

Cinema Silencioso e Escuta Cega

Guilherme de Castro Martins¹

Da Audição às Escutas

Ouvimos, obviamente, com os ouvidos, mas ao escutar colocamos em ação outras faculdades, como a memória, o pensamento, a intenção, etc. É possível, ainda, que novas escutas se disparem em nós independente de nossa vontade e fisiologia, conjugando elementos sonoros com fluxos de naturezas díspares, exteriores ao sistema auditivo, ao sujeito e à consciência. Uma escuta que, ao mesmo tempo em que ouve, faz surgir sonoridades e torna audíveis forças não-sonoras, como a passagem do tempo no interior de um toco, ou a profundidade de uma pedra ao cair silabicamente na água. Uma escuta que se racha, levada por um arrebatamento das unidades que a compõem.

Roland Barthes define o ato de ouvir como um fenômeno fisiológico, ao passo que “[...] escutar é um ato psicológico. Pode-se descrever as condições físicas da audição (seus mecanismos), recorrendo-se à fisiologia da audição; a escuta, porém, só se pode definir por seu objeto, ou, se preferirmos, sua intenção” (BARTHES, 1990, p. 217, apud. STOLF). O autor diferencia os dois verbos (ouvir e escutar) em categorias que podem ser equiparadas, a primeira ao reflexo e a segunda ao pensamento. Ouvir está mais ligado ao corpo e sua composição orgânica, ao passo que escutar seria um ato do pensamento e da consciência. A escuta, portanto, não se produz apenas quando nossos tímpanos vibram diante de um som, mas a partir da conjugação entre um som e nossa intenção de escuta, emanando, portanto, desde uma relação acústico-filosófica, ético-acústica, etc.

Podemos, portanto, ouvir sem escutar, como aquele som constante da geladeira ou da ventoinha do computador que preferimos ignorar, interpretando-o como silêncio. Só nos damos conta de que ele estava lá o tempo todo quando os aparelhos desligam; só o escutamos, portanto, quando se silencia. Podemos, por outro lado, escutar sem ouvir. Para entendermos melhor essa outra possibilidade, voltemos ao cinema silencioso dos primeiros tempos. Primeiramente, é importante

¹ guile_martins@yahoo.com.br
Revista Livre de Cinema

grifar que se tratava de um cinema silencioso, e não absolutamente mudo. Mesmo que os filmes da época ainda não fossem capazes de emitir sons, havia toda a sonoridade da platéia, com suas respirações, tosses, gritos, vaias e aplausos, além da sonoridade da própria sala, o ruído do projetor, a ventilação etc. Sem falar nos músicos que, escondidos atrás da tela ou nos fossos das salas de exibição, produziam acompanhamentos sonoros para os filmes. No entanto, mais relevantes para compreender o 'som' do cinema silencioso, são as possibilidades de escuta produzidas a partir de elementos não-sonoros da linguagem cinematográfica, como a montagem, a fotografia e a interpretação dos atores, que podem fazer surgir escutas mesmo num filme sem som. O ator e diretor Charles Chaplin resistiu fortemente ao advento do cinema sonoro, pois acreditava que seu personagem, o vagabundo, perderia toda sua força expressiva caso 'falasse'. No entanto, em muitos de seus filmes podemos encontrar soluções narrativas marcadamente sonoras, mesmo que disparadas por elementos puramente visuais, mesmo que inaudíveis.

É o caso da seqüência de "Luzes da cidade", na qual uma vendedora de flores cega confunde Carlitos com um milionário. A vendedora está na esquina com seu cesto de flores enquanto Carlitos caminha a pé pelo meio da rua, engarrafada de automóveis. Para fugir de um policial, o vagabundo entra no banco de trás de um carro e sai pelo outro lado, batendo a porta do veículo. Nesse instante a vendedora 'escuta' a batida da porta e oferece flores ao suposto magnata. Não ouvimos nada, pois o filme não possuía banda sonora, ou, se possuía, não havia a menor necessidade de sonorizar a batida, pois nossa escuta já foi ativada e requisitada por outros elementos cinematográficos não-sonoros, como a montagem e interpretação dos atores. Isto é, somos solicitados a escutar, mesmo não ouvindo ruído algum, para entender a narrativa. Mais do que isso, temos que escutar a escuta da vendedora que, por ser cega, localiza-se e interpreta o mundo através dos sons, tendo sido capaz de, numa combinação entre escuta, interpretação e acaso, confundir Carlitos com o dono do carro. Apesar do vagabundo ainda não saber sobre a cegueira da moça, Chaplin diretor sabe, e coloca o espectador numa posição de vantagem sensorial em relação aos personagens, pois além de 'escutarmos', como a moça, a batida da porta, podemos também, diferentemente dela, ver que se trata de uma confusão. A cognição da vendedora pregou a todos uma peça, ao tentar ligar, equivocadamente, um ruído a sua fonte emissora, permitindo assim que vagabundo e magnata trocassem de lugar diante dos nossos

