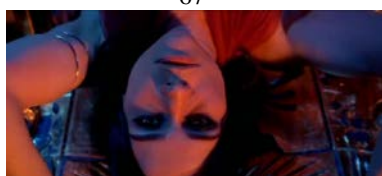
Ao final do quadro, o “silêncio” do plano cede à música que começa a soar, permanecendo sobre as imagens seguintes. Em seguida, vemos Ísis e Carmina acompanhando de longe a intimidade da rainha com seu amante (figura 66 e 68), enquanto a música percussiva e de ritmo marcado costura a sequência representada pelas imagens 66 a 69, mantendo-se em evidência no desenho de som destas cenas.



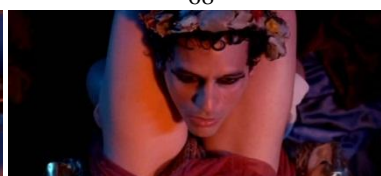
67



68



69(a)



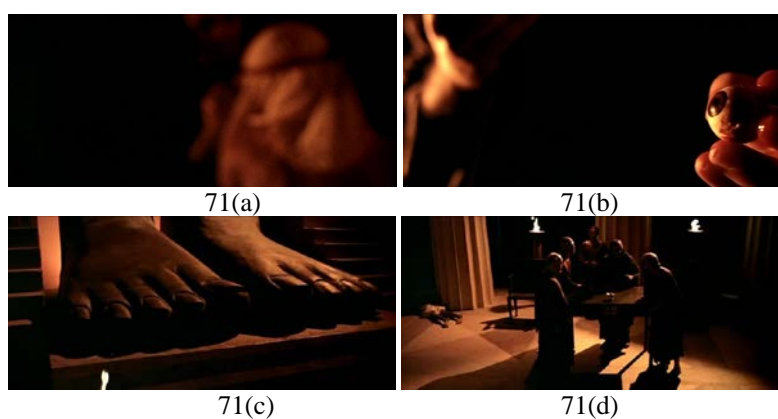
69(b)

Depois, vemos Cleópatra e Antônio nos aposentos dela, embriagados, praticando seu “coito acrobático”, acompanhados das amas da rainha que espiam e estimulam a atmosfera erótica da sequência (figuras 67). O plano seguinte mostra, enquadrado de ponta cabeça, um *close* do rosto da rainha que mantém seus olhos fixos na câmera (quebra

da quarta parede), quando um *tilt* do rosto da rainha para o seu ventre revela a cabeça de Marco Antônio presa nas entranhas de Cleópatra. Durante este plano, junto da música que continua em evidência, ouvimos o diálogo entre as personagens: *Cleópatra: Salve o Amimetobion! Nós, os seres de vidas inimitáveis. / Antônio: Roma é grande pelo o que dá ... não pelo o que leva! Salve as vidas inimitáveis!*



A sequência continua com o casal à caminho do leito da rainha (figuras 70), onde a vemos seduzindo o romano, que rasteja atrás dela até sua cama. A iluminação torna-se colorida pela cor púrpura, enquanto, durante o plano, a câmera acompanha o deslocamento dos atores (70a-b) até que o corte atualiza a imagem, enquadrando-os de frente, ela já deitada e ele arqueado sobre seu corpo (70c). Neste momento Cleópatra pronuncia enigmaticamente a derradeira fala da sequência: *Cleópatra: Um abismo chama outro abismo. Abismo obscuro... vulto fumoso... eu quero comer a sua íngua...língua do amanhã... língua de pedra...*¹⁹⁰



¹⁹⁰Fala extraída do DVD do filme.

A fala da rainha prenuncia o declínio do casal, conforme veremos na sequência seguinte que mostra seus sacerdotes e conselheiros em reunião particular (sem a presença dela) para debater os últimos excessos cometidos por Cleópatra (sequência de figuras 71): *Sacerdote 1: A luz, excessiva de Ísis ao invés de iluminá-la cegou-a! Abraçamos com força nosso próprio fim. O desastre de nosso “grande plano celeste” é certo ... a serpente de Ísis mordeu a sua própria cauda! Sacerdote 2: Abismo, fim dos tempos, escuridão, trevas, insondável luto mineral... oh morte venerada, desça sobre nós!* ¹⁹¹

Na trilha sonora, a música que vinha acompanhando as imagens cessa à medida que um grito atravessa o plano e marca o corte para uma nova imagem, escurecida e desfocada, de iluminação amarelada e com sombras bem contornadas no cenário. Ao som alto e intenso de um berro, o plano fixo revela uma personagem de costas, enquadrada dos ombros para cima, desfocada e mal iluminada (figura 71a) se contorcerá até cair, quieta, no chão. Do fundo da mesma imagem, aproxima-se um dos sacerdotes até à beira da câmera, carregando consigo um globo ocular (retirado da vítima) que vai ganhando foco conforme o objeto é trazido para perto da lente (71b).

