

O SOM DO SILÊNCIO: O ELEMENTO SONORO NO CENTRO DA NARRATIVA FÍLMICA

THE SOUND OF METAL: SOUND ELEMENT AT THE CENTER OF THE FILMIC NARRATIVE

Valmir Moratelli 
Mariana Dias 

RESUMO

Na possibilidade de compreender o elemento sonoro como princípio fundamental de uma obra audiovisual, analisa-se o filme *O som do silêncio* (*The sound of metal*, no título original), produção estadunidense, de 2019. Como metodologia, utiliza-se a descrição cronológica de seu roteiro para que se entenda como os elementos sonoros são inseridos e utilizados na construção narrativa do protagonista – músico de uma banda de heavy metal – que perde a audição gradativamente. As cenas intercalam dois pontos de escuta: o do personagem e o de seu entorno, com quem ele contracenava. O presente trabalho propõe, dessa forma, levantar a hipótese de que, nesta obra em questão, o som é um elemento essencial para a construção da história.

PALAVRAS-CHAVE: Som. Audiovisual. Cinema. Narrativas ficcionais.

ABSTRACT

In order to understanding the sound element as a fundamental principle of an audiovisual work, the film *The sound of metal* (original title), an American production, of 2019, is analyzed. As a methodology, the chronological description of its script is used to understand how sound elements are inserted and used in the narrative construction of the protagonist – a musician of a heavy metal band – who gradually loses his hearing. The scenes intersperse two sound points of listen: that of the character and that of his surroundings, with whom he acts. The present work proposes, therefore, to raise the hypothesis that, in this work in question, sound is an essential element for the construction of history.

KEYWORDS: Sound. Audiovisual. Movie Theater. Fictional Narratives.

INTRODUÇÃO

O som sempre fez parte do cinema, mesmo em seu princípio, com o cinema de som não sincrônico, mais conhecido como cinema mudo. Luiz Manzano (2003) afirma que o “cinema nasceu mudo”, afirmação um tanto audaciosa, visto que “se por um lado o filme era mudo por não reproduzir fisicamente o som, por outro, (...) entenderemos que o cinema se pretendia sonoro mesmo enquanto mudo, por sugerir

sons” (2003, p. 11). Em seus primórdios, era comum que orquestras ao vivo acompanhassem a projeção das imagens. Com a chegada do cinema falado, tornou-se, de fato, audiovisual por completo em sua definição. Ainda assim, na cultura ocidental centrada na imagem, o som costuma ser compreendido como complemento da obra fílmica, e não protagonista ou mesmo um elemento de igual valor ao da imagem.

Ao mencionar a palavra “som” no cinema, de imediato se pensa na trilha sonora, muitas vezes se referindo mais precisamente à música que comunica a emoção das cenas. “Música é a linguagem da emoção, é ela quem ajuda o filme a expressar as emoções desejadas”. Esta declaração é do aclamado compositor alemão de trilhas sonoras para cinema, Hans Zimmer (responsável pela trilha de *O rei leão*, 2019; *Interestelar*, 2014; *Madagascar*, 2013; *Sherlock Holmes*, 2012, entre outros), feita durante uma de suas aulas para a plataforma Masterclass¹, em formato virtual. A música, sem dúvida, é de vital importância para uma obra audiovisual, mas ela não é o único elemento que compõe a trilha sonora, que inclui também as falas e todos os efeitos sonoros. Zimmer considera que uma trilha não deve ser concebida como um concerto, mas como uma história complementar à proposta visual. Sendo, em geral, pensada como um recurso para reiterar o que se mostra óbvio na imagem, preencher lacunas não deixadas claras ou mesmo comunicar um subtexto capaz de modificar a história que está sendo exibida na tela, ao criar nova camada de interpretação, cuja soma de imagem mais áudio produz um novo significado.

Mas há ainda a possibilidade de o som ganhar mais protagonismo na relação com a imagem. Ao expandir a ideia de “trilha sonora” “para além dos processos e desenvolvimentos técnicos fundamentais para a consolidação do cinema sonoro, verifica-se a possibilidade de um despertar inicial para novas dimensões na experiência de apreciação” de um filme (ALVES, 2012, p. 91). Pensando nisso, a proposta do presente trabalho é analisar como os elementos sonoros constituem uma narrativa no filme *The sound of metal* (*O som do silêncio*, no título em português). A produção estadunidense, de 2019, recebeu seis indicações ao Oscar 2021, incluindo

¹ Plataforma de vídeo *on demand* (VOD) de cursos com aulas gravadas com profissionais de destaque em suas áreas de atuação. Disponíveis em: <https://www.masterclass.com>. As aulas de Hans Zimmer foram assistidas pelos autores desse artigo, em janeiro de 2022.

melhor filme, melhor ator (Riz Ahmed) e Melhor Ator Coadjuvante (Paul Raci). Dessas, ganhou os prêmios de melhor som e melhor edição.

