

A sequência de fotos no vídeo documental e a receção de tempo e silêncio

Adriana Baptista

ESMAD, uniMAD, Portugal

Marcelo Oliveira de Mattos

ESMAD, Portugal

Adriana Baptista

Docente no Mestrado de Comunicação Audiovisual, área de Fotografia e Cinema Documental, na ESMAD/IPP, de Semiótica e Retórica e Verbal e Visual, Doutorada em Psicolinguística (Literacia Verbal e Visual); investigadora na uniMAD/ESMAD e no CLUL/FLUL.

Marcelo Oliveira de Mattos

Estudante no Mestrado em Comunicação Audiovisual, área de Fotografia Documental, na ESMAD / Politécnico do Porto.

Resumo

Uma vez que a fotografia tem a capacidade de imobilizar o sujeito fotografado no tempo, é-lhe sistematicamente atribuído o poder de matar e de ressuscitar. Sabendo que a realização do vídeo documental se suporta, frequentemente, na imagem fotografada, ainda que esta não busque o movimento iminente dos sujeitos ou dos objetos, mas a fugacidade do instante prévio, síncrono ou póstumo ao acontecimento, considerámo-la capaz de captar, para além do sucedido, a fugaz imagem especular da alma do sujeito ou do objeto. As mãos e os olhos dos sujeitos são frequentemente produtores de expressões sinérgicas, capazes de falar retoricamente e agarrar o poder de construir o conhecimento do mundo através da legibilidade do silêncio. Neste trabalho, pretendemos sistematizar os objetivos que o cinema, suportado em fotografias com voz pós-síncrona, pode cumprir através da manipulação do silêncio, do ruído coerente e incoerente com a imagem e da voz-off e analisar a gestão da voz pós-síncrona enquanto estratégia retórica disponível para as 'sound-bridges' entre as fotografias e a instrução verbal mandatária sobre o processamento visual das imagens fixas. Escolhemos as masseiras, um terreno agrícola escavado abaixo da linha do horizonte, fugitivo do vento e do sal do mar e, nesta perspetiva, propomos a realização de um documentário sobre as masseiras, suportado pela fotografia fixa e pelo som síncrono entre a imagem parada no tempo e a voz e o vento que recuperaram a vida, trazendo através da sequência cinematográfica e do som não a ação, mas o tempo.

Palavras-chave: Fotografia, Vídeo, Som, Silêncio, Voz.

Abstract

Since photography has the ability to immobilize the subject photographed in time, it is systematically assigned to it the power to kill and resurrect. It is known that the documentary video realization is often supported by the photographed image, even though it does not seek the imminent movement of subjects or objects, but the fleetingness of the previous instant, synchronous or posthumous to the event, we consider it capable of capturing, beyond to what happened, the fleeting mirror image of the subject's or object's soul. The subjects' hands and eyes are often producers of synergistic expressions, capable of speaking rhetorically and grasping the power to build knowledge of the world through the legibility of silence. In this work, we intend to systematize some of the objectives that cinema, supported by photographs with post-synchronous voice, can fulfil through the manipulation of silence, noise coherent and inconsistent with the image and voice-off and analyse the management of post-synchronous voice as a rhetorical strategy available for sound-bridges between photographs and mandatory verbal instruction on the visual processing of still images. We chose the 'masseiras', an agricultural land excavated below the horizon line, fugitive from the wind and sea salt and, in this perspective, we propose the realization of a documentary about the 'masseiras', supported by the fixed photography and the synchronous sound between the image stopped in the time and the voice and wind that recovered life, bringing through the cinematic sequence and sound not the action, but the time.

Keywords: Photography, Video, Sound, Silence, Voice.

Introdução

Partimos do princípio óbvio que uma das marcas significativas que a fotografia oferece é a possibilidade de ser uma imagem fixa. Mas com as estratégias tecnológicas crescentes na fotografia, admite-se que esta exiba uma mutação e oscile entre o estatismo e a sequência. Para a realização de um ensaio audiovisual sobre as *masseiras*, enquanto estratégia já quase desaparecida para a definição do território agrícola, optou-se por um intenso suporte na imagem fotografada, ainda que esta não busque o movimento iminente dos sujeitos ou dos objetos,

mas a rapidez do instante prévio, síncrono ou póstumo ao acontecimento. Considerámo-la capaz de captar, para além do sucedido e de seu contexto, a breve imagem que reflete a alma do sujeito ou o objeto em que o mesmo se foca ou que o envolve. Todavia, com elas, sem lhes roubar o estatismo, produzimos uma sequência audiovisual.

Por meio de registo em voz-off ou em som-off, dos sons que ocorrerem em reciprocidade com a imagem fotográfica, através do que um sujeito eventualmente disse ou do som que eventualmente ocorreu, produzido de forma síncrono ou assíncrono relativamente ao instante visualmente captado, não podemos esquecer que a sincronia (da imagem) e a diacronia (do som) cruzam informação. Se os efeitos sonoros numa sequência audiovisual podem laborar em coerência ou incoerência diegética com a voz-off quando, nessa sequência, a fotografia se impõe, não se exige ao som que se incorpore coerentemente com o movimento dos lábios, mas, por vezes, entre a audição e a visualização, o corpo, as mãos, os objetos, os lugares e os espaços integram uma sequência sem qualquer distanciamento com o som. A atividade de processamento visual e auditivo concentram a nossa atenção em sons e imagens de um mundo vívido, conhecido ou não por nós, o que nos leva a integrá-lo ao nível de espaço fixo e do tempo acústico, em virtude da compreensão e da emoção que os mesmos exigem e desencadeiam.

Nas imagens residem ambientes, personagens e objetos; pelo som, os mesmos se tornam completos e vívidos e, no caso particular desta projeção audiovisual com fotografias fixas, é nesse entrelaçamento que se cria espaço para a narrativa, para a construção de uma trama material e espacial, encadeando para o registo do acontecimento uma superfície sonora e imagética.