Ressaltamos que durante a aproximação do sacerdote, o grito cessa com a queda do corpo e é seguido pelo som intenso de um trovão, que dá início a uma tempestade que perdurará durante a cena. Estes ruídos sonoramente evidenciam o tenebroso declínio de Cleópatra - conforme os comentários dos conselheiros em quadro. Em seguida, os sons da tempestade (raios, trovões e chuva) continuam enquanto o olho é colocado numa mesa para observação dos sacerdotes, momento em que ouvimos as palavras citadas acima, sobressaltando o perigoso comportamento da rainha (figuras 71c-d). Ainda sobre os planos do encontro dos sacerdotes, destacamos que estes configuram uma espécie de pausa na trilha musical, uma vez que a música que soava durante os planos anteriores retorna na imagem posterior à reunião.

Deste modo, o corte para a imagem seguinte traz um vagaroso movimento de câmera, um *zoom out* que começa enquadrando2- ao fundo da imagem - o casal alucinado (72a) durante:

¹⁹¹Fala de um dos sacerdotes durante o plano

... uma cena grotesca onde Cleópatra e Antônio, drogados, bêbados, de quatro no chão, divertem-se mordendo como cães dois jovens etíopes nus e algemados pelo pescoço. Carmina, Iras e outras duas servas fazem uma ciranda bacante em torno do casal devasso...¹⁹²



71(a)



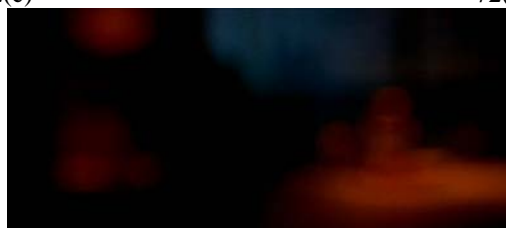
72(b)



72(c)



72(d)



72(e)

A citação acima descreve a cena em que vemos explodir o desejo sexual das personagens, fomentando os comentários sobre o seu declínio, feito pelos egípcios na cena anterior. Nesta cena, tais comentários são reiterados pelos conselheiros romanos de Marco Antônio que conversam - à espreita do quadro atual - espiando a cena, conforme o *zoom out* passa a revelá-los, à sombra (72b) ao final do movimento de câmera.

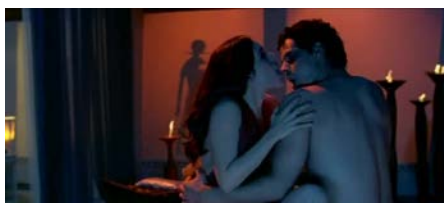
Conselheiro 1: Hércules já o abandonou.. perdeu a batalha, a guerra está perdida... todo semem jogado num ralo de Alexandria... a tara passou seus limites... / Conselheiro 2: Um dos pilares do mundo transformado em bobo... Sua saúde evapora-se! O leão do campo de batalha... perdeu as garras, os dentes, a juba e agora, o urro! / Conselheiro 1: O longo inverno

¹⁹² Descrição da cena extraída do roteiro do filme.

*de Alexandria... vamos passar para o lado de Otávio César. Ou será tarde demais...*¹⁹³

À medida que os romanos comentam o delírio sexual de Cléopatra e Marco Antônio, a iluminação sobre eles passa da penumbra para um tênue foco de luz (72c), até saírem de quadro, momento em que vemos a imagem l perder o seu foco (72d) e também a sua iluminação (72e), que é diminuída enquanto a trilha musical da cena sofre um *fade out* até cessar ao final do plano.

Na cena seguinte, o casal ainda continua sua epopeia sexual conforme um movimento elaborado de câmera acompanha o “voo” de Cleópatra dos braços de Marco Antônio (figura 73a) até seu leito (73d). A trilha sonora nesta cena apresenta concomitantemente os sons de tempestade, a fala da rainha e a música, que começa a soar no início do plano. De estilo sinfônico, menos percussiva, menos rítmica e mais melodiosa do que a anterior, a música, nesse momento, permanece discreta na ambiência sonora, em baixa intensidade, paralela aos sons de tempestade que ecoam na cena. A câmera acompanha a rainha até seu leito (73b) e a vemos, do busto para cima, no centro do quadro, submetida a uma espécie de êxtase e delírio: *Embriagada, excitada sexualmente, fora de si, fala sorrindo tentando controlar-se no descontrole, tentando controlar o descontrolado... / Cleópatra: Minotauro, Minotauro, Minotauro, Minotauro,... fogo do Universo... tripa vermelha de sangue... carne báquica... morde a mim, arde em mim... imortal...*¹⁹⁴



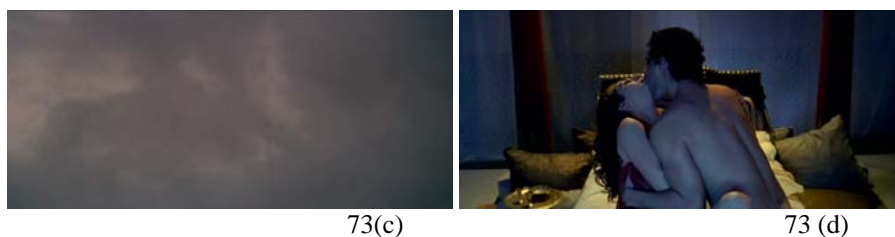
73(a)



73(b)