A história acompanha a vida de um jovem baterista, que muda radicalmente quando percebe que está perdendo a audição. As suas duas grandes paixões ficam na berlinda: a música e a namorada, integrante da mesma banda de *heavy metal* da qual ele faz parte. Ruben Stone (vivido por Riz Ahmed) precisa lidar com as dificuldades diante de sua audição em declínio.

Pensemos, primeiramente, o desenvolvimento das trilhas como uma narrativa, que deve evoluir conforme demanda o próprio filme, sem trancos e solavancos, a menos que intencionais. É desse modo que partimos com a metodologia do presente trabalho: observar e investigar as inserções sonoras como mensagem, que além de seu uso como “subtexto”, ou seja, mensagens complementares à narrativa visual, podem ser “texto principal”.

Um filme de narrativa clássica é dividido em atos, pensados numa evolução do arco dramático e tendo em conta os momentos de *clímax* e pontos de virada. A trilha sonora permite uma investida nesse percurso de variações dramáticas dos personagens e acontecimentos no desenrolar narrativo. Em outras palavras, o desenho de som é composto como uma história em geral complementar, que serve para emocionalmente significar, reforçar uma mensagem, explicar o tom da obra, ou ainda ironizar o que está sendo contado pelas imagens e diálogos, mas seu uso pode ir além.

Na era das imagens sonoras, as tecnologias que permitem a funcionabilidade da linguagem audiovisual carregam sentidos complexos, ao reunir som e imagem numa produção fílmica de alcance imediato e abrangente, trabalhada no cerne da subjetividade humana². Considera-se a articulação entre “sons e imagens não como um mero modelo aditivo, mas como um modelo integrado, em que sons e imagens interagem proporcionando uma experiência distinta da mera soma das partes” (RIBAS, 2012, p. 12). É um processo em curso ao longo do último século, que vem se acentuando com a possibilidade de novos meios digitais, ferramentas tecnológicas de interatividade e o processo de conectividade planetária.

² A subjetividade humana faz com que cada indivíduo sinta, pense, interprete ou imagine de maneira singular. Insere-se sobre a subjetividade o ponto de vista e a forma com que cada um constrói a sua realidade.

É importante lembrar que, quando se fala em trilha sonora, não só os sons importam, mas também os silêncios. Michel Chion (2008), dos mais importantes pesquisadores do som no audiovisual, afirma que silêncio não significa ausência absoluta de sons, pois “nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste” (CHION, 2008, p. 50). Dessa forma, ainda que a música convide a audiência a sentir determinadas emoções, seria prepotente por parte da produção audiovisual demarcar cada tipo de sentimento a ser percebido. Ressalta-se a importância das lacunas interpretativas, em que cada um exerce sua subjetividade de sentir o que quiser, nas múltiplas possibilidades criadas no consumo de uma obra ficcional.

Como metodologia, utiliza-se a interpretação descritiva das cenas audiovisuais, trazendo detalhamento visual e também sonoro dos momentos que se julga necessários para exemplificar a simbiose entre elementos fílmicos. No estudo de caso, levanta-se a ordem cronológica de tais cenas esmiuçadas, para que se compreenda como nesta produção cinematográfica se permite analisar o elemento sonoro como um “texto” que dialoga com as imagens, e não só um complemento delas.

1 UMA NARRATIVA PARA O SOM

Um produto audiovisual é uma obra que apela tanto ao ouvido quanto à visão, consistindo em imagens e sons registrados em material apropriado (EDMONDSON, 1998) (mudei essa definição para não declarar que o som estava subjugado a imagem, talvez pegar a definição de um autor mais recente). Mais direcionado para a discussão sonora, é sabido que, fisiologicamente, o ouvido não é um órgão meramente auditivo, mas também responsável pela sensação de equilíbrio e posicionamento no espaço. Os efeitos associados à percepção temporal são a percepção de movimento, velocidade, ritmo e compasso (RIBAS, 2002).

Quando nos referimos ao audiovisual, pensamos na multiplicidade de imagens que se seguem em constante mutação emolduradas pelo recorte da tela e associadas ao som. Na relação entre som e elementos visuais são estabelecidas diferentes relações a vários níveis narrativos, tanto diegético quanto não diegético, tais como som ambiente, música e diálogo.

(...) a matéria sonora e a visual não se relacionam a um nível de equivalência, ou seja, (...) som e a imagem não são dois elementos complementares e equilibrados. É nesta desigualdade ou dissimetria que se gera o grande potencial, expressivo e estético, resultante da articulação e da interação entre os elementos visuais e sonoros (RIBAS, 2002, p. 111).

A expressividade pode então residir na articulação entre os elementos visuais e sonoros, não tendo que ser buscada uma simetria, no entanto, é importante lembrar a importância do componente sonoro, pois este pode ser uma ferramenta poderosa para a construção narrativa, como veremos no estudo de casos a seguir. Isso posto, “cada evento sonoro é constituído por um conjunto de sons, tendo cada um deles as suas características específicas, que se aglutinam num todo complexo” (RIBAS, 2002, p. 27).