O investigador e compositor Michel Chion realça perceber a lógica de um filme, ou de uma sequência, na utilização do som combinado com imagem. Chion diz-nos:

“Sound shows us the image differently than that what the images shows alone, and the image likewise makes us hear sound differently than if the sound were ringing out in the dark. However for all this reciprocity the screen remains the principal support of filmic perception. Transformed by the image it influences, sound ultimately reprojects onto the image product of their mutual influences.” (Chion 1994, 21).

Para Chion (1994, 33):

“(...) to look is to explore, at once spatially and temporally, in a “given-to-see” (field of vision) that has limits contained by the screen. But listening, for its part, explores in a field of audition that is given or even imposed on the ear; this aural field is much less limited or confined, its contours uncertain and changing.”

Essa complementaridade ajuda a definir para o espectador padrões e sentidos que, muitas vezes, a imagem não consegue mostrar por si mesma. O som trabalha de modo a acrescentar novos sentidos à imagem, já que sem a presença dele leríamos a imagem com outra interpretação. “*The sound is not at all invested and localized in the same way as the image*” (Chion 1994, 34).

1. Relação entre Fotografia documental e texto verbal

Seguindo a premissa de que a fotografia tem o poder de imobilizar o sujeito fotografado no tempo e no espaço, a ela pode ser atribuído o poder de matar e de ressuscitar. Entendemos aqui o “poder de matar” como uma forma inequívoca

de agir, imobilizando e, por isso mesmo, elidindo a energia vital do sujeito, espaço ou objeto fotografado, e o “poder de ressuscitar” como uma ação para recuperação mnésica, ou seja, face a algo que a morte enterrando, fez radicalmente desaparecer do que pode ser visto, a fotografia ressuscita imagens mentais, recuperando o passado anterior à morte ou mesmo o momento prolongada de morte visível.

Por várias razões, entre elas o conceito de registo, parece mais simples entregar este poder, de forma indiscutível, à fotografia documental. Nos casos de fotografia documental os direitos de seleção sobre o que se mostra nunca ficam longe do seu autor. Esta seleção implica a gestão da omissão e da sobrevalorização do que se pretende registrar, ou seja, a fotografia documental ressuscita um momento passado para o futuro, mas também elide uma vez que, no caso de fotografias fixas, optar pelo que se mostra reorganiza o sucedido por inevitável elisão de alguns momentos.

Neste artigo refletimos ainda sobre o quanto a fotografia fixa, permanentemente associada ao imobilismo, pode emparelhar com o som, inevitavelmente associado à sequência temporal. A análise da forma como um registo audiovisual pode coabitar (durante a sua projeção ou num vídeo) com a imagem fixa, mostra basicamente os detalhes das imagens fotografadas que favoreçam a coerência ou a incoerência entre imagem e som. Ainda que estas não busquem o movimento iminente dos sujeitos ou dos objetos, mas sim a rapidez do instante, síncrone ou póstumo ao acontecimento, considerámo-las, capazes de captar, para além do sucedido, a breve imagem que reflete implicitamente a alma do sujeito ou do objeto (ou seja, aquilo que dá corpo aquilo que é) mostrando o quanto o que se mostra decorre do que se foi ou anuncia o que acontecerá.

A prática de registo fotográfico, no caso particular do registo da realidade dos campos masseira na Póvoa de Varzim, centrou-se na fotografia de um espaço particular e do sujeito envolvido na produção e uso do mesmo, tendo sido recolhidas opiniões, desabaços e descrições, capazes de, para além de poderem emparelhar com a imagem, aumentarem a reflexão sobre o tema, centrando-a no caso particular da vida de um agricultor e de um espaço agrícola muito particular, situado num momento presente (o devir de um passado intenso) de iminente desaparecimento. Se os efeitos sonoros, na sequência audiovisual, laboram em coerência ou incoerência diegética, na perceção do documentário audiovisual que utiliza o registo fotográfico, provavelmente a fotografia se impõe para que a sequência seja ou não aceitável. Ou seja, numa sequência audiovisual, com imagens fixas, o som, admitido como anexado, pode mais facilmente ser considerado como falso.

Num estado de perceção, em nossos olhos e ouvidos, concentra-se a atenção em sons e imagens de um mundo vívido, conhecido ou não por nós, o que nos leva a estratégias de perceção e processamento cognitivo ao nível das diferentes situações em que espaço (onde o registo visual parou) e tempo (onde o som acontece) se coadunam. Moraes (2015) esclarece-nos que, por meio de nossa individualidade, é possível a interação com o espaço onde vivemos. Mediante nossas perceções e sentidos como visão, olfato e audição situamo-nos e estabelecemos posições de tempo e espaço, esse “espaço vívido” como Moraes o define, é onde trocamos experiências e renovamos nossa noção do mundo a cada instante.

Ao observarmos imagens ou mesmo ao assistirmos a um filme, assumimos a posição de espectadores: “Nossos olhos e ouvidos concentram nossa atenção em sons e imagens bidimensionais que nos mobilizam de modo semelhante ao mundo tridimensional vívido” (Moraes 2015, 85).

Desta forma: “(...) o espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador” (Aumont 2002, 81). Na relação colaborativa entre espectador e imagem reside o campo emocional e cognitivo. Reconhecer algo numa imagem é aproximar-se dela, para encontrar o seu sentido, a partir de uma tarefa de comparação, com situações e coisas que habitam a nossa memória e noção do mundo. Ser espectador é ser agente de um processo, usando um meio, com as características

do sistema visual. Ainda, Gombrich (1983 citado em Aumont 2002, 82) ressalta para o facto de que “esse trabalho de reconhecimento, na própria medida em que se trata de re-conhecer, apoia-se na memória ou, mais exactamente, em uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados: a constância perceptiva é a comparação incessante que fazemos entre o que vemos e o que já vimos”.