Revista Livre de Cinema p. 30-44 v.2, n. 2, mai/ago, 2015

olhos. Essa seqüência nos mostra, acima de tudo, que não precisamos ouvir para escutar, nem ver para crer. Existem muitos outros exemplos, que não pretendo aqui destrinchar, dessa deflagração da escuta a partir de estímulos puramente visuais no cinema silencioso, e também no cinema moderno, nas artes plásticas (quantos quadros não são altamente ruidosos sem emitir um som sequer?) e na vida cotidiana, a todo momento.

Barthes propõe ainda um terceiro tipo de escuta, que se desenvolveria num “espaço intersubjetivo e que é ativa, uma escuta que fala, circula, desagrega e que inclui o inconsciente e uma polissemia (ao contrário de uma escuta apenas intencional, concebida como um ‘querer’ ouvir inteiramente consciente” (STOLF, 2011, p. 34). Essa escuta arrastaria as outras duas num turbilhão não explicável apenas pelo ouvido, nem redutível à memória ou à interpretação que se faz de um som, pois surge justamente a partir da conexão com forças do fora, exteriores à fisiologia do sistema auditivo e à vontade de um sujeito unívoco.

Ouvir por instinto: o rugido de um animal, que nos coloca automaticamente em fuga, dominados pela vontade de sobrevivência. Tapar com as mãos o ouvido diante de um ruído muito agudo, mais preocupados em proteger os tímpanos do que em interpretar a natureza e a origem desse ruído. **Escutar por pensamento, memória e consciência:** a sirene da ambulância quando estamos dirigindo no trânsito, associando esse som a um contexto e a uma possível ação que nos cabe. Após consultarmos rapidamente nossa memória e consciência, medirmos num relance o espaço da rua, escutarmos se a ambulância está mesmo vindo em nossa direção, decidimos se, diante da sirene, devemos ou não abrir passagem. **Escuta que desagrega, desestabiliza:** o bebê que, no meio de um choro, escuta um acalanto e adormece. O arrepio que nos percorre ao escutarmos uma voz, velha e trêmula, que subitamente abre caminho na paisagem sonora de um terminal rodoviário, cantando blocos de juventude. Uma criança ao encontrar, sem querer, o mar dentro de uma concha; a vendedora cega, cuja habilidade para interpretar racionalmente o mundo através da escuta não foi suficiente para ordenar o acaso, provocando não somente a desestabilização da ordem social, ao colocar um vagabundo no lugar do magnata, mas disparando uma história de amor imprevista, não apenas entre um andarilho e uma não-vidente, mas entre cinema e ruído, entre cinema mudo e escuta cega. Esse terceiro tipo de escuta, que não se limita à intencionalidade de um sujeito nem a uma compleição fisiológica específica, está

conectado a forças não-sonoras e transpessoais, conjugando-se a elas em fluxos que arrastam e desestabilizam corpos, mentes, sujeitos, blocos de memória e infância, lugares sociais, entre tantas outras semióticas. Não é mais com o ouvido que escutamos, mas com o corpo todo e, quiçá, com corpos-sem-órgãos, plugando uma concha na nuca do vento... É uma escuta que nos escapa, numa espécie de suspensão ou raptos dos sentidos.

Essa diferenciação entre as escutas se torna ainda mais complexa ao percebermos que mesmo o fenômeno fisiológico da audição está em relações complexas com outros sentidos. Como nos mostra R. Murray Schafer,

o tato é o mais pessoal dos sentidos. Tato e audição se encontram onde as frequências mais baixas do som audível se transformam em vibrações táteis (por volta de 20 hertz). Ouvir é uma maneira de tocar à distância e a intimidade do tato é fundida com a sociabilidade quando quer que pessoas se reúnam para ouvir coletivamente algo em especial (SCHAFER, 1993, p.11).

A audição pode, então, ser considerada como uma forma diferenciada de tato. Afinal, ela não se produz justamente quando ondulações que atravessam o ar fazem vibrar os pêlos de nossos ouvidos e a membrana dos tímpanos? Falar também é, portanto, tocar, encostar, não somente do ponto de vista poético, mas fisiológico. Talvez por isso um som seja capaz de provocar, como forma subjacente de sua passagem por nós, uma segunda onda de arrepiamento percorrendo a pele, seja por susto ou maravilhamento...