Tudo tem seu tempo de ser. O cineasta russo Andrei Tarkovski (1932 – 1986)³, em *Esculpir o Tempo* (1998), reflete sobre tempo, ritmo e montagem. A seu ver, o produto audiovisual precisa ser composto por um equilíbrio das variáveis elencadas para compor o discurso fílmico, pois:

Nenhum dos componentes de um filme pode ter qualquer significado autônomo: o que constitui a obra de arte é o filme. E só podemos falar de seus componentes de forma muito arbitrária, decompondo-o artificialmente para facilitar a discussão teórica (TARKOVSKI, 1998, p. 135).

Curiosamente, estudos apontam que os seres humanos compreendem mais rapidamente a linguagem falada que a escrita, pois o olho no processo de percepção visual precisa perceber tanto o espaço quanto o tempo, enquanto o ouvido pode se dedicar mais exclusivamente à percepção do tempo (RIBAS, 2002). Ainda assim, o som também pode se dedicar à construção espacial do espaço ao fazer uso de sons territoriais, que somado ao uso de equipamentos de áudio surround fazem com que o espectador possa simular um espaço tridimensional, ainda que sua visão se restrinja a uma tela plana.

Mesmo que os padrões rítmicos possam ser estabelecidos recorrendo-se à imagem, Ribas (2002) defende que estes são mais intensamente sentidos quando produzidos por informação sonora. Para controlar a atenção do espectador pode-se

³ O autor produziu filmes como *A Infância de Ivan* (Ivanovo Detstvo, 1962), *Solaris* (Solyaris, 1972), *O Espelho* (Zerkalo, 1974), *Stalker* (Stalker, 1979), *Nostalgia* (Nostalghia, 1983), *O Sacrifício* (Offret – Sacrificatio, 1986), entre outros.

trabalhar a evolução e a previsibilidade do padrão rítmico. A irregularidade torna o espectador mais alerta, já o padrão regular mantém o nível periférico de atenção.

O som é redundante quando transmite o mesmo significado que a imagem e dissonante quando aponta para sentidos diferentes, podendo estes serem complementares. Há o som com verossimilhança, como o que mostra uma paisagem chuvosa com o som da chuva; o som que promove a representação de um determinado tipo, como as partituras criadas para os personagens e momentos de destaque do filme; o som que complementa (efeito consonante); e o som que nega (efeito dissonante) (RIBAS, 2002).

Assim como há uma dissimetria entre imagem e áudio, há também um *vococentrismo*⁴, que dá um valor desproporcional à palavra (CHION, 2008), ou seja, valoriza mais o diálogo que as outras dimensões da trilha sonora: música e efeitos sonoros. Bordwell (1997, p. 336) segue o pensamento de que a produção audiovisual contemporânea obedece às necessidades do modelo de narração do cinema clássico, em que “o diálogo constitui o principal veículo da ação narrativa e deve estar tão personalizado como o rosto, o corpo e o espaço”; essa maior relevância no âmbito do som, equipara-se à “relevância que a figura humana desempenha na imagem”.

Em *O som do silêncio*, além do som ter papel central em sua construção fílmica como tema, a música e os efeitos sonoros são elementos constitutivos fundamentais para o desenvolvimento de sua narrativa. A partir dessa premissa, propõe-se a seguir uma análise da narrativa cronológica da produção.

2 ESTUDO DE CASO: ANÁLISE DO FILME ‘O SOM DO SILÊNCIO’

Em *O som do silêncio*, o desenho do som começa já nos créditos iniciais, antes mesmo que as primeiras imagens sejam projetadas. Aos 33 segundos de créditos, ouve-se um som de sintetizador.

⁴ O *vococentrismo*, segundo Chion (1994), é a habilidade humana de dar especial atenção à voz em meio a diversos sons, sobretudo à palavra dita.

Em seguida, notas musicais são intercaladas por um constante ruído metálico⁵. Em 1'05", uma batida é acrescentada à trilha sonora concomitantemente ao aparecimento da primeira imagem: o protagonista Ruben Stone olhando para baixo em um ambiente escuro, sentado diante de sua bateria, que se perde no primeiro plano. Ele olha para frente, o som metálico persiste. Olha para o outro lado e concorda com a cabeça. Em 1'30", olha para baixo novamente e entra um novo som, uma guitarra. A partir desse momento, surge o som de uma audiência, que se soma a uma partitura de ressonância metálica com eco. Ruben Stone fecha os olhos. De novo um rojão de som metálico, a luz cortando seu cabelo no ambiente escuro.