E Gombrich completa explicando que o espectador faz existir a imagem, ao recebê-la e compreendê-la, dá-lhe existência, por meio da junção de atos preceptivos e psíquicos. No estado de percepção visual, emerge uma espécie de condição experimental, constituída sob um sistema de expectativas, com base nas quais são emitidas hipóteses, que num mesmo instante são validadas ou anuladas. Nosso conhecimento prévio do mundo é a chave para esse sistema de possibilidades: “em nossa apreensão das imagens, antecipamo-nos, abandonando as ideias feitas sobre nossas percepções” (Aumont 2002, 86). Então, o olhar casual cai por terra, “ver só pode ser comparar o que esperamos à mensagem que o nosso aparelho visual recebe” (Aumont 2002, 86).

Nas imagens, residem ambientes, personagens e objetos, eventualmente apoiados pelo som no momento de captação e os mesmos estão completos e vívidos e é nesse entrelaçamento que se cria o espaço funcional para a narrativa na projeção audiovisual. A construção de uma “trama” material acústica e espacial encadeia significativamente sentidos para uma superfície sonora e imagética.

Podemos concluir que o som interfere na percepção e na relação que o espectador mantém diante da imagem. Existe um complemento na causa e efeito desta relação, ajudando na construção do espaço diegético. Quando o som se define em voz-off, através de comentários e depoimentos de personagens que estão fora do ecrã, usam-se dois sistemas para o processamento de informação: o verbal e o visual. Nestes sistemas, processam-se combinações entre imagens e sons. Pretendemos chamar a atenção para o facto que a percepção de qualquer imagem convoca signos linguísticos (que nomeiem mentalmente o que a imagem mostra e designem as suas características) e que a audição de sons ou signos convoca imagens mentais (capazes de materializar), criando novas dimensões e espaços, como momentos em que o som nos ajuda na compreensão do sentido que a imagem propõe visualmente, podendo mesmo, contradizer e/ou metaforizar o que ela nos mostra, gerando espaços reflexivos e poéticos. Em outros casos, o som expande a imagem e leva-nos para lugares além da imagem projetada. Essa complementaridade ajuda a definir para o espectador padrões e sentidos que muitas vezes a imagem não pode mostrar por ela mesma.

No documentário Valos (2020), um projeto fotográfico sobre um terreno agrícola que ganhou o nome de masseira, pretendemos colocar o observador no sentido e no plano da narrativa a ser contada, em complementaridade com as fotografias através da sua projeção audiovisual e da voz-off dos agricultores a narrar, em pequenos trechos, factos relacionados com o passado da cultura dos campos masseira. A voz-off passa a conduzir-nos pelos caminhos da diegese, levando-nos a sentir e ver a história narrada. Desta forma, essa correlação audiovisual permite-nos entrar em modo poético e reflexivo, no vídeo Valos (2020).

Ainda que, através da voz-off, a relação de texto com a imagem, possa ter uma abordagem de carácter fundido, em relação à ideia divulgada visualmente, podem ainda existir dois sentidos separados um do outro. Resta saber qual faz mais sentido que o outro, ou qual minimiza um relativamente ao outro.

Chion (1994, 11) revela-nos que:

“(…) and a spoken sentence makes the ear work very quickly; by comparison, reading with the eyes is notably slower, except in specific cases of special training, as for deaf people. The eye perceives more slowly because it has more to do all at once; it must explore in space as well as follow along in time. The ear isolates a detail of its auditory field and it follows this point or line in time. (...) So, overall,

in a first contact with an audiovisual message, the eye is more spatially adept, and the ear more temporally adept”.

Este facto, ou seja, o facto de o processamento cognitivo da percepção acústica e visual manifestarem velocidades distintas e eventuais enfoques em áreas distintas, proporciona uma possível restrição na velocidade e na quantidade das áreas percecionadas, decorrente da ação simultânea destes dois sistemas, mas também proporciona uma expansão no modo de ver, perceber e sentir o que é visto em projeção audiovisual. Assim, a junção de texto verbal oral e texto visual, mostra-se por meio de relações complexas que, ao contrário de serem limitadoras, vêm a causar diversas abordagens para a compreensão da conjunção entre som e imagem. Deste modo, se o destinatário de uma mensagem lidar apenas com uma narrativa em voz-off, descrevendo situações e contextos da história a ser contada, tal parece trair as intenções de percebê-la melhor, daí a necessidade da complementaridade da voz com a imagem, eventualmente por meio das fotografias. Ao serem imagens óticas, as fotografias que revelam a capacidade de captação do momento (Mitchell 1994), ligam-se à voz capaz de narrar o nascimento do momento de uma forma absolutamente inquestionável. No âmbito deste projeto visual, a complementaridade na utilização documental de fotografias com textos verbais, revelou-se fundamental para o desenvolvimento da narrativa.

Percebemos o quanto esta reflexão se estende a percepções que extravasam a simples observação de imagens ou o prazer estético frequentemente anexado, no documentário audiovisual, à circulação da informação, quando lemos as palavras da socióloga e historiadora Miriam Moreira Leite ao afirmar que “as imagens visuais precisam das palavras para se transmitir e, frequentemente, a palavra inclui um valor figurativo a considerar” (Leite 2001, 44). Miriam Leite está consciente do valor imagético das palavras. Neste caso, fica claro que a divulgação ou registo de informação histórica e sociológica se estruturam de forma diferente, quando exclusivamente suportadas no sistema verbal ou quando em dois sistemas criando uma realidade audiovisual.

O campo de visão dá-nos condições, enquanto observadores, para uma relação com o espaço, a emoção e a situação física, mas o som também contribui para a percepção da dimensão espacial da imagem, da situação emocional e da ação física. E a conjunção dos dois sentidos e do duplo processamento cognitivo da informação recolhida cria um sentido mais completo na descrição de tempo, do espaço, e do sujeito.

Nas múltiplas considerações que Chion faz sobre as percepções sonora e visual explicita que cada qual tem sua velocidade própria: “(...) *basically, the ear analyzes, processes, and synthesizes faster than the eye*” (Chion 1994, 10). Esta informação com suporte científico sobre a velocidade levanta algumas questões, sobre qual o sentido mandatário na compreensão e se o documentário audiovisual anexa voz à fotografia fixa, apesar de a fotografia ficar disponível o mesmo tempo que o despendido na sequência a veicular informação verbal oral, a voz poderá controlar a direção das fixações e a estrutura do *scanpath*.