Existem, portanto, fronteiras porosas entre os sentidos, zonas de vizinhanças e embaralhamentos de cognição, onde se produzem as nuances da nossa percepção; limiares que ao mesmo tempo nos estimulam e desestabilizam os códigos pré-estabelecidos. Não sabemos se o giz na lousa está soando ou nos arranhando... São nesses limiares, entre imagem e som, visão e escuta, por exemplo, que ocorreram as maiores invenções do cinema moderno e contemporâneo, da mesma maneira que o ruído foi, paradoxalmente, capaz de desorganizar, atrapalhar e renovar a linguagem musical.

Quando apagamos a luz do quarto, antes de dormir, os sons da noite lá fora se potencializam e o escuro se enche de vozes e movimento. O cricrilar dos grilos torna-se audível, salta para dentro do quarto, como que para nos lembrar que ele estava o tempo todo ali, soando, independente de nós, apesar de nossa consciência tê-lo notado apenas neste instante. De olhos fechados, quem sabe, podemos

escutar até mesmo a queda de uma agulha no palheiro. A diminuição da visão abre espaço para que a audição entre em cena mundos acústicos se agigantem. É como se a visão estivesse consumindo e monopolizando nossa percepção, como uma espécie de déspota dos sentidos, um regime totalitário que o apagar das luzes vem derrubar. O exemplo extremo disso são aquelas aves que têm os olhos furados por seus proprietários, para que não consigam enxergar as grades da gaiola. Acredita-se que, ao deixar de perceber a porção visual de seu confinamento, essas aves possam, talvez, ter alguma vontade de cantar. “Furaram o zóio do assum preto pra ele assim, ai, cantá mió”...²

O Som e a Sonda

O som também pode funcionar como sonda. Para intuímos a profundidade de um poço basta jogarmos nele uma moeda e esperar o ruído de sua queda. A partir da interpretação desse ruído, saberemos se o poço é fundo ou raso, seco ou úmido, revestido de pedra ou tijolo, etc. Por não ter autonomia para permanecer alheio nem sair ileso do espaço que percorre, sendo necessariamente modificado por esse espaço, o som pode funcionar também como sonda; sonar evidenciando relevos, obstáculos, curvas, túneis... No entanto, como nos lembra Jose Iges, além de descrever espaços e tornar audíveis suas dimensões e propriedades materiais, o som também é capaz de criar espaços, produzir outros sentidos para o espaço que atravessa, sendo essa uma das potências da instalação sonora e do cinema (IGES, 2007, apud. STOLF, 2011, p.161). Como isso se dá? De quais maneiras pode ocorrer esse disparo de outros espaços-tempos, a partir de estímulos sonoros?

Para continuarmos e expandirmos o exemplo da moeda e do poço, vamos reencontrá-lo num filme do cineasta russo Andrei Tarkovski. Numa cena de *Stalker* um dos personagens atira uma pedra num poço, que está cheio até à boca com água. Se o cineasta tivesse escolhido fazer um uso naturalista do som nessa cena, isto é, utilizar a paisagem sonora como mera representação e reiteração do espaço fílmico, seria de se esperar que ouvíssemos a queda da pedra com um som molhado, não reverberado, um som raso, por assim dizer. No entanto, não é isso

² Trecho da canção “Assum Preto”, de Luiz Gonzaga, que conta a história de uma ave com os olhos furados que canta sem ver o sol.

que acontece, pois o que ouvimos é um som extremamente reverberado e profundo, como se o poço estivesse quase vazio. Temos a sensação de que o som da pedra percorre um imenso corredor antes de atingir o fundo, chegando até nós impregnado de uma espacialidade que não é absolutamente a mesma do poço mostrado pela imagem do filme. Vemos uma coisa e ouvimos outra, há disparidade entre imagem e som. A sonda deixa de ser naturalista, pois é arrastada e distorcida por afetos que não são os da representação, nem do decalque. O som passa a produzir sensações, ou invés de representar espaços e objetos aos nossos sentidos. Vemos raso e ouvimos profundo, mesmo porque “o mais profundo é a pele” (VALERY, apud. DELEUZE, 2013, p. 132).