Muda o plano para as costas do personagem na penumbra, atrás de sua sombra pouco se vê da cantora, que fala com o público. Sua voz apresenta uma distorção também metálica. Após um close na cantora, aos 2'13", o baterista começa a bater as baquetas. Então ouvimos o som da bateria entrecruzado à voz da cantora com distorção metálica em ritmo de *heavy metal*. A câmera (na mão) começa a mostrar o baterista em outro ângulo. A forma de seu corpo e do instrumento sendo desenhada pela luz que corta a penumbra. *Lens flares* coloridos compõe a imagem. Aos 2'45", o ritmo começa a acelerar, os cortes aumentam. Ao som ágil da bateria, uma luz estroboscópica incide sobre o protagonista.

A cantora diz palavras como: "quando foi a última vez que te levei ao limite?". A câmera em movimento entrecorta os dois personagens, cortes que aumentam com a aceleração da velocidade das baquetas e do canto. Os personagens se olham. Ao fim da música, ecoa alto um som contínuo metálico. Entra o letreiro O som do silêncio em 4'18". Tais percepções sonoras podem ser utilizadas "em circunstâncias específicas, como por exemplo para mascarar situações, excluir concepções que não são necessárias ou importantes em determinado momento da trama, criando uma elipse narrativa" (CAPATO; FERNANDEZ, 2019, p. 5). Neste caso, serve também para demarcar uma memória sonora que será repetida mais à frente.

⁵ Segundo Alves (2012, p. 93), "ruído possui uma grande quantidade de significados", podendo ser entendido até como sinônimo de interferência ou característica de um filme de baixa qualidade técnica. Nos estudos de som, a palavra é frequentemente utilizada simplesmente como sinônimo de efeito sonoro. No presente texto, usamos a palavra ruído para nos referir a sons que de alguma maneira estejam distorcidos (podendo ou não impedir a comunicação) ou que possam ser vistos como perturbadores.

É curioso perceber, por esta descrição inicial da obra, como a temática é apresentada ao espectador. O som aqui não é um elemento adicional, mas uma possibilidade de narrativa sensorial da obra que, tendo justamente o som como temática, traz seus elementos para cima do que pretende contar. A apresentação dos personagens se dá através da conjunção de instrumentos musicais ensurdecedores, num barulho que vai contrastar, ao longo da obra, com o silêncio consequente da perda de audição de seu protagonista.

O filme se inicia com uma cena de mais de três minutos. Longa, intensa e ruidosa. Em seu *clímax*, o corte e o desenho do som chegam a um ritmo bastante acelerado. O som alto contínuo metálico, que procede o fim do show, garante que o ruído persista para contrastar com a cena seguinte, que além de promover uma mudança de cor e luz, pela composição de tons claros, instaura um profundo silêncio. Não entendamos, porém, que haja ausência de som, “uma vez que a ausência absoluta de som não é possível; silêncio, na realidade, é o efeito perceptivo produzido por determinados tipos de forma sonora” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 182).

A imagem aqui casa perfeitamente com o som. A mudança de tonalidade de cena (cores escuras, barulho / cores claras, silêncio) está relacionada diretamente com o áudio posto em antagonismos. O protagonista está na cama de um trailer com uma mulher ruiva. O silêncio dessa continuação só é quebrado quando o protagonista começa a fazer suas atividades de rotina, tais como abrir e fechar a cortina, preparar uma vitamina no liquidificador ou fazer o café. Os sons dessas atividades são bastante pontuados. Ruben Stone coloca uma música francesa, suave e romântica, mais um contraste com o a música pesada do concerto de abertura. Tenta acordar a garota na cama com as baquetas, que se percebe ser a cantora já mostrada. Entrega-lhe na cama um copo de vitamina, dizendo que ela não vai gostar, mas que é saudável. É uma importante demonstração do cuidado que o personagem nutre pela relação, que mais à frente será posta à prova.

O filme prossegue com cenas que mostram o exterior e interior do trailer, primeiro estacionado, acompanhado no exterior pelo leve som de fundo de música francesa, somado a sons ambientes, sons de máquina e pássaros. Segundo Chion (2008, p. 50), esse efeito de sons é tipicamente associado ao efeito de silêncio: “os apelos longínquos dos animais, os pêndulos do relógio num quarto ao lado, os roçares e todos os ruídos de vizinhança mais íntimos”. São sons que ouvimos com mais clareza quando não há outros sons mais altos competindo com eles.

Dentro do *trailer*, a música soa mais alta e eles dançam, se divertem. O desenho construído entre som e imagens não é de complementos paralelos, o que daria uma ideia de hierarquização de importâncias dentro da narrativa. Ao contrário, nossa hipótese é de que o som, neste caso, caminha, ainda que em consonância com as imagens, de forma protagonista na questão informacional. Ele dá uma informação sobre a cena, ele não precisa da cena para informar. Ainda assim, é bom frisar, conforme Ribas (2002) pontua:

(...) a percepção visual é sempre influenciada pela auditiva e a informação sonora sempre influenciada pelo visual que a acompanha. Esta influência fundamenta uma propensão natural para integrar sons e imagens num todo coeso, logo, uma sensação proporcionada por um sentido influencia a sensação percebida pelos outros (especialmente no que diz respeito à influência mútua entre visão e audição) (2002, p. 12).