O silêncio e a voz

Para Chion o som pode dividir-se em três domínios: linguagem, ruído, música. Para a análise dos três não é possível prescindir do conceito de silêncio. O silêncio e a voz humana beneficiam sistematicamente de concepções profundamente diferentes conforme as culturas onde se integram, mas também conforme as produções artísticas ou as interações comunicativas onde ocorrem. Para ambos, as formas sobre as quais recai a sua utilização, os seus objetivos e os seus efeitos possuem diferentes leituras.

“So silence is never a neutral emptiness. It is the negative of sound we’ve heard before- hand or imagined; it is the product of a contrast” (Chion 1994, 57). Michel Chion sustenta que o modo de ouvir através de ruídos leves, naturalmente

associados à ideia de calma e que não despertam tanta atenção, só são audíveis no momento em que os outros ruídos mais fortes, como a circulação de automóveis, conversas, vizinhanças ou ruídos do trabalho, se calam. “(...) *I mean here the subtle kind of noises like the ticking of an alarm clock, naturally associated with calmness. These do not attract attention; they are not even audible unless other sounds (of traffic, conversation, the workplace) cease*” (Chion 1994, 57).

Seguindo a premissa de Cage: “Não existe silêncio. Sempre está acontecendo alguma coisa que produz som” (Cage 1961, citado em Schafer 2001, 355). De facto, a ausência de som só é possível no vácuo e aí nenhum de nós sobrevive.

R. Murray Schafer nos lembra o momento em que John Cage entrou em uma câmara anecóica (com paredes à prova de som):

“Quando John Cage entrou em uma dessas salas, entretanto, ouviu dois sons, um agudo e um grave, (...) Quando os descrevi ao engenheiro responsável, ele informou-me que o som mais agudo era meu próprio sistema nervoso em funcionamento, e o grave, meu sangue circulando.” (Cage 1961, citado em Schafer 2001, 355).

Segundo Cage, o silêncio é uma descrição que o homem encontrou para a ausência de propagação sonora. “Essa compreensão do silêncio se encontra ainda no âmbito da experiência na câmara anecóica, onde sempre há som, e o silêncio apenas evidencia sons que antes não registávamos, seja por achá-los irrelevantes ou porque simplesmente não os percebíamos” (Heller 2008, 57).

Deixar o silêncio atuar: “(...) como um estado positivo em nossa vida. Silenciar o barulho da mente: tal é a primeira tarefa – depois, tudo o mais virá a seu tempo” (Schafer 2001, 358). O silêncio aguça nosso campo mental, e nos auxilia para uma reflexão sobre sentimentos e ações ou pensamentos, e o silêncio está impregnado de factos e acontecimentos no qual podemos perceber que ele nunca é vazio.

Schafer coloca duas questões relevantes: o espaço onde ocorre o silêncio que designa como “espaço vazio” e o tempo de duração do silêncio, mesmo para além do momento onde ocorre. Para o definir, aborda as características da percepção e a resposta humana ao silêncio de forma acústica, mas também profundamente retórica. Assim, colocando o som num espaço de percepção que o afasta do nada, ou seja, do “não sentido”, diz:

“Quando o silêncio prevalece sobre o som, a antecipação nervosa o torna mais vibrante. Quando interrompe o som ou se segue a ele, o silêncio reverbera com o tecido daquilo que soava, e esse estado continua enquanto a memória puder retê-lo. Portanto, embora obscuramente, o silêncio soa.” (Schafer 2001, 355).

Se o silêncio soa, aparenta-se a uma onda sonora que oscila e mantém padrões de tempo, como períodos vibratórios. José Miguel Wisnik (2017, 21) assim nos esclarece: “(...) a onda sonora obedece a um *pulso*, ela segue o princípio da pulsação. (...) Toda a 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” (Wisnik 2017, 21). O autor ainda completa que: “O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio” (Wisnik 2017, 20).

Na peugada desta reflexão, não podemos afastar a voz humana de um campo de ação onde o silêncio é o seu contorno assim como aquilo que a cala ou a autoriza. No visionamento da imagem fixa em sequência vídeo quer a audição da voz, quer a audição do silêncio (e por silêncio temos frequentemente como certo apenas a ausência de voz, mas poderá ter como ausentes voz e ruído) manipu-

lam a duração da percepção visual. O silêncio deixa inevitavelmente uma maior liberdade para a definição de área de interesse na imagem e a voz quando se impõe, muito provavelmente controla, através de nomes, adjetivos e verbos, as áreas que recebem o maior número de fixações, ainda que mesmo que presente a voz não exija sempre ser ouvida.

O ruído

Um som contínuo, sem alterações e com uma determinada altura, está em desacordo com barulhos que venham a provocar uma redução no seu fluxo constante. “Um som afinado pulsa através de um período reconhecível, uma constância frequencial. Um ruído é uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada” (Wisnik 2017, 29).

Murray Schafer (2001, 256) faz-nos perceber em seu livro “A afinação do mundo”, a variedade de nuances de significados para o ruído:

“1) Som indesejado. The Oxford English Dictionary contém referências a ruído como som indesejado datadas de 1225; 2) Som não-musical. O físico do século XIX Herman Helmholtz empregou a expressão ruído (noise) para descrever o som composto por vibrações não-periódicas (o roçar das folhas) em comparação com o som musical, que consiste em vibrações periódicas; 3) Qualquer som forte. No uso geral de hoje, ruído se refere com frequência a sons particularmente fortes. Nesse sentido, uma lei sobre a redução do ruído proíbe certos sons fortes ou estabelece seus limites permitidos em decibéis; 4) Distúrbio em qualquer sistema de sinalização. Em eletrônica e engenharia, ruído refere-se a qualquer perturbação que não faça parte do sinal, como a estática em um telefone ou o chuveiro na tela da televisão”.