A fé de que existe algo impalpável, divino e espiritual, mesmo quando nossos olhos só alcançam a superfície visível das coisas, é uma chave para entender os filmes de Tarkovski e a busca interna de seus personagens, que oscilam entre “cinismo, incredulidade, busca por explicações e, talvez, aceitação daquilo que não podemos explicar” (TRUPPIN, 1992, p. 237). Ao recusar o uso da linguagem sonora enquanto representação do espaço e ‘aprofundar’ o som do poço, apesar da imagem nos mostrar que ele é raso, Tarkovski cria um novo espaço ambíguo, emergindo na fissura entre imagem e som, como um pequeno tremor que separa dois continentes e permite surgir entre eles um oceano, um lago ou um fosso. O tratamento sonoro nos filmes de Tarkovski engendra um espaço capaz de produzir dúvida e mistério, colocando nossa percepção, enquanto espectadores, em consonância com as incertezas dos próprios personagens do filme, que sentem haver algo de sobrenatural além dos seus olhos, ao mesmo tempo em que resistem em aceitá-lo.

O Silêncio Fala : Branco Sai, Preto Fica

Logo na seqüência de abertura do longa-metragem de gênero indeterminado ‘Branco Sai, Preto Fica’, do diretor ceilandense Adirley Queirós, podemos perceber que todo silêncio é sonoro; que um silêncio também solicita e faz surgir nossa escuta, pois através dele podem irromper múltiplas vozes e outras tantas forças não-sonoras. É através dos silêncios, afinal de contas, que nos descobrimos capazes de ouvir.

Ceilândia DF, dias antes da grande explosão. Com esse letreiro pré pós-apocalíptico, Adirley abre sua ficção científica, que é também um documentário, um documento, uma memória fabulada. O ruído agressivo de uma máquina vai surgindo, ainda sobre a tela preta, até que flutuamos junto com a câmera num movimento cru, vertical e ascendente sobre a noite dos telhados lascados de Eternit, onde repousam despojos de tecidos, bolas, sapatos velhos, uma pomba morta, como um campo de batalha adormecido. As janelas remendadas de grades e o parque infantil deserto anunciam a atmosfera da cidade sitiada. Esse futuro projetado nada mais é do que um presente concreto, a Ceilândia cidade satélite dos dias de hoje.

O som da máquina continua, até que descobrimos tratar-se de uma espécie de elevador, uma rampa improvisada e movediça que transporta um cadeirante negro. É Marquin, personagem performando a própria vida, deslizando imóvel até um subsolo, ao fundo da terra, ao isolamento de seu bunker subterrâneo feito abrigo nuclear. O som do elevador é extremamente cortante, sentimos os ferros e os cabos de aço da engenhoca raspando e chocando-se uns nos outros, vibrando por dentro da madeira da rampa. A esses silvos agudos soma-se a pulsação grave de um motor. O ruído vai crescendo conforme Marquin aproxima-se da câmera, levado pela engenhoca. Quando o elevador chega ao destino emite um baque seco e o ruído da máquina cessa subitamente, produzindo-se o primeiro silêncio do filme. Por dentro desse silêncio podemos ouvir ainda uma pulsação, como se fosse a própria vibração do fundo da terra com suas correntezas magnéticas. Marquin desce outra rampa, agora soltando as rodas de sua cadeira, pilotando-a com habilidade de um desportista. Com ele a câmera vai nos revelando o espaço, um estranho laboratório de guerrilha e resistência sônica, com alto-falantes, toca-discos, um microfone sobre a mesa, uma pia ao fundo, TVs com imagens de câmeras de segurança...

Marquin se dirige a uma espécie de coluna de metal, que corta o porão verticalmente. Ali ele abre uma portinhola e ouvimos que a pulsação grave se intensifica, fazendo-nos sentir que daquele tubo emanam sinistras vibrações. Marquin mexe em controles que não enxergamos, mas podemos ouvir os sons de interferência de ondas radiofônicas, chiados cósmicos, vozes subaquáticas que escapam do tubo. Esses sons desaparecem quando Marquin fecha a portinhola daquilo que, posteriormente, descobriremos ser uma espécie de bomba sonora, um dispositivo sônico capaz de produzir uma hecatombe acústica no plano piloto.

Vemos, em plano fechado, um vinil rodando na bandeja da vitrola até que a mão negra de Marquin entra em quadro, soltando a agulha de encontro ao disco. Ouvimos o baque eletroacústico desse encontro, seguido pela estática da música que ainda não começou.