Já aos 9'43", o filme corta para o casal central num local de venda de souvenir. Pessoas conversam, som de batidas. A câmera o deixa em primeiro plano na penumbra e começa um zumbido metálico agudo. Ruben olha para frente e para cima, de modo que se percebe que o som é diegético: ele está ouvindo um zumbido.

O som para, ouve-se mais o ambiente externo a sua volta. Ele toca os ouvidos e olha para a cantora, Lou. O som das pessoas falando fica mais baixo e mais distante. Corta para Ruben tocando bateria, plano bem semelhante ao início do filme. Em seguida, o som vai ficando cada vez mais abafado. Um grave bem baixo.

Corta para cena externa: estacionamento, *trailer*, som ambiente externo normal. Corta para dentro do *trailer* e, assim como na primeira sequência, o som fica mais baixo. Outra vez se utiliza do jogo de claro/escuro para forçar a compreensão do que é som ambiente normal e do que é ruído problemático. Há um desconforto em cena. Ruben logo percebe que tem algo errado com sua audição. Ao tentar produzir sons com a boca, ouvem-se apenas sons abafados e metálicos. Ele executa uma sequência de atividades semelhante a que ocorre após o primeiro *show*, mas, desta vez, se ouve apenas ruídos baixos abafados.

O filme passa a intercalar duas situações: o som ouvido pelo protagonista e o som que ele não ouve, mas os que estão ao seu redor sim. Essa confusão sonora é importante para narrar os distúrbios crescentes que vão modificar a vida de Ruben Stone. Os planos fechados revelam a sua audição e planos abertos, os sons do

mundo exterior. Numa cena na farmácia, por exemplo, percebe-se o silêncio com leve ruído abafado (é o som do ponto de escuta de Ruben).

Depois, o farmacêutico fala ao telefone com um médico e escreve em um papel as informações para que Ruben entenda que deve procurá-lo (é o som do ponto de escuta⁶ de quem está ao redor de Ruben). No primeiro, plano fechado; no segundo, planos abertos (Figura 1).

Aqui, sugerimos que o som se sobrepõe à força da imagem, por ser um elemento que está fornecendo a primazia informacional da narrativa, de forma mais preponderante que a própria visualidade. Célia Cavalheiro (2008, p. 50) chama esse efeito de “silêncio substancial”, ou seja, tem como efeito uma certa materialidade, que “vai descortinando diferentes traços em closes dos mesmos rostos, se constitui como matéria do que virá”.

Figura 1: Mudança de planos fechado/aberto para conduzir informação de quem ouve



Fonte: Reprodução do filme.

⁶ A expressão ponto de escuta nutre semelhança à expressão ponto de vista. Chion (2008) estabelece que o ponto de escuta pode ser compreendido através de duas categorias: a subjetiva e a espacial. A primeira se refere a audição de um personagem em específico. A segunda é causal, relaciona-se com a fonte de onde vem o som. No cinema, depende da concepção e da captação do áudio em uma gravação e, posteriormente, sua difusão que fica limitada aos recursos sonoros disponíveis no ambiente de exibição, criando o que é ouvido genericamente pelo espectador.

Aos 18'20", Ruben, recusando aconselhamentos médicos, está em posse de sua bateria em um *show*. A cena se inicia com o som externo, assim ouve-se a música e a bateria. Há uma transição de som para o que corresponderia ao som abafado da audição de Ruben. De novo, o som metálico. Um grande eco lhe conduz para fora do local do concerto. Ao sair, o ponto de escuta torna a ser o externo a Ruben: ouve-se a porta abrindo e sua respiração ofegante. Ele anda de um lado para outro e, no momento que se ouve a voz de uma mulher, o plano corta dele para ele mesmo em um plano mais próximo. É quando Lou se aproxima e eles tentam conversam sem se ouvir.

As cenas seguintes seguem essa alternância entre planos e pontos de escuta. Uma nova sequência de viagem do *trailer*, bem distinta à primeira, o conduz a uma comunidade de surdos. Na comunidade mantêm-se o som externo. Joe, seu fundador, também surdo, lhe oferece abrigo pago pela igreja, desde que entenda que ali se busca soluções para a mente e não para os ouvidos, criticando a ideia de Ruben de tentar fazer um implante. Ao saber que Lou não pode ficar lá com ele, o baterista encerra a reunião.

Uma das bases que regulamentam a articulação audiovisual é a magnetização espacial que a imagem promove sobre o som. Chion (1999) diz que a imagem magnetiza o som na medida em que, por exemplo, ao acompanharmos um vídeo, entendemos que os sons vêm da imagem, embora a sua fonte possa estar localizada em outro lado. Ou seja, naturalizamos que as imagens produzem sons. Para Ribas (2002, p. 13), a exceção dessa conjunção seria a que é proveniente de sons não-diegéticos, daqueles "sons que se situam fora da narrativa, como comentários narrativos ou música. Este poder de magnetização tem influência na forma como sentimos o espaço construído pelo audiovisual".