Schafer (2001, 258) elucida-nos que o conceito de “som-não-desejado”, talvez seja o que desencadeia um maior índice de aceitabilidade, já que nesta atribuição de valor para o ruído, a opinião pública interfere na definição da fronteira entre som e ruído, baseada em valores de percepção acústica humana e não técnica.

É, todavia, relevante referir o quanto a música num contexto contemporâneo, integra som e ruído. Podemos dizer que os sons disponíveis no mundo são compostos por ruído, em suas diferentes e variadas, tal como diz Wisnik “(...) frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação” (Wisnik 2017, 35).

Cage, por seu lado, interroga-se sobre a linguagem humana e sobre as suas características acústicas “Se eu questionasse se as perguntas não fossem palavras, mas fossem sons? Se as palavras são sons, eles são musicais ou são apenas ruídos? Se os sons são ruídos, mas não palavras, eles são significativos? Eles são musicais?” (Cage citado em Santos 2018,108). Estas interrogações parecem não excluir a linguagem humana e os seus valores fonéticos de uma fronteira indefinida entre som e ruído. Se bem que os fonemas (valores acústicos que podemos atribuir a cada letra, num determinado contexto silábico) incluam sons (para as vogais), ruídos (para as consoantes tais como as fricativas, por exemplo) e silêncios (para o h, por exemplo), ou para articulação de palavras sem som audível) parece, no entanto, que fazemos oscilar a linguagem humana entre som, música e ruído não pelos seus valores acústicos, mas pelo ódio ou paixão pelo que é dito e pelo que é compreendido.

A voz e o discurso

Assim, a linguagem humana serve-se dos sons da voz para construir um enun-

ciado e qualquer que seja o modo utilizado pelo falante, na ótica de Lacan, o entendimento de um significado é relevante para a percepção entre voz e sua consequência.

A voz é clara e evidente em toda a parte, e em modos diferentes:

“(...) ao longo de cada enunciado; na música — mesmo quando esta não é vocal — mas igualmente na dança; na escrita; nos ruídos e nos silêncios que ela cava. A voz é esta parte do corpo que é preciso colocar em jogo — sacrificar, até se poderia dizer — para produzir um enunciado. Como suporte da enunciação discursiva, a voz desaparece, apesar disso, por detrás do sentido do que se esteja dizendo resta esquecido por detrás do que se diz naquilo que se escuta” (Lacan, citado em Vives 2012, 03).

No cinema documental, a representação da voz, segundo Bill Nichols, se expande:

“(...) numa arena de debates e contestações sociais”, e: “O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo. (...) A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer” (...) “A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. (...) A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou perspectiva” (Nichols 2010, 73).

Nichols nos esclarece que de facto, a voz está atrelada e entrelaçada como a lógica, o argumento ou o ponto de vista que nos são enunciados e anunciados.

“A voz está claramente relacionada ao estilo, à maneira pela qual um filme, de ficção ou não, molda seu tema e o desenrolar da trama ou do argumento de diferentes formas, mas o estilo funciona de modo diferente no documentário e na ficção. (...) A ideia da voz do documentário representa alguma coisa como “estilo com algo mais” (Nichols 2010, 74).

No entanto, o estilo num documentário deriva da intervenção do realizador ao traduzir o seu ponto de vista sobre o mundo histórico para parâmetros visuais: “A voz do documentário transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme” (Nichols 2010, 76). Quer dizer, o estilo ficcional mostra um mundo irreal e diverso, enquanto que o estilo ou a voz documental indicam uma ligação para o mundo real/histórico. No documentário, por meio da sua voz, o realizador, ao criar o filme, expõe e manifesta o ponto de vista social. Mas, quando dizemos aqui “da sua voz”, não nos referimos à sua voz real, mas à forma como o seu documentário faz ouvir um ponto de vista, ou seja, à forma como a reflexão, a análise crítica e o juízo social ou afetivo ganham voz no filme. Há, assim, aceções duplas da palavra “voz”, convocando campos semânticos que lhe permitem que se relacione com discurso e espaço. Para além disso:

“Quando representamos o mundo de um ponto de vista particular, fazemos isso com uma voz que tem características de outras vozes”. Para o realizador e para o seu tema: “A voz de um documentário serve para demonstrar uma perspectiva, um argumento ou um en-

contro. (...) Reconhecer que essa voz nos fala de maneira distinta é fundamental para reconhecer um determinado filme como documentário” (Nichols 2010, 77).

Dar voz a um ponto de vista arrasta consigo o conceito de divulgação, mas como em todas as situações em que se expressa uma ideia, nem tudo fica dito, nem tudo é inequívoco e claro. Uma parte significativa aponta para algo, mostra, mas outra dimensão deixa ficar implícito, tornando a voz num índice. “O fato de que a voz de um documentário se apoia em todos os meios disponíveis, não só nas palavras faladas, significa que o argumento ou ponto de vista transmitido por um documentário pode ser mais ou menos explícito” (Nichols 2010, 78).

As palavras, faladas ou escritas, como se refere Nichols, tornam-se a mais evidente forma de voz e a sua presença no filme é caracterizada, frequentemente, por designações como uma voz que exprime uma certa autoridade. Essa voz pretende conduzir-nos para pontos de vista de maneira clara e direta. “(...) a voz do discurso dirigido ao espectador defende uma postura que, de facto, diz: *Veja isto desta forma*. A voz pode ser estimulante ou tranquilizadora, mas seu tom transmite um ponto de vista pronto; com o qual se espera que concordemos” (Nichols 2010, 78).