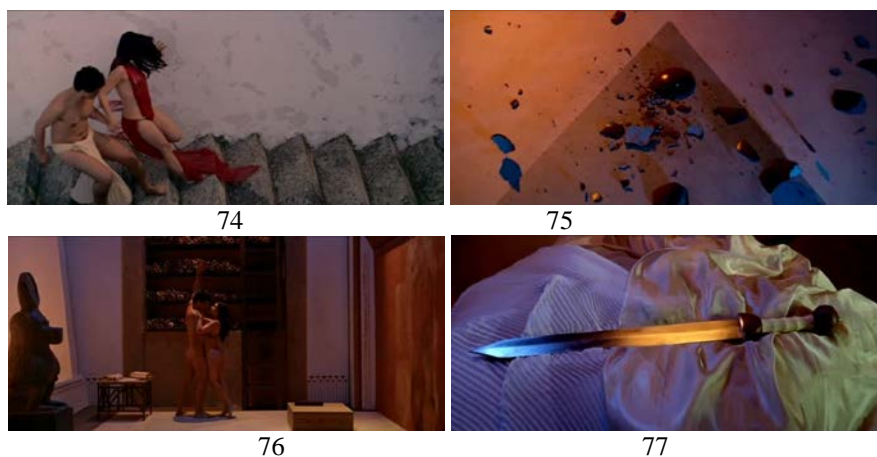
¹⁹³ Diálogo da cena extraída do roteiro do filme.

¹⁹⁴ Descrição de cena extraída do roteiro do filme.



No meio da sequência, um plano de um céu carregado de nuvens acinzentadas (73c) é inserido e nos dá uma maior percepção dos sons da tempestade, uma vez que neste momento tais ruídos tem sua intensidade aumentada por alguns segundos. A música perde sua força na cena e prevalece uma frequência grave contínua soando junto da fala da rainha até o final do plano.

No plano seguinte, a música sinfônica anterior volta a ter maior intensidade e é acompanhada pelos sons do mar, que retornam. Na imagem vemos o casal atravessando o quadro, da esquerda para a direita, descendo uma escadaria enquadrada horizontalmente (74) e filmada em sentido reverso (em 18 quadros, segundo a descrição técnica do roteiro do filme), conferindo um efeito especial ao movimento dos atores e objetos em cena.



Em seguida, o plano fixo, em *plongée*, revela a queda de um vaso cerimonial que vemos e ouvimos se espatifar no chão (75), enquanto a música continua soando sobre esta imagem e também sobre a seguinte, em que Cleópatra entrelaçada nos braços de Marco

Antônio (76) anuncia o fim de ambos: *Synapothanaménon... nós os que vamos morrer juntos...*¹⁹⁵

Ao final do plano, a música cessa e a nova imagem, fixa, contém uma espada (76) e é acompanhada por sons de pássaros e pelo pio incisivo de uma águia. Durante este plano, novamente se faz uma breve pausa na trilha musical que deixa de soar por alguns instantes, até que a próxima cena no apresenta uma nova música.

Na cena seguinte, novamente uma trilha musical composta por tambores e outros instrumentos de percussão volta à cena, enquanto vemos na imagem Carmina e Iras executando uma dança (79a-b), quase um transe, momentos antes de assistirmos ao suicídio de Marco Antônio (79), ao final da sequência. No último plano desta cena vemos Cleópatra atravessar o quadro, cruzando seu aposento, até sair ao fundo do cenário (80), enquanto a trilha musical sofre uma diminuição até cessar por completo.



Em seguida, vemos a rainha aos pés do Olimpo, acompanhada de um conselheiro, devastada pela morte de seu amante, enquanto anuncia sua vontade de abreviar sua existência (81). Na cena, é latente o sofrimento de Cleópatra devido à sua ação contida, sua entonação mais ponderada e também pela falta de excessos em seus trajés. A trilha sonora é construída minimamente pelo diálogo acompanhado por ruídos diegéticos oriundos da encenação dos atores. Ao vermos a rainha deixar o quadro, há um breve ruído

¹⁹⁵Fala extraída do DVD do filme.

de vento que perdura sobre a imagem seguinte, em que a vemos de frente e enquadrada próxima à câmera (82), sentada em seu trono, em silêncio.

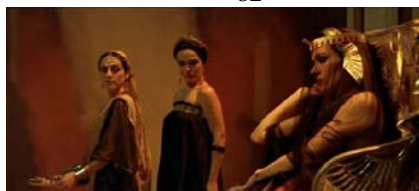
Após, a imagem revela uma bandeja repleta de frutos (figos) envenenados (83), e vemos Iras oferecê-los para algumas escravas. A rainha observa sentada em seu trono, silenciosa, acompanhada de suas servas (84). Ao final da sequência, um movimento de câmera volta a enquadrar as escravas caídas no chão, envenenadas. A trilha sonora neste momento traz uma tênue melodia musical que cessa com a frase pronunciada (*em voz off*) por Cleópatra: *Vou morrer... sem morrer...*



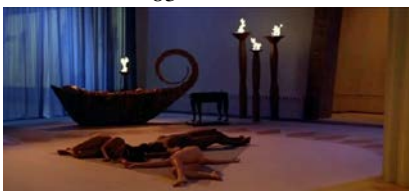
82



83



84



85

Em seguida, vemos Cleópatra isolada em uma espécie de mausoléu, solitária e em silêncio, vagando atormentada pelo recinto. O local é um grande espaço vazio construído por pedras, o que justifica o eco que sobra das ações da personagem. Aparentemente desorientada, Cleópatra perambula com andar capenga e arrastado pelo amplo recinto.