Isso é preponderante na narrativa fílmica em análise. Numa cena de paisagem, ouve-se som de chuva. Um novo corte revela o interior de uma casa, vemos Joe seguido de Ruben, passando pela janela e entrando na casa. O som segue externo por várias cenas. Ruben se instala no local e começa a participar das atividades. Aqui é a imagem produzindo seus sons, e não os sons ditando a mensagem das imagens. É o som externo a Ruben que domina a sequência.

Entretanto, frisa-se que, mesmo quando não há a alternância entre pontos de escuta, a dinâmica entre as cenas mistura momentos ruidosos com momentos mais

calmos, mantendo também dessa forma uma dinâmica de mudança de volumes de som. As cenas em que neste local há alternância de ponto de escuta são aquelas em que é narrativamente importante revelar como o personagem está ouvindo. O espectador sempre está ciente de que ponto de escuta está se contando a história. Isso porque:

(...) o universo sonoro está marcado por uma possível contaminação das diferentes dimensões da percepção sensorial e também pela contaminação e competição entre os diferentes sons que coexistem. Assim como uma percepção visual pode mascarar ou transformar a percepção sonora também os próprios sons se mascaram uns aos outros. Este efeito "máscara" não tem equivalente a nível puramente visual e manifesta uma grande dissimetria entre a dimensão visual e a auditiva da percepção, que deriva da natureza física dos seus sinais (RIBAS, 2002, p. 35).

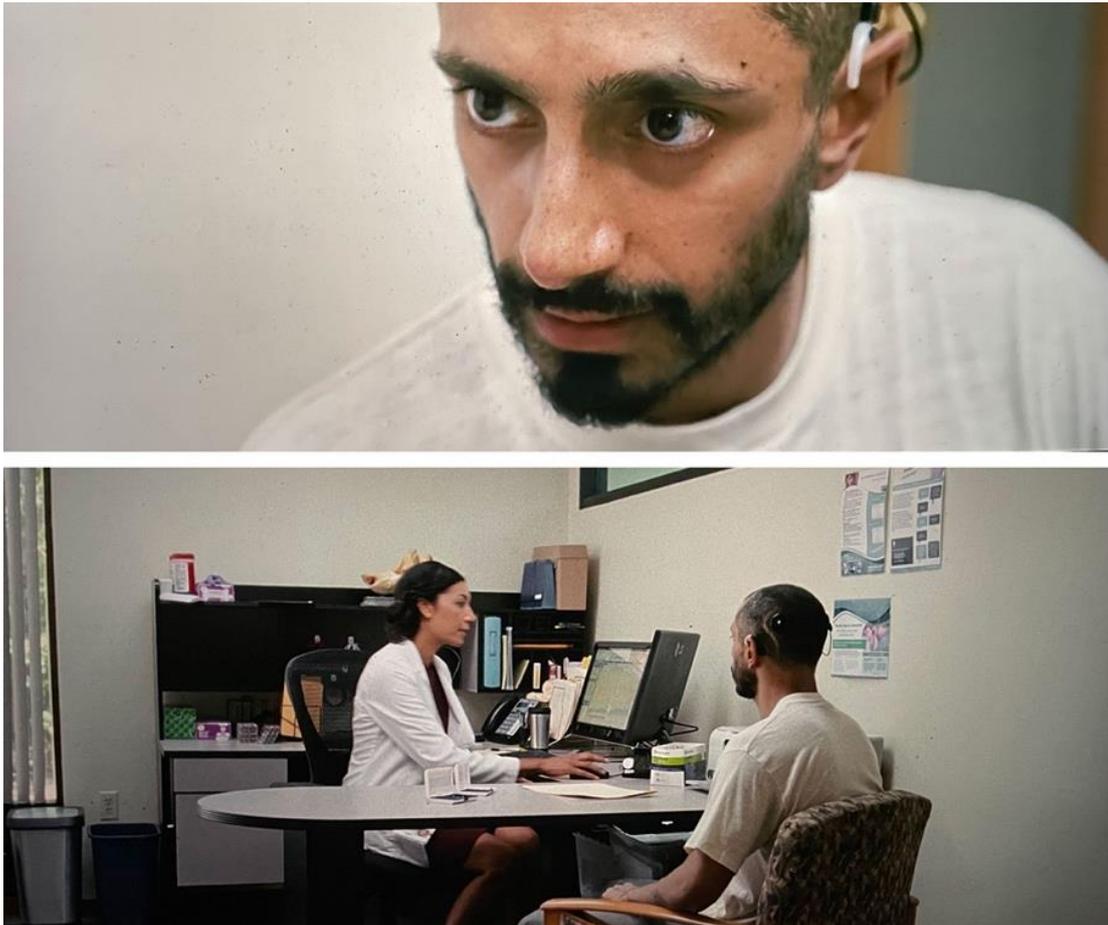
É importante notar que mesmo na maioria dos momentos em que se opta pelo ponto de escuta de Ruben, o silêncio não é absoluto. Ouvem-se pequenos ruídos, reverberações ou barulhos abafados de batidas corporais.