“Domingo, sete horas da noite...”, é assim que Marquin começa a narrar sua história, quando iniciam-se as batidas graves de bateria e baixo vindas do disco de vinil, compondo a base rítmica por onde irá viajar sua voz. Locutor e dono de sua rádio, guerrilheiro sonoro, mestre de cerimônia da própria memória, ele vai nos narrando musicalmente um passeio pela Ceilândia de outros tempos; passa na casa de um amigo, bate palmas em frente à porta para chamá-lo, faz surgir outras vozes, esquinas, trajetos e personagens. Pessoas, camaradas, parceiros, manos velhos, namoradas. Todo um modo de vida que Marquin torna audível, não apenas com suas palavras, mas através de seus gestos e olhares. A câmera nunca sai do porão e agora nos mostra Marquin da cintura para cima, pois não precisamos mais enxergar sua cadeira de rodas nem a limitação de seu corpo orgânico, porque nesse momento ele está voando. Voando rente ao chão da Ceilândia de sua adolescência, pelos cheiros das esquinas, onde os campos de bola de terra vermelha não podem mais sujar a barra de suas calças branquinhas, porque agora ele voa, viaja, flutua; segue assim, mais que um depoimento, vai abrindo frestas para que o passado irrompa, não como uma memória linear, historiografada, mas feito lava quente jorrando blocos de juventude e sensações, sons de outros passos, arrastando e invadindo o próprio presente, num turbilhão transtemporal.

Ele narra sua chegada a uma casa de baile black, única da Ceilândia na época, o Quarentão. Descreve a fila, a bilheteria lotada, olha por uma janela para enxergar lá dentro, o salão está inflamado de gente. É importante lembrar que até agora ainda não saímos do porão, a não ser por alguns flashes de fotos do Quarentão, surgindo como filamentos fragmentados de uma memória instantânea. Marquin fura fila, não está nem aí, consegue entrar, vai buscar uma cerveja. Cochicha com uma amiga, pergunta sobre a Marcinha, manda dizer que na hora da música lenta ele estará esperando por ela atrás das caixas. Marquin cumprimenta o Carlin, Zé Bigode, Ritinha ... Quem são essas pessoas? Será que realmente existem, com esses nomes? Isso, de fato, é o que menos importa, pois a matéria intensiva da vida já percorre a cena com sua correnteza, levando com ela a fixidez

dos nomes, datas, verdades e mentiras, arrebatando a cerca entre documentário e ficção, arte e vida, desterritorializando o próprio cinema e suas definições de gênero.

Marquin mostra para sua galera o novo passinho de dança, que passou a semana toda ensaiando. Joga o cotovelo pra lá, mexe a cabeça. Ficamos sabendo disso tudo apenas através de sua narração cantada e da gramática de seu corpo, embalado pelo fluxo da batida grave, por dentro do porão. Nos flashes de fotografias da época percebemos uma multidão de pessoas e rostos que não podemos identificar. Marquin narra com todo seu corpo, com as palavras e a gagueira da fala, o que já é mais do que suficiente para nos transportar a outros espaços-tempos. Isso porque o próprio Marquin ultrapassa as limitações de seu corpo biológico, orgânico, criando para si um corpo-sem-órgãos ao conectar-se com a pulsação da música, bateria e baixo, povoando sua solidão com as multidões de vozes de um Quarentão extinto.

“Epa, espera aí, tá acontecendo alguma coisa. Tem alguma coisa lá fora...”. Assim Marquin nos alerta de que existe algo estranho no ar. Sobre as fotos ouvimos um estrondo, uma porta levada abaixo, cachorros, um tiro. “Putá merda, os pé de bota tá na área. Spray de pimenta e o caramba...”. Marquin engasga, tosse, sufocado pela fumaça da própria memória. “Não acredito, vão parar o som!”. Nesse instante vemos Marquin apoiando a mão sobre o disco na vitrola, interrompendo o ciclo do giro, cortando o fluxo, suspendendo a música, impedindo o movimento, tal qual foi feito com ele, anos atrás. Produz-se então o segundo silêncio da seqüência, carregado de tensão e expectativa; um silêncio capaz de suspender a alegria do baile e colocar nossa escuta em estado de alerta. Marquin, que há segundos atrás já tinha tornado audíveis as vozes de seus amigos, incorpora agora o tom policaresco das autoridades, gritando com ódio, para si mesmo: “Vamos lá! Puta prum lado e viado pro outro. Bora, bora, branco sai e preto fica, porra!”. A mão continua pesando sobre o disco, impedindo o movimento que quer acontecer, segurando o silêncio. Agora Marquin, como que intimidado pelos próprios gritos despóticos, se oprime diante de si mesmo e diz baixinho, “poxa, a gente só tava se divertindo. Trabalhamos a semana toda...”. Quase não conseguimos ouvir o que ele diz. Novamente sua voz se exalta, encarnando um policial: “Tá resmungando o que aí, seu viado?”. Marquin se acua, diante da própria agressividade, diante da força fascista que surge subitamente dentro dele, no interior de sua própria voz: “Nada não senhor, nada não”.