4.3.10 Martírio e sofrimento em silêncio



86



87



Martírio de Cleópatra: Fechada em um musoléu, (...) Cleópatra transfigurada, esfolada viva por si mesma, descarnada, está irreconhecível. Os olhos pisados, fundas olheiras, a voz trêmula, débil, sempre assaltada de febre. Cai diversas vezes, seguidamente. Anda pelo chão arrastando-se. Desumaniza-se, Devir bicho. (...) Uma e só, Cleópatra como uma morta-viva pervaga pelo sombrio mausoléu... ¹⁹⁶

Durante esses planos, a trilha sonora é “silenciosa”, uma vez que é composta apenas pelos sons diegéticos da rainha, conforme ouvimos seus passos arrastados e sua respiração ofegante, acompanhados por tênues ruídos - uma textura sonora aguda e distorcida que soa sem ter sua causa justificada na imagem. Tais sons extra-diegéticos perduram ao longo das cenas em que acompanhamos a reclusão e a desfiguração da rainha, ambientadas no mausoléu (86-90).

A feição da atriz durante os primeiros planos da sequência sugere que a personagem talvez esteja ouvindo tais ruídos, uma vez que o seu olhar assustado percorre as dependências do recinto, como se estivesse à procura ou à espreita de algo. Desta maneira, a textura sonora que comentamos sugere sua posição meta-diegética devido à possibilidade deste som ser subjetivo à personagem, aumentando ainda mais a impressão de insanidade da mesma. Nesse sentido, estaria instaurado através desta pista sonora específica o elo entre o interior da personagem e a nossa percepção sobre ela, uma vez que estaríamos, desta forma, compartilhando de sua subjetividade transfigurada por meio da trilha sonora.

¹⁹⁶Descrição da sequência 35 do roteiro do filme correspondente às figuras 85 a 89.

Destacamos ainda um **efeito de esvaziamento** e de **solidão** que se instaura na cena ao serem ouvidos os ruídos da ação ecoando no recinto, o que configura uma noção de silêncio no cinema conforme comentamos no capítulo 2. Neste caso, a sensação de silêncio na cena corresponde ao efeito de eco que contorna os sons diegéticos, ampliando o efeito de isolamento que é alargado também pela **falta da fala** na cena, uma vez que a personagem permanece muda ao longo de toda a sequência.

Nesse sentido, tal efeito de silêncio parece prenunciar a iminência do fim da vida da rainha, cuja loucura e precariedade passam a ser evidenciadas inclusive pela trilha sonora, conforme já indicamos a sua textura, que acompanha o martírio da personagem.

A esta altura, a câmera faz um movimento de pêndulo, realizando um *tilt* dos pés da atriz (88a) subindo até a sua face (88b), alcançando através da imagem visual um efeito que parece traduzir o desvairado comportamento de Cleópatra. A liberdade do movimento da câmera, incomum em filmes mais tradicionais, inclusive do próprio gênero épico, estimula uma percepção sobre o martírio da rainha para agregar o movimento vertiginoso da imagem, ao mesmo tempo em que remete ao uso radical dos elementos fílmicos do diretor, como ocorria em sua fase marginal.

Outro recurso não convencional ao filme épico tradicional é o uso que o filme faz da música popular no plano seguinte, quando, ao final do *tilt* indicado acima, o corte revela a rainha ao fundo da imagem, tossindo encolhida e escorada na parede do mausoléu. Um *zoom out* recua da imagem de Cleópatra ao fundo do plano, abrindo o quadro até enquadrar Iras e Carmina observando de longe o esmaecimento da rainha (89). Neste momento, começa a soar na trilha sonora um breve trecho da canção *Há um Deus* de Lupicínio Rodrigues: *A minha dor é enorme / Mas eu sei que não dorme / Quem vela por nós. / Há um Deus, sim. / Há um Deus, / E este Deus lá do Céu / Há de ouvir minha voz...* Desta maneira, novamente a canção aparece ao revés das expectativas do gênero, uma vez que aproxima a música popular de um tema histórico cuja relação se mantém pelo assunto da música e pelo teor da sequência a que assistimos, e não por uma proximidade histórica e/ou cultural. .

A canção continua até o final da cena, quando o próximo e último plano fecha a sequência do martírio, ao revelar na imagem o púbis e as pernas da atriz (90) manchadas de sangue, que lhe tinge o corpo de vermelho: “*Cleópatra sente que por sua alva coxa*

*corre, escorre, transcorre, um grosso caldo menstrual. Secreção sagrada, Nilo silencioso, fértil, o mênstruo é também um sinal, um presságio, a discorrer na palidez dérmica de Cleópatra Veneromancia*¹⁹⁷.¹⁹⁸ O plano é breve e o corte da imagem acompanha o da trilha musical, uma vez que passamos a ver a Cleópatra sóbria e abatida acompanhada do general romano Otávio César em seus aposentos novamente.