Fica claro que o filme aqui analisado busca conjugar a dimensão visual e a auditiva ao fazer, por exemplo, uso de contrastes claro/escuro na visualidade e silêncio/ruído no áudio; e as mudanças de planos da imagem relacionadas com som exterior e som subjetivo.

Enquanto Ruben tenta se adaptar ao local onde pediu apoio, arruma dinheiro para fazer os implantes. Após vender suas coisas, incluindo o trailer onde morava, Ruben se ausenta da comunidade deixando um bilhete.

Em 1h20', ainda faltando 40' para a conclusão do filme, acontece a cirurgia de Ruben. Ao acordar da anestesia, em close, ele percebe um zumbido grave abafado. A médica pede que ele volte em algumas semanas. Os cortes para planos abertos continuam a revelar a audição externa da cena, ou seja, entende-se que a cirurgia não deu fim a dicotomia som exterior/ som interior do personagem (Figura 2). Mais uma vez é o trabalho de som quem "diz" o que acontece com Ruben.

Figura 2: Manutenção dos planos fechado/aberto



Fonte: Reprodução do filme.

Ao retornar à comunidade, Ruben conta a Joe sobre os implantes e pede para ficar lá mais um tempo, o que lhe é negado, pois Joe tem por princípio que a perda da audição não deve ser considerada uma deficiência a ser curada, mas uma característica com a qual se aprende a conviver.

Em termos estruturais, pode-se destacar que, além das mudanças de volume sonoro entre cenas, muitas costuras são realizadas com imagens de paisagens (Figura 3). Após cenas em um local de estadia, há um corte para uma paisagem diferente das anteriores, o céu carregado emoldura fios elétricos de alta tensão somado ao roncar de trovões. Um presságio de que a cena seguinte não irá revelar boas notícias. Ou seja, são nestes raros momentos que *O som do silêncio* possibilita à imagem se sobressair ao som quando há informação preponderante da narrativa.

Quando Ruben regressa ao consultório para ajustar o implante e fazer sua ativação, o som da cena diminui gradativamente, passando do escuro do céu (conforme terceira imagem abaixo) ao momento do protagonista sob um fundo claro

e bem iluminado. Ruído de porta batendo, interfone, voz da médica. No plano aberto, ouve-se barulhos provindos de outras salas, com pessoas falando alto, o que Chion (2008) chamaria de “extensão vasta”, que é quando o espaço ocupado pela imagem é largamente ampliado pelo som. Ao mudar para o plano fechado, em seu rosto, reina o silêncio.

A voz da médica em som super metálico lhe pergunta se ele pode ouvir, ele ri e ouvimos o som distorcido de sua própria risada. Ou seja, ouvimos ele se ouvir. Ruídos de microfonia acompanham os sons distorcidos. A médica faz ajustes. Os sons lhe incomodam, a distorção persiste. Sugere que ele vá com calma e que nas próximas semanas tente se acostumar com a nova realidade.

Figura 3: Planos de paisagem, os raros momentos em que a imagem se sobressai ao som. No caso da cena em que aparece um avião na paisagem em plano aberto, ouve-se som exterior ao personagem.



Fonte: Reprodução do filme.

Segue-se uma imagem de céu azul com música de metal (segunda imagem acima), um avião corta o céu com o seu som típico. Essa é a forma de demarcar que Ruben viaja. Inicia-se uma sequência de cenas, em que o personagem anda com uma mala de mão por ruas altamente barulhentas. Sirene, buzinas, sons de bicicletas, pessoas conversando. O som muda sempre que há mudança de plano e local. Ruídos de máquina tipo furadeira.

Ruben vai à casa da ex-namorada. Ao ser recebido pelo ex-sogro, com quem tem uma conversa animada, nota-se que o som é externo. Também ao encontrar Lou, o ponto de escuta é o dela. Nas cenas seguintes, uma recepção num jardim repleto de convidados, altos ruídos. Corta para outra cena no interior da casa de Lou, em que os ruídos se somam ao forte barulho de um copo recebendo batidas para chamar a atenção de todos. A confusão de sons só é cessada quando o pai pede que a filha cante com ele sua música favorita de infância – plano aberto. Ela canta uma música francesa que fala sobre o fim de um amor. Plano fechado em Ruben: o som se transforma – do tom nítido ao deformado. O barulho das palmas dos convidados presentes é ouvido como pratos de uma bateria.

As cenas que conduzem para o final do filme trazem Ruben na rua. Nestes casos, sempre predomina muito barulho de carros, buzinas e bicicletas. Os ruídos ficam ainda mais altos e perturbam profundamente o protagonista. Quando bate o sino da igreja, Ruben levanta o gorro e arranca os aparelhos. Percebe, enfim, o profundo silêncio. Olha para o céu aliviado, e contempla o sol por trás das árvores por alguns instantes. É um silêncio libertador.