É como se ele tivesse entrado num ciclo de possessões que oscilam em movimento pendular, incorporando ora a entidade policial, ora sua própria submissão e agonia vivida anos atrás, naquele salão de baile. Acessa e desperta em si as forças do torturador e do torturado, do oprimido e do opressor.

- Tá armado?
- Tô não senhor.
- Deita no chão então...

Ao longo dessa última frase a voz de Marquin vai se despindo da agressividade, ficando cada vez mais fraca e apagada. Como um médium exaurido pelo espírito que incorpora, o próprio ator já parece cansado de interpretar, bloqueado pelas lembranças dolorosas, impedido de seguir adiante. Marquin abaixa lentamente a cabeça e fica imóvel. Um terceiro silêncio, agora pesado e contínuo, paira no ar. É um silêncio rígido, imobilizado; nada em Marquin se move, nem mesmo seus olhos. Chegamos a acreditar, por alguns segundos, que houve algum erro na projeção e o filme travou na máquina. Não foi, no entanto, o filme que travou, mas o próprio dispositivo ficcional cinematográfico que entrou em colapso, pois o ator 'falhou', chegou ao seu limite, sentindo-se impossibilitado de continuar falando, ou sequer se movendo.

Desta vez não foi a música que foi interrompida, mas a própria interpretação de Marquin enquanto performer e enquanto ser humano que, inesperadamente, não pôde mais seguir fabulando. A câmera continua gravando, prolongando essa súbita quebra da terceira parede. Assistimos, em tempo real, ao desmoronamento do muro que separa documentário de ficção, espectador de espetáculo, ator de personagem. Nada disso foi intencional, não estava no script, se é que existia script. Não fazia parte de um manifesto, um programa estético pré-concebido, nem de uma bula de certezas. Foi pura irrupção não controlável do acaso, atravessando e arrastando as vontades de ator, diretor, fotógrafo, técnico de som, montador... E o espectador é convidado a presenciar esse silêncio, senti-lo crescendo na pele e congelar-se com ele. Aos poucos vamos ouvindo um helicóptero, sobrevoando o porão ou a memória - no fundo, os dois são a mesma coisa, pois a memória é um porão. O ruído do helicóptero torna-se mais forte, vai engolindo o silêncio, até que ouvimos o estampido de um tiro ecoando. É provavelmente o tiro que aleijou Marquin, naquele domingo de baile, há vinte nove anos atrás.

O primeiro silêncio dessa seqüência surge quando o elevador chega ao seu destino, após cumprir sua função de transporte. Trata-se, portanto, de um silêncio mecânico e programado, um silêncio que estava previsto pela maquinaria do cenário e já iria acontecer, de um jeito ou de outro. O segundo silêncio é disparado pela intencionalidade do ator em cena, que bloqueia o movimento da vitrola e suspende o andamento da música, encarnando a ação dos policiais que invadiram o Quarentão no ano de 1986. O terceiro silêncio aborta o fluxo da interpretação do ator e o corpo do homem, que são como que arrebatados e imobilizados apesar de sua vontade, num raptos dos sentidos que não depende mais da intencionalidade de Marquin, mas o arrasta para uma zona de paralisia que ele já não pode mais controlar. Um silêncio involuntário que paralisa a cena, um tiro arbitrário que paralisa o corpo. Esses três silêncios são profundamente diferentes em suas naturezas, apesar de se atravessarem e contaminarem-se mutuamente, como são bastante diferentes os três tipos de escuta que discutimos acima: *escuta por instinto/silêncio maquínico*; *escuta consciente/silêncio intencional*; *escuta por arrebatamento/silêncio raptado*. Nenhum silêncio é igual ao outro, assim como não existe um silêncio “que não esteja grávido de sons” (CAGE, 1985, p. 98), vozes, velocidades e lentidões. No final dessa seqüência é a gagueira que faz a gramática. O corpo e a fala de Marquin gaguejam e fazem gaguejar com eles toda linguagem cinematográfica.