A trilha sonora aqui é minimamente composta pela voz dos atores, que dialogam sobre o futuro da relação entre Egito e Roma, ao passo que um efeito sonoro de um chocalho (semelhante ao ruído já utilizado anteriormente no filme comentado por nós) soa ao ser feito um convite à rainha para viajar a Roma. O efeito desse som sobre a imagem gera uma sensação de inquietude e de incerteza do mesmo modo como nas cenas nas quais foi utilizado antes.

Em seguida, um simbólico plano mostra a imagem do trono desocupado de Cleópatra aos pés do Olimpo (92), o cenário vazio e com baixa luminosidade, em penumbra. Durante este quadro, a trilha sonora traz uma frequência grave. Sobre este plano, indagamos ainda acerca de uma “atmosfera esvaziada” que se instaura devido à construção da cena, uma vez que uma sensação de incerteza perpassa a nossa interpretação sobre o futuro da personagem.

¹⁹⁷Veneromancia: predição obtida pela observação e contemplação de uma vulva. Seu formato, sua cavidade, sua unidade e sua umidade. A produção e secreção de seus líquidos (humores), inclusive o mênstruo, a configuração dos pêlos que a envolvem e sua analogia com diversos fenômenos da natureza. Sua semelhança com algumas flores como, por exemplo, a orquídea. (BRESSANE, Júlio. **Noosmancia**. In: *Alguns*. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1996, p. 79)

¹⁹⁸ Descrição extraída do roteiro do filme.



93

94

Em seguida, vemos Cleópatra acompanhada de suas servas conversando (93) sobre o convite do romano, que rejeita, ao declarar *ser carregada em triunfo no cortejo de Otávio César pelas ruas de Roma... nunca! Sentir o cheiro daqueles hálitos de cloaca saídos de bocas por onde tudo entra...*¹⁹⁹ A próxima a imagem revela a sala de banho da rainha (94) (cenário de sua primeira noite com César – sequências de imagens 37) tomada num plano fixo e em *plongée*.²⁰⁰ Junto da imagem começa a soar um tênue ruído d’água corrente que permanecerá nos planos seguintes.

Neste momento, próximo ao final do filme, surge uma sequência de planos que evidenciam a tomada de decisão da rainha em “abreviar o que lhe resta de vida”, conforme ela havia comunicado ao conselheiro (figura 81). Após a imagem do olho de Hórus, o corte traz em plano próximo uma pequena cápsula de veneno sendo retirada de um umbigo, onde estava alocada (95).



95

96(a)

96(b)

A trilha sonora novamente apresenta uma frequência grave, semelhante ao som de uma brisa mais forte, que é acompanhada pelos sons d’água (que soam desde o plano 94).

Após, a rainha é enquadrada de perto, (96a), até que um *zoom out* revela as servas ao seu redor. A rainha é vista dançando enquanto Iras e Carmina curvam-se e se agacham aos seus pés (96b). A imagem é pouco iluminada, com um nítido contraste entre sombra e luz.

¹⁹⁹ Fala extraída do roteiro do filme.

²⁰⁰ Destacamos que a imagem da banheira mostrada na figura 94 se assemelha ao símbolo egípcio representante do olho de Hórus, o qual passou a ser tomado como amuleto de proteção.

Durante este quadro passamos a ouvir os sons de uma intensa tempestade, como trovões e chuva forte, juntos ainda do que parece ser o ruído de um mar revolto. Tais sons aumentam a atmosfera fúnebre para a qual o filme se encaminha, a esta altura, intensifica a representação do fim da vida da rainha.

Ainda durante o plano representado pela figura 96(b), um forte som de vento começa a soar enquanto na imagem vemos Cleópatra rodopiar, continuando sua dança, que supomos ser um rito preparatório para a sua morte. Ao final do plano, um *fade out* escurece por completo a imagem, que assim permanece por alguns segundos.

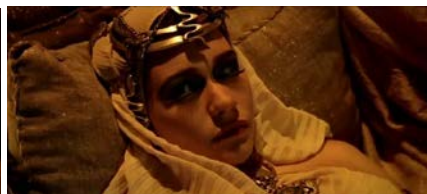
4.3.11 Silêncio para a despedida

Na sequência seguinte um **efeito de silêncio** desponta enquanto assistimos de fato à morte da rainha, o que nos remete ao uso do fenômeno atrelado ao fim e à ausência. Neste caso, a trilha sonora dos momentos finais é mínima e é composta por sons de vento pouco a pouco sobrepostos, aumentando a sensação de vazio que toma os últimos planos. Destacamos ainda, a **falta da voz**, que a esta altura não ocorre há aproximadamente dois minutos e não voltará a soar até o final do filme, completando quase oito minutos sem qualquer pronunciamento. Tais recursos parecem ser ampliados pelo tempo que a cena dura, permanecendo em “silêncio” por aproximadamente três minutos.

Ao final do filme vemos um *close up* do rosto de Cleópatra, que olha fixamente para a câmera por alguns segundos até fechar seus olhos (97a-b), momento em que a câmera começa um vagaroso recuo no cenário, revelando-a deitada em seu leito, acompanhada de Iras e Carmina (98c). Tal imagem foi reconstruída semelhante ao quadro “A morte de Cleópatra” (1871) do pintor francês Jean André Rixens, o que ratifica a longa relação que o diretor mantém entre seus filmes e outras artes.