Desse modo, é no momento em que os sinos da igreja tocam que Ruben se lembra de arrancar os implantes. Há uma contemplação no vazio, quando ele se lembra da mensagem que recebeu no abrigo para deficientes auditivos, de que Deus está no silêncio.

Neste momento do filme, optou-se pelo silêncio sendo constituído pela total ausência de som, que se mantém por mais de um minuto⁷. O recurso do silêncio absoluto é algo que ocorre poucas vezes durante o filme, mas dessa vez por um período bem prolongado. Esse recurso dificilmente é usado em filmes, pois tende-se a considerar a total ausência de sinal como uma falha técnica. Ambientes silenciosos

⁷ O silêncio permanece no início dos créditos finais.

são compostos no contraste a momentos anteriores ruidosos, como mencionamos anteriormente ou com a captação de som de locais que são considerados silenciosos.

A escolha incomum de *O som do silêncio*, no entanto, imprime fortes significados narrativos, a própria audácia, por ser algo incomum à percepção da audiência, cria impacto para que seja revelada a mensagem final. A busca pela quietude, enfim, chega ao seu lugar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Numa obra audiovisual, costuma-se preponderar que o som perde a autonomia diante da imagem. O presente trabalho propôs discutir como essa premissa não se sustenta, tendo como foco central de análise a narrativa do filme *The sound of metal* (*O som do silêncio*, no título em português), produção estadunidense, de 2019.

A estrutura do cinema que posiciona a fala das personagens essencialmente em primeiro plano sonoro provem do teatro. Toda construção sonora subsequente é naturalizada como suporte a esta estrutura. Pensar essa construção para além de um “subtexto”, ascendendo-a em grau de importância narrativa, é um exercício que possibilita outras percepções fílmicas, conforme levantado ao longo desse artigo.

A dissimetria entre som e imagem não é em si um problema. Os papéis de cada um desses componentes em uma obra são escolhas criativas que conformam uma narrativa. Entretanto, o potencial narrativo do som ao largo da história do cinema não foi tão explorado como o da imagem. O filme *O som do silêncio* descortina que fazer uso desse recurso pode tornar uma obra extremamente rica em significados, demonstrando a importância de também se ter no horizonte criativo a possibilidade de trabalhar narrativamente o som.

É sabido que as imagens têm atraído devida atenção nos Estudos Culturais para análises e pesquisas que fomentam discussões sobre sua representação, entre outros aspectos da visualidade. Porém, a questão sonora também carece de possibilidades de interpretação que visem a estimular outras leituras possíveis para formatos de mídia comunicacional. Dessa forma, este trabalho dialoga com possíveis desdobramentos na área das mídias audiovisuais, memória e estudos críticos de cinema.

REFERÊNCIAS

- ALVES, B. M. Trilha Sonora: o cinema e seus sons. **Novos Olhares**, v. 1, n. 2, p. 90-95, 2012. Disponível em: www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/55404. Acesso em: 03 de mar. 2022.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **El cine clásico de Hollywood**. Barcelona: Paidós, 1997.
- CAPATO, Giulia Torres; FERNANDEZ, Alexandre Marino. O Silêncio na Estética Audiovisual: A Vila e a Chegada. **Revista Anagrama**, v. 2, jul-dez. 2019. Disponível em: www.revistas.usp.br/anagrama/article/download/159607/156932. Acesso em: 03 de mar. 2022.
- CAVALHEIRO, Celia Regina. **A dimensão do Silêncio no Cinema de Valerio Zurlini**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CHION, Michel. **El sonido**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999.
- CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2008.
- EDMONDSON, R. **Uma filosofia de arquivos audiovisuais**. Paris: UNESCO/UNISIST, 1998.
- KELLNER, Douglas. Cultura da mídia e triunfo do espetáculo In: MORAES, Dênis de (Org.). **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Friz Lang**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.
- RIBAS, Luísa. **Sobre o papel do som no audiovisual**. Dissertação (Mestrado) em Arte Multimédia, 2002. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/64186/2/16337_043-7_29_TM_01_C.pdf. Acesso em: 03 de mar. 2022.
- ROCHA, Rose; CASTRO, Gisela. Cultura da mídia, cultura do consumo: imagem e espetáculo no discurso pós-moderno. **Revista Logos**. Ano 16, 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/361>. Acesso em: 03 de mar. 2022.
- RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Ed. Senac, 2002.
- TARKOVSKI, Andreai Arsensevich. **Esculpir o Tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Sobre os autores

Valmir Moratelli

Doutor em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RJ

Contato: vmoratelli@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6071-1360>

Mariana Dias

Doutora em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RJ

Contato: mari.dias@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1285-4137>

Artigo recebido em: 21 de janeiro de 2023.

Artigo aceito em: 10 de março de 2023.