Os documentários poéticos, segundo Nichols:

“(...) se esquivam desse tipo de clareza, mesmo nas modalidades poéticas, em que os comentários aludem ou sugerem em vez de declarar ou explicar. O ponto de vista torna-se implícito. A voz do filme não fala connosco diretamente. Não há uma voz de Deus ou da autoridade para nos guiar pelo que vemos e para sugerir o que devemos deduzir. Os sinais acumulam-se, mas sinais de quê? O argumento e a voz do filme estão incorporados em todos os meios de representação disponíveis para o cineasta, menos no comentário explícito. Para contrastá-la com a voz do comentário, poderíamos chamá-la de voz da perspectiva”. “Perspectiva é aquilo que nos transmitem as decisões específicas tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens. Essa voz formula um argumento por implicação. O argumento funciona num nível tácito. Temos de inferir qual é, de facto, o ponto de vista do cineasta. O efeito corresponde menos a veja isto desta forma do que a veja por si mesmo” (Nichols 2010, 78).

Stella Bruzzi (2000) focando a importância da voz, como uma estratégia de divulgação e enfoque numa determinada realidade, no cinema documental ou ficcional, define a voz-over como banda sonora extradiegética inserida num filme.

“No geral, a voz-over fornece insights e informações que não estão disponíveis imediatamente dentro da diegese, mas, enquanto que em um filme de ficção a voz-over é tradicionalmente a de um personagem na narrativa, em um documentário, a voz-over é comum ser a de um narrador desencarnado e onisciente” (Bruzzi citado em Almeida e Caixeta 2019, 127).

Este tão particular narrador a quem pertence esta voz não se limita a ser um só. Não é apenas quem está por trás da autoria da narrativa, mas quem divulga o ponto de vista encarnando não apenas num sujeito, mas em diferentes corpos para diferentes vozes que conhecem um espaço, um tempo, um acontecimento e dele podem falar. Assim, é:

“Um indivíduo que se fragmenta em muitos sujeitos, e é o sujeito

que fala - e fala de um lugar determinado. O mesmo indivíduo é cindido em diversos sujeitos, que se formam no interior do processo discursivo e que podem se movimentar de acordo com a maré” (Machado e Jacks 2001, 2).

Os métodos discursivos encontram-se em sua origem na elaboração dos sentidos e a língua é a matéria onde acontecem os resultados destes sentidos. O diálogo, o monólogo, a poesia, o conto, entre outros, são textos capazes de dar elaborar sentidos e o enunciador que operacionaliza estes textos discursivos não é sempre um narrador. O enunciador é aquele que se faz ouvir e que procura estruturas de convencimento do destinatário das suas palavras, pela força que as mesmas têm ou pela capacidade que têm de materializar em palavras, factos e não opiniões.

“Por isso, o enunciador constrói no discurso todo um dispositivo veridictório, espalha marcas que devem ser encontradas e interpretadas pelo enunciatário. Nessas marcas estão embutidas as imagens de ambos (os seus sistemas de crenças, as imagens recíprocas etc.). São estratégias discursivas, por exemplo, a implicação e/ou a explicitação de conteúdos, que constroem o texto por meio de pressupostos e de subentendidos. Segundo Ducrot (1977; 1987), os subentendidos são um recurso utilizado para que possamos “dizer sem dizer”, para que possamos afirmar algo sem assumir a responsabilidade de termos dito. Para entender os sentidos subentendidos em um texto é preciso que o enunciador e o enunciatário tenham um conhecimento partilhado que lhes permita inferirem os significados. Esse conhecimento de mundo envolve o contexto sócio-histórico a que o texto se refere” (Gregolin 1995, 20).

Esse conhecimento partilhado não é sempre fruto do que se ouve e pode ser construído pela percepção visual de uma realidade que acompanha a voz. Assim, os subentendidos do discurso podem ter a sua explicitação na imagem, ou a imagem pode ainda duplicar os conteúdos implícitos, tornando-os também subentendidos. Estes só poderão ser desvendados através de índices que exigem uma leitura interpretativa. Mas, essa interpretação pode recorrer à permanente procura de conteúdos nas palavras, mesmo quando estas não descrevem a imagem, criando assim, um círculo infinito entre a voz e a imagem.

O som e o cinema

Não podemos afirmar que a fala tenha estado ausente do cinema até um dado período de evolução tecnológica.

“Language was doubly present, explicitly, in the text of intertitles, and implicitly, in the very way the images were conceived, filmed, and edited to constitute a discourse, in which a shot or a gesture was the equivalent of a word or a syntagma. Shots or gestures said, “There is the house,” or, “Pierre opens the door” (Chion 1994, 170).

Porém, na continuidade das imagens, a projeção era interrompida para a exibição destes textos nos cartões, onde essa quebra da continuidade fílmica se tornava invasiva, projetando algo diferente e estranho ao filme. “O objetivo dos textos gráficos era elucidar incertezas e ambigüidades a partir das imagens apresentadas no filme” (Tietzmann 2007, 3).

Neste contexto de análise, Pires e Villa (2018) refletem sobre a forma como, no cinema mudo, o espectador apreende “o som de imagens silenciosas” ligando

essa apreensão à sinestesia. Fizemos aqui um retrocesso ao cinema mudo, nomeadamente, neste caso particular da fusão de estratégias na percepção, uma vez que atualmente são frequentes situações (de utilização de imagens fixas e mudas) onde a sinestesia interfere no processamento cognitivo do que é mostrado. Em alguns casos, a linguagem visual e a verbal parecem não assumir inequivocamente a percepção visual e a percepção sonora, mas construir um espaço onde ambas as sensações se misturam e contribuem para confundir o que é percebido de forma multissensorial com o que é compreendido.

O cinema mudo, com o passar dos anos, transformou-se numa indústria de entretenimento, consolidou o seu crescimento, sem a utilização de som na sua produção. Mas os filmes eram exibidos com música ao vivo, executada por um pianista, de acordo com os acontecimentos no desenrolar das cenas. Com o passar do tempo, essa sonorização das cenas foi-se uniformizando e tornando previsível o que poderia acontecer na cena seguinte, como momentos de tensão, de calma, de alegria entre outros. Sendo assim, regista-se que não existia o silêncio no cinema mudo, visto que, era preciso manter o espectador atento: “É curioso ver como o movimento das imagens apela ao som, como se o mundo tivesse que se exprimir na sua totalidade, o silêncio sendo um sintoma de vazio, de falta ou mesmo de queda” (Gil 2011, 178).