97(a)



97(b)



98(c)

Em seguida, surge a sombra de três figuras femininas (99) projetadas contra uma parede, que descobrimos tratar-se do aposento de Cleópatra quando um lento *travelling out* começa a abrir o enquadramento e percorrer o aposento da rainha, **vazio, sombrio e silencioso** (99). Neste percurso da câmera pelo aposento, a cama da rainha, que há pouco havia sido palco de sua morte, é revelada desocupada, sem a presença dos corpos de Cleópatra e de suas servas.

A trilha sonora neste momento permanece “silenciosa”, estando preenchida pelos ruídos de vento, até que começa a soar um breve trecho musical que dura poucos segundos, ao ser vista a imagem do leito da rainha vazio. O silêncio enfatiza a ausência delas no quadro que, ao final, tem sua imagem estabilizada conforme a figura 100 demonstra. A imagem permanece fixa e em “silêncio” por aproximadamente mais dois minutos e contabilizando, no total, quase cinco minutos desta sensação silenciosa que acompanha o suicídio de Cleópatra. Um *fade out* (100) escurece a tela e surgem os créditos finais, que permanecerão sobre o efeito do silêncio promovido pelo ruído do vento que ouvimos nas últimas cenas.



99



100

5 Considerações finais

Como vimos, a presença do silêncio no cinema pode alcançar inúmeros significados quando calculados para compor uma cena, tendo em vista que são diversas as possibilidades para se construir uma sensação silenciosa em um filme.

A partir dos comentários de F. M. da Costa em *O Som no cinema brasileiro* nossa proposta com esta dissertação foi averiguar de que modo e em que grau o fenômeno continuava, ou não, estando presente em suas obras mais recentes e ao escutar os filmes aqui em questão podemos dizer que os silêncios continuam latentes em seus filmes, agora menos radicais e mesmo assim não menos contundentes.

A fase “marginal” de Julio Bressane, como destacado por Costa, apresenta o uso recursivo do fenômeno inserido na estética “radical” do diretor. O corte abrupto da trilha sonora foi utilizado recorrentemente por Bressane, fato que, na linguagem audiovisual, configura uma ruptura com a fruição e a transparência da narrativa, estabelecendo, desta forma, através do som, uma forma de violência que definia a produção marginal da época.

Como já comentamos, os filmes analisados nesta dissertação estão temporalmente e estilisticamente distantes das obras do diretor consideradas “marginais”. Entretanto, como pudemos observar ao longo de nossa pesquisa, o silêncio permanece como um elemento caro ao diretor.

Inclusive as próprias representações encontradas nos filmes incentivam a explorar o conceito de silêncio a partir de perspectivas plurais para se enxergar, ou melhor, ouvir o que seria, de fato, o silêncio. Tal pluralidade permitiu que nossas análises tomassem a sua questão sonora, discursiva e comunicacional uma vez que o meio cinematográfico envolve tais questões.

Especificamente sobre *A erva do rato* é necessário deixar claro que a sua construção, como é de se esperar nos filmes do diretor Julio Bressane, não corresponde a um cinema normativo, de sentidos estabelecidos de forma usual, mas marcado pelas “cicatrizes” que o filme traz em sua forma e conteúdo. Por exemplo, o “silêncio” que se manifesta tanto no início do filme, no cemitério, como também no plano da fachada da casa, a última imagem, acrescenta à narrativa uma sensação de suspensão. Esta característica, num primeiro momento, também é recorrente em filmes de horror de um

modo geral. Entretanto, o modo como esta suspensão sonora é articulada ao longo da narrativa possui características específicas, que dialogam diretamente com a estética do diretor, que tem como traço retrabalhar de forma muito peculiar determinadas convenções narrativas atreladas aos gêneros cinematográficos.

Porém, conforme nossa análise aponta, a condição negativa comumente associada à representação do silêncio se faz presente, dado que a morte e o vazio são, para o filme, temas centrais.

Embora esteja “jogando” com elementos do Horror cinematográfico, o trabalho de Bressane evidencia uma representação menos tradicional (pautada geralmente no uso muitas vezes abusivo e intenso de seus materiais elementares – especialmente os sons).

Desta maneira, enxergamos o filme segundo uma reapropriação de elementos do “horror-artístico” que, aplicados no filme através de outra chave, entre elas, a construção do silêncio (de várias formas), garantem uma peculiar qualidade de suspense e medo exigida tanto pelos contos de Machado de Assis como pelo filme. Assim, nossa intenção foi a de traçar uma análise da representação do silêncio em *A erva do rato* que, além de articulada aos estudos sobre o som no cinema, pudesse levantar questões referentes aos gêneros cinematográficos, uma vez que o desenho de som é relevante na categorização de certos modelos narrativos, como atestam os autores com os quais dialogamos — em especial Chion, Thebérge e Carreiro.