A força dessa seqüência reside no estado de contaminações mútuas entre ficção e documentário, memória, presente e fabulação, que alicerça todo filme de Adirley. Marquin só pôde reviver os personagens de sua juventude, o clima do baile, fazer surgir suas danças e flertes, porque foi incitado a fazer isso de maneira ficcional, encarnando o locutor de uma rádio pirata; transmitindo com a boca colada ao microfone sua própria história, com liberdades para fantasiar como quisesse essas memórias. Foi, portanto, a ‘mentira’ da ficção que deu acesso aos labirintos do passado ‘real’, permitindo que esse passado irrompesse em jatos, blocos de sensações não-lineares, invadindo e transformando, afetando e sendo afetado pelo presente. Marquin não está somente lembrando os fatos, mas sim produzindo memória; produzindo uma memória viva que tentou-se apagar. Por um lado, então, o passado é convocado a se fazer presente a partir de um dispositivo ficcional, no qual Marquin incorpora diferentes entidades - dos amigos aos policiais - como num terreiro de *candomblack*. Por outro lado, num movimento duplamente articulado, é essa mesma fabulação que faz irromper a ‘verdade’ que interrompe a ficção,

Revista Livre de Cinema p. 30-44 v.2, n. 2, mai/ago, 2015

estagnando-se no corpo de um ator impedido, pelas próprias lembranças, de continuar representando. Ficção e documentário, memória e presente, cinema e vida, barulho e silêncio entram, portanto, num completo curto-circuito, soltando faíscas de uma bomba sônica que explode o plano piloto e ganha o prêmio de melhor filme no festival de Brasília. E Marquin o prêmio de melhor ator, duas vezes, uma pelo personagem, outra pelo homem.

Conclusão

Nenhuma tecnologia basta para nos salvar nem nos condenar. A tecnologia, de fato, altera o modus operandi do ofício do artista, músico, sonoplasta, construtor, etc., abrindo novas conexões, circuitos e curtos-circuitos, marcando as sonoridades e visualidades das épocas com sua assinatura, sua tecnografia, ajudando, inclusive, a produzir outras condições de escuta, cada vez mais fragmentada, transcontinental, instantânea, ininterrupta, sobreposta, esquizofônica... Apesar das inovações mais recentes, nenhuma descoberta, de Chaplin a Tarkovski, deve ser desconsiderada. O som mais simples pode ser precisamente aquele que procuramos. Um som direto, um suspiro, uma onda.

O cineasta e etnógrafo francês Jean Rouch vai à África filmar uma comunidade caçadora de hipopótamos. Imerge na savana com sua equipe de filmagem, captando o dia-a-dia da comunidade. Filma as refeições à sombra de uma árvore, momentos de descontração, o amanhecer. Filma também um ritual, com suas danças em roda e tambores. Grava todos esses sons, pois sabe como são preciosos. Finalmente consegue filmar a caçada aos hipopótamos, uma atividade de alto risco, pois os caçadores têm de rastejar em brejos e lamaçais, para surpreender os perigosos hipopótamos em seu spa lodoso. O risco de ser atropelado por um animal ou pelo bando todo é muito grande. De volta à França, Rouch edita o filme e tem a excelente idéia de utilizar o som dos tambores sobre a seqüência da caçada. Decide montá-la sob o ritmo das batucadas, que marcam seus cortes, clímax e respiros. Uma utilização moderna dos elementos sonoros, pois baseia-se numa dissociação entre um som e seu contexto original (o ritual dos tambores), para reinseri-lo em um novo contexto (a caçada). De volta à África para exhibir o filme à comunidade para colher suas impressões, Rouch prepara uma projeção ao ar livre. Após pedirem para assistir ao filme cerca de 10 vezes, os caçadores se reuniram em

segredo, confabulando sobre suas impressões. Rouch fica esperando, ansioso. Um porta voz da comunidade vai até ele, mas o francês se antecipa:

- E então, o que acharam do filme?
- Gostamos muito, mas uma coisa estava errada.
- O que estava errado? (Rouch já deveria estar rouge – vermelho – nesse momento)
- A caçada estava errada. Se tivéssemos feito tanto barulho, os hipopótamos teriam fugido todos...

Rouch retornou à França e decidiu remontar a seqüência da caçada, removendo a música e primando pelo uso do som direto da seqüência, com seu silêncio de gotas d'água, corpos movendo-se por entre a lama, respirações... (CARRIERE, 1995). Rouch optou pelo caminho mais simples e direto, optou por ouvir e respeitar a sugestão de seus amigos africanos, afinal de contas, somente eles corriam risco de vida, ou de fome, caso os hipopótamos resolvessem fugir antes da hora. Tudo isso para dizer que não existem regras nem bulas para o trabalho com os sons, apenas sinalizadores de bons e maus encontros, de onde podem emanar faíscas, brilhos ou indigestão. No caso do filme de Jean Rouch o uso da música e da esquizofonia foi suprimido e trocado pelos ruídos do som direto, a partir de um pequeno embate estético travado com uma comunidade africana, o que faz ressonância com o pensamento de Tarkovski, para quem,

acima de tudo, os sons desse mundo são tão belos em si mesmos que, se aprendêssemos a ouvi-los adequadamente, o cinema não teria a menor necessidade de música (1998, p. 195).