A elaboração e aperfeiçoamento do cinema mudo com diferentes realizadores atinge o seu fim com a revolução sonora, cerca dos anos 20 quando:

“(...) o cinema passou a incorporar elementos de áudio não executados ao vivo à sua projeção de imagens. Podemos considerar esse processo uma revolução porque o que era antes um corpo fantasmático, nos dizeres de Mary Ann Doane (1983), agora se torna um corpo mais cheio e organicamente unificado.” (Castanheira 2006, 100).

Esse fundamento inicia-se pelo sincronismo entre som e imagem, que tem em sua essência a fala como objeto central deste sincronismo, a fim de acondicionar essa expressão verbal dentro do “mundo” fílmico.

“So synchronous sound brought to the cinema not the principle of punctuation but increasingly subtle means of punctuating scenes without putting a strain on the acting or the editing. The barking of a dog offscreen, a grandfather clock ringing on the set, or a nearby piano are unobtrusive ways to emphasize a word, scan a dialogue, close a scene.” (Chion 1994, 49).

Alguns sons do cinema ficaram para sempre na memória dos espectadores que repetindo o que ocorria, também, por vezes repetiam o som que acompanhava. “(...) the train whistle, gunshots, galloping horses in westerns and the tapping of typewriters in police station scenes - but we forget that they are heard only occasionally and are always extremely stereotyped” (Chion 1994, 145).

Nos filmes clássicos, tanto a música como os diálogos dos personagens, preenchem na totalidade os espaços sonoros dentro das cenas.

“Take an American film noir or a Came-Prevert from the forties: what do the noises come down to? A few series of discreet footsteps, several clinking glasses, a dozen gunshots. And with sound quality so acoustically impoverished, so abstract, that they all seem to be cut out of the same gray, impersonal cloth.” (Chion 1994, 145).

Chion ainda nos lembra que isso ocorria por conta da técnica de captação de

som, que era direcionada para as ações na gravação da voz, ignorando os ruídos, que eram considerados problemas da captação de som.

Nas imagens, residem ambientes, personagens e objetos, apoiados pelo som que os tornam completos e vivos e é nesse entrelaçamento que se cria espaço para a narrativa na projeção audiovisual. A construção de uma “trama” material e espacial encadeia uma superfície sonora e imagética. Atualmente, o cinema usa e abusa do som, tornando-o perceptível, nem sempre pelo seu sincronismo com a ação, uma vez que atualmente a fala pode invadir a cena, num momento estático, mas pela sua congruência ou incongruência com a narrativa, pela sua pertença ou não à diegese, pela sua presença na cena como voz-off, invadindo a reflexão sobre o que se vê e aproveitando o ruído como uma opção estética e não como uma falha no registo.

O ruído e o silêncio no cinema e na fotografia

O ruído, tido frequentemente como uma invasão do silêncio, tem o incalculável poder de fugir do cinema mudo para entrar no cinema silencioso, o qual, repudiando, frequentemente, a voz, faz com que o ruído se torne loquaz. O ruído veio preencher um espaço e uma lacuna de que o cinema dispunha naquele momento, aproximando o espectador do “mundo real”. Para tal, a sonorização do vento, tufões, chuva, máquinas a combustão, explosões, sons de animais e da natureza entre outros, veio compor ambientes sonoros de acordo com a diegese fílmica. “Os ruídos, por sua vez, contribuem para uma apreensão verossimilhante do mundo ficcional narrado, podendo também chamar a atenção do espectador para ações ou aspectos específicos da imagem” (Pereira e Miranda 2016, 172).

Com o passar do tempo, os ruídos encontram maior importância e significado na arte cinematográfica, e afastam-se daquela ideia inicial, de preenchimento de espaços com sons do “mundo real”, assumindo então uma figura de maior destaque na banda sonora de um filme. Apesar de Círio Marcondes afirmar que não existe apenas um cinema silencioso, também afirma “(...) todo o filme silencioso é um filme de terror, de certa forma, porque está ressuscitando pessoas mortas” (Marcondes 2016, 18).

Chion recorda que os ruídos, durante um longo período, foram esquecidos do som do cinema, tanto na prática como na análise. “*But noises, those humble foot-soldiers, have remained the outcasts of theory, having been assigned a purely utilitarian and figurative value and consequently neglected*” (Chion 1994, 145).

Torna-se relevante que uma parte significativa do ruído no cinema seja, inevitavelmente, o ruído que ocorre durante a ação ou durante a inação. O ruído (em ambientes exteriores ou interiores) inclui o que é produzido por personagens (que falam ou que estão silenciosos) e por objetos e o que é produzido pelo ambiente natural. Nos casos em que os personagens estão inertes e calados o ruído que se ouve sem se saber o que o produziu, torna-se ação. No registo de ruído que a natureza produz, perdura a sensação que o som da chuva, do vento, do mar, do trovão inevitavelmente se acompanha da imagem que o valida, por iteração do facto ou por mera sugestão da sua ocorrência. Ou seja, o ruído acompanha o que se vê ou deixa imaginar o que não se vê.

Entre a fotografia e o cinema, podendo ambos ser acompanhados do silêncio, torna-se óbvio que este não é mandatário do mesmo modo sobre a observação da imagem. O ruído e a linguagem existindo apenas no cinema, deixam-se imaginar na fotografia. Sendo, hoje, expectável no cinema, a linguagem, a música, o ruído, na fotografia, apenas é expectável o silêncio. Todavia, cada um deles pode convocar o outro e a fotografia fica disponível para ser observada, enquanto fixa, na sequência fílmica, onde se pode acompanhar de som.