Em *A erva do rato*, portanto, o silêncio circunscreve a maior parte da escuta do espectador durante o filme, fazendo uso da representação do fenômeno na contramão da convenção do gênero. Ao contrário do excesso de sons na reconstrução sonora da cena, como é o caso da maior parcela de filmes atrelados ao gênero em questão, o filme apresenta seus momentos de silêncio rigorosamente no limite entre a suspensão e os efeitos de ausência, ora desocupando o quadro com seus elementos formais (voz, música e ruídos), ora ocupando a cena com detalhes sonoros, como por exemplo, o *tic tac* do relógio, o sino da igreja, uma buzina que ecoa na vizinhança, o canto de um pássaro etc.

No entanto, mesmo sem utilizar sonoridades excessivas e sinistras, a banda sonora de *A erva do rato* consegue ser associada a um tom sombrio, graças justamente aos seus momentos de silêncio que nos permite remeter às configurações do Horror

conforme discutiremos a seguir, atentos à maneira como o temos (ou melhor, ouvimos) no filme, que se aproveita dele para arrepiar mais do que qualquer som ou música.

Em *Cleópatra* a representação do silêncio está diluída ao longo do filme atrelado a momentos importantes para o desenrolar da trama, marcando as cenas em que é construída e ampliando o peso dramático das mesmas.

O aspecto negativo que circunda o fenômeno, conforme visto no capítulo 1, se mantém no filme porém em menor escala, estando atrelado à morte e ao luto em alguns momentos específicos do filme. No caso, as cenas do martírio de Cleópatra seguido da morte de Júlio César, bem como o seu confinamento após o suicídio de Marco Antônio demonstram a relação que o silêncio mantém com a morte no filme. Nesse sentido, ainda mais contundente, é a sequência final em que assistimos à morte da rainha.

Como exposto no capítulo 4, a trilha sonora nesta cena é mínima e preenchida por um zunido leve de vento que perdura durante toda a cena e só é interrompido por um excerto muito curto de uma música que soa quando a imagem nos revela o seu leito vazio, que abrigava o seu corpo e o de suas amas momentos antes.

Esta aproximação com a morte remonta ao que Orlandi revela sobre o fenômeno e a sua recorrente aparição em torno de temas como a ausência e a falta, o que nos leva a percebê-lo, nestas cenas indicadas, cumprindo o seu “papel negativo” representado sonoramente pelo filme.

Também indicamos a premonição da morte de Júlio César feita pelo cego, quando um breve silêncio, reconstruído pelo ruído do vento, pontua a narrativa e sugere a iminência de acontecimentos ruins.

Entretanto, destacamos que em *Cleópatra* há momentos que o fenômeno escapa ao seu conceito negativo quando, por exemplo, denota outros sentidos, como nos primeiros encontros entre a rainha e os oficiais romanos, em que a trilha sonora é minimizada para convergir em uma impressão silenciosa.

Como vimos anteriormente, no primeiro contato entre Cleópatra e Júlio César, a trilha sonora da cena tem a música diminuída para deixar soar apenas um leve som de vento. Com Marco Antônio ocorre um efeito semelhante uma vez que, após uma longa gargalhada do oficial romano, os vemos no plano seguinte frente a frente, mudos, enquanto soa somente o barulho das ondas do mar.

O silêncio nestes últimos casos dá-nos a impressão de estar atrelado ao (re)conhecimento mútuo que as personagens fazem de si, ligando a ocorrência do fenômeno ao ato de contemplação ou ainda como uma espécie de horizonte significativo que ambas as partes necessitam para poderem decifrar o outro.

Destacamos também o momento em que a reconstrução de uma impressão silenciosa é causada mais pela imagem do que pela trilha sonora, como na cena intitulada “Cleópatra elementar”, na qual a rainha é vista em *close-up* encenando inúmeros sentimentos para a câmera. Nesta cena, ocorre o desligamento com o mundo diegético (silêncio diegético) e não ouvimos qualquer ruído proferido pela atriz, mas somente a música que acompanha as suas ações.

Os exemplos aqui retomados de nossas análises remetem ao que Thebérge comenta acerca do “silêncio relacional”²⁰¹ cinematográfico, uma vez que indica a variada relação que os recursos, tanto da imagem como da trilha sonora, podem estabelecer dentro da narrativa fílmica. Desta forma, como nos indica o autor, a construção do silêncio se faz, no cinema e nos meios audiovisuais, difundida em meio às relações que os seus elementos estabelecem entre si.

A escuta dos filmes *Cleópatra* e *A erva do rato* localizaram os possíveis silêncios dentro de suas trilhas sonoras e a conclusão é de que a configuração do fenômeno no cinema pode não somente estar atribuída à sua representação ou reconstrução sonora, mas sim, imbuída no conjunto de elementos em prática numa determinada cena, como a *mise-em-scène*, a impostação da voz, a encenação, a fotografia, a montagem etc. Todos estes elementos podem, a nosso ver, contribuir para a formação de uma atmosfera silenciosa que, na maioria dos casos, não se apóia exclusivamente na ausência de sons, pelo contrário. Como vimos, muitas vezes o “silêncio” cinematográfico está repleto de sons.

Nesse sentido, notamos que a presença do silêncio nos filmes em questão demonstra um elaborado trabalho de reconstrução do fenômeno, uma vez que se pauta, em grande medida, pelo uso de elementos sutis e contrastantes, como é o caso do “desenho” de uma vagarosa paisagem sonora em *A erva do rato* e do delicado jogo entre os elementos sonoros e visuais em *Cleópatra*.