O cinema contemporâneo, como a vida, está povoado de sons. Pequenos e grandes, agudos, graves, imperceptíveis. Seu maior desafio não é o de impressionar o espectador com o virtuosismo de seus materiais, nem o de exigir dele qualquer formação erudita ou um pedigree que o autorize a perceber e a sentir. O caminho do bom cinema não é, tampouco, tornar-se um dependente de aparelhos e terminologias tecnocratas. Seu maior desafio é o de como se apropriar, ao nível de cada tentativa e dosagem, de tudo o que corre por aí: sons, imagens, números, rádio, podcast, telefone, publicidade, fax, Xerox, telefone de lata e barbante, combates, cigarras, alto-falantes, satélite, sucata, bolsa de valores, sistema binário, vibradores, guerrilhas, nuvens, guindastes, guindastes de puxar nuvens, prisões, presilhas para prender silêncios... Sem com isso se aniquilar na profusão de

possibilidades que o cercam, pois é também uma arte das doses a arte do cinema, podendo oscilar entre o gesto mais simples e sóbrio a um parque temático de horrores. Sendo sonoro, acredito que sua maior potencialidade seria a de tornar audíveis forças não-sonoras e suscitar acontecimentos de proporções variadas, capazes de desautomatizar nossa escuta, permitindo que ela não seja apenas um receptáculo de sons, mas que também possa criar espaços e tempos, grandes, pequenos, efêmeros, desmaterializáveis, agregando e desagregando conexões, alianças, contratos, outras escutas e novas formas de se estar no mundo. Que um único som já nos leve, como surfe sobre uma onda multifacetada, a diversos mundos, sonoros ou não, que sobem e descem em marés, enchendo e vazando, encobrando e fazendo surgir arquipélagos entre conchas, corais, cidades, inundação de vozes de mundos e mundos de vozes, cardumes, correnteza.

Essa escuta, potencializada justamente por seu duplo poder de afetar e ser afetada pelo fora, não tem nem lugar nem tempo específico para acontecer. Tampouco precisa de condições acústicas privilegiadas, podendo surgir no interior de um estúdio, debaixo de uma ponte e num terminal rodoviário. Ela é capaz de lampear a partir de um acidente, uma falha na caixa; ruído que interrompe o batidão da comunicação e torna audível um silêncio fecundo, precisamente porque não pretende comunicar absolutamente nada; um silêncio que permite ouvir o lado de fora, ao redor, e a gagueira de dentro. Tal escuta é disparada sempre a partir de um encontro entre pelo menos dois termos: um som que leva e uma escuta que se deixa arrastar, uma escuta que arrasta e um som que se deixa levar; sons e escutas e capazes de dar outros nomes às coisas que julgamos já conhecer.

Com um certo fascínio prudente pelo caos, coloco-me no limiar do abismo e pergunto ao professor e filósofo Luiz B. L. Orlandi,

- E se nós conseguíssemos colar nossos ouvidos no caos, só para escutá-lo de perto, o que aconteceria?

Ao que ele responde, quase de imediato,

- Impossível, porque o ouvido já é um filtro para o caos. Uma máquina labiríntica de cortes e conexões...

Referências

BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985 (publicado orig. 1967).

DE CASTRO, Eduardo Viveiros. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. *Conversações*. São Paulo: 34, 2013.

IGES, Jose. *Cuando los artistas manejan las dimensiones del sonido*. Disponível em: http://joseiges.com/?page_id=36. In: STOLF, Raquel.

OBICI, Giuliano. *Condição de escuta*. Dissertação (Mestrado em comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

SCHAFER, R. Murray. *The Soundscape*. Vermont: Destiny Books, 1993.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. São Paulo: Edusp, 1974.

STOLF, Raquel. *Entre a palavra pênsl e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011, p. 161.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TRUPPIN, Andrea. *And then there was sound: the films of Andrei Tarkovski*. In: ALTMAN, Rick (org.). *Sound Theory and Sound Practice*. Nova Iorque: Routledge, 1992. (Trad. nossa)