Alguns ruídos, apesar de expectáveis, pelo movimento ou pela presença de índices que os anunciam, são muito difíceis de registar. Sem os ouvir, imaginar que a ação os desencadeia pode ser mais simples do que ouvi-los sem ver a ação que os desencadeia. São muitos os ruídos que invadem a nossa imagem mental do

contexto acústico onde a ação se desenrola ou se termina, resistindo à narrativa numa dimensão poética. Outros há que interferem com tudo o que queremos ouvir. Um deles, ao cumprir estas duas funções, não podemos ignorar.

“Ilusório, caprichoso e destrutivo, o vento é o som natural do qual o homem, tradicionalmente, mais desconfiava e o que mais temia. (...) As travessuras do vento continuaram até aos tempos modernos, e qualquer pessoa que tenha tentado fazer uma gravação ao ar livre sabe disso muito bem.” (Schafer 2001, 244).

Na fotografia, a imobilização da ação (se excluídas as fotografias apresentadas em sequência) desencadeia a construção cognitiva de analepses e prolepses da ação, mas também a construção do seu contexto sonoro. No âmbito dos sons de ambientes naturais, o vento não é visto, mas a forma como as árvores, os ramos, as toalhas, os guarda-chuvas ficaram estáticos deixa prever que antes e depois do registo fotográfico estavam numa posição diferente. A agitação é previsível pelo conhecimento da posição inerte.

“O vento é um elemento que se apodera dos ouvidos vigorosamente. A sensação é tátil, além de auditiva” (Schafer 2001, 43). O poder do som do vento, ocupando e mostrando a sua existência no sentimento das pessoas ou dos personagens de um filme, pode ser angustiante, revelador, tranquilizante, saudoso, melancólico, e produz uma característica específica ao ouvirmos e sentirmos esse som sem o visualizarmos, apenas sentindo sua presença que mostra, por meio deste som, o que não pode ser visto.

Chion (2005) esclarece que Pierre Schaeffer nomeia essa presença sonora de acusmática, a qual: “(...) *The acousmatic truly allows sound to reveal itself in all its dimensions*” (Chion 1994, 32). Mostra-nos a existência de um personagem que conhecemos apenas pela voz ou som, que se encontra sempre fora de campo. Este conceito de “fora de campo” parece lógico no cinema, mas não conseguimos restringi-lo apenas ao que não vemos, uma vez que o conceito quando se reporta à voz: “Não se trata apenas de uma voz “em off”, mas sim de uma voz que se inscreve plenamente na diegese do filme, sendo definida pelos limites do enquadramento e mantendo sempre a possibilidade de surgir a qualquer momento na imagem” (Silva 2018, 130).

O som do vento tem essa força enigmática, Wisnik (2017) recorda que o som faz uma ligação do mundo material com o mundo imaterial, estabelecendo uma conexão entre o visível e o não visível, revelando a estrutura oculta nos elementos que o envolvem. Este 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 e aterrorizante)” (Wisnik 2017, 30). Para a análise da dimensão dinâmica do vento precisamos de tempo. No tempo, medimos a duração, a mudança, a força, a imprevisibilidade e tudo o resto.

A fotografia dá-nos a conhecer as pessoas e permite-nos entrar um pouco no seu mundo, reproduzir esse mundo e contextualizá-lo por meio da fotografia, o que se torna um momento singular. Tomamos posse destes universos alheios e os reproduzimos por meio de imagens fotográficas, compondo assim uma narrativa escrita através das imagens.

Miriam Moreira Leite durante uma entrevista a respeito da “Fotografia e memória”, disse: “Eu percebi que a fotografia é principalmente sobre o espaço e, para você obter a dimensão do tempo, você precisa construir esse tempo. Precisa ter várias fotografias, em vários momentos, para obter a dimensão do tempo” (Leite 2009, 343).

Na dimensão diegética, mesmo tendo hiatos temporais, é possível compor uma narrativa sequencial, processando diferentes imagens de forma a preencher

os vazios, encontrando um fio condutor que torne lógica a sua relação com o tema em questão. Todavia, a fotografia isolada em contextos distintos, dificilmente contaria uma boa história, e por si só seria difícil a compreensão de uma sequência e de um plano diegético, dado que a sua compreensão exige a invenção analéptica e proléptica do que mostra, ou seja, a construção total de uma sequência partindo apenas de uma captação e não a estratégia de interligar os momentos da sequência. Ora, a esta sequência de que a fotografia se apodera, cola-se, inevitavelmente, o som, dado que é sempre mais fácil pensarmos que a fotografia fixa e individual pára o mundo e roubando o movimento, cala o som, enquanto que ao vermos a sequência, convocamos, para compreender a sua estrutura, o som que legaliza a sua coerência.

A fotografia e o som vs o cinema e o silêncio

“Sound and image are not to be confused with the ear and the eye” (Chion 1994, 134).

Podemos deduzir o quanto o som altera a percepção visual atuando sobre o *scanpath* dos olhos e o quanto a relação que o espectador tem diante da imagem fixa muda é diferente da relação que mantém diante da imagem fixa com som. Existe um complemento na causa e efeito desta relação, ajudando na construção do espaço diegético. Quando, no cinema, o som se define em voz-off, através de comentários e depoimentos de personagens que estão fora do ecrã, usam-se dois sentidos como processamento de informação: o verbal e o visual. Nestes sentidos, processam-se combinações entre imagens e sons, criando novas dimensões e espaços, como momentos em que o som nos ajuda enfatizando o sentido que a imagem propõe visualmente; entretanto em outros, parece contradizer o que ela nos mostra, gerando espaços reflexivos e poéticos. Em outros casos, o som expande a imagem e nos leva para lugares além da imagem projetada ali. Essa complementaridade ajuda a definir para o espectador padrões e sentidos que muitas vezes a imagem não pode mostrar por ela mesma. A visão nos dá condições para uma relação com o estado emocional, físico e espacial, sendo que o som também nos traz essa percepção, e a conjunção dos dois cria um sentido mais completo na descrição de tempo, espaço, lugar e objeto. Chion refere que uma frase falada faz o ouvido trabalhar mais depressa, enquanto que o olho é mais lento, pela necessidade