²⁰¹ (THÉBERGE, 2008, p. 56)

Por fim, a nossa intenção com esta dissertação foi a de participar dos estudos sobre o som do cinema brasileiro com o intuito de fomentar o debate acerca do uso e da representação do silêncio pelo cinema. Esperamos com o nosso trabalho poder ter contribuído para o campo de pesquisa cinematográfico bem como ter ampliado, de alguma maneira, a discussão sobre o fenômeno em representações artísticas. Sendo assim, concluímos que o silêncio se faz presente no cinema mais do que imaginamos, seja através do incômodo zero dB seja estruturado por elementos sonoros e visuais numa determinada cena, ou ainda disfarçado dentre as sonoridades que lhe recompõem a forma. Silenciosamente, ele soa.

Referências Bibliográficas

CLEÓPATRA. Direção: Júlio Bressane. Produção: Tarcisio Vidigal e Lúcia Fares. Rio de Janeiro: Grupo Novo de Cinema e TV, 2007. DVD. 116 min.

A ERVA DO RATO. Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane e Marcelo Ludwig Maia. Rio de Janeiro: República Pureza Filmes, 2008. 82 min.

ALTMAN, Rick. Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som. (trad. Marie Ange Bordas). In: *Imagem, n°5. Campinas: Editora Unicamp. pp 41-47*

ANTUNES, Jorge. Silêncio. In: OPUS – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro: ANPPOM, Ano 6, n° 6, 1999. ISSN: 1517-7017

BECK, Jay. The sounds of “Silence” - Dolby Stereo, Sound Design and The Silence of the Lambs. In: *Lowering the boom – Critical Studies in Film Sound*. BECK, J.; GRAJEDA, T. University of Illinois Press: 2008. p. 69-83

BECK, J.; GRAJEDA, T. The future of Film Sound Studies. In: *Lowering the boom – Critical Studies in Film Sound*. BECK, J.; GRAJEDA, T. University of Illinois Press: 2008. p. 2-20

BENTES, Ivana. Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo in Made in Brasil. *Três décadas do vídeo brasileiro*. Arlindo Machado (org.). Itaú Cultural. São Paulo. 2003. pg 113-132

BRESSANE, Júlio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. 99 p. ISBN 85-312-0736-3.

CAMARNEIRO, Fábio. D. *Contradições da canção: música popular brasileira em O Mandarim de Júlio Bressane*. Dissertação (Mestado em Comunicação Impressa e Audiovisual). Escola de Artes e Comunicação, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2009. p. 119.

CAEIRO, Alberto. Poema XLIV: Acordo de noite subitamente In: *O Guardador de Rebanhos*. Companhia de Bolso: São Paulo, 2012.

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

_____. Ruído e Silêncio: proposta para uma estética do som no cinema. In: FABRIS, Mariarosaria. et al (orgs.). Estudos de cinema e audiovisual Socine, ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003. p.313-319.

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

CHÂTEAUVERT, Jean; GAUDREULT, André. The noise of the spectators, or the spectator as additive to the spectacle. In: *The sounds of early cinema*. ABEL, Richard; ALTMAN, Rick. (ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2001.

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

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1995.

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

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

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

MILLER, Wreford. *Silence in the contemporary soundscape*. Dissertação de mestrado. Departamento de Comunicação. Simon Frasier University, 1993.

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

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

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

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

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

- STAN, Robert. Introdução à teoria de cinema. Campinas: Papirus Editora, 2009.
- THEBÉRGE, Paul. Almost silence – the interplay of sound and silence in contemporary cinema and television. In: *Lowering the boom – Critical Studies in Film Sound*. BECK, J.; GRAJEDA, T. University of Illinois Press: 2008. p. 52-67
- PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. (Ed.). 2 ed. Rio de Janeiro: Heco Producoes, 2002. 160 p. ISBN 85-98404-01-2.
- KAMPS, Toby; SAID, Said. Silence. Menil Foundation Inc.: Houston, 2012. ISBN: 978-0-300-17964-4
- TEIXEIRA, Francisco E. *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo* (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane). São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2003. 161 p. -- (Coleção Estudos; v.199)
- _____. *O cineasta celerado: a arte de se ver de fora de si no cinema poético de Júlio Bressane*. São Paulo
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. Papirus: São Paulo, 2008.
- _____. Troca de olhares com o ouvido à espreita. In: *Júlio Bressane: Cinepoética*. VOROBOW, B.; ADRIANO, C. (Org.) São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, p. 59-61.
- _____. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Terra e Paz, 2001, p. 146. 3 ed.
- _____. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. In: *Alceu (PUCRJ)*, v. 6, n. 12. São Paulo, jan. jun. 2006. pp. 5-26.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993. 281 p. ISBN 85-11-22029-1.
- _____. Troca de olhares com o ouvido à espreita. In: *Júlio Bressane: Cinepoética*. VOROBOW, B.; ADRIANO, C. (Org.) São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, p. 59-61.
- _____. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Terra e Paz, 2001, p. 146. 3 ed.

_____. *Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética*. In: *Alceu* (PUCRJ), v. 6, n. 12. São Paulo, jan. jun. 2006. pp. 5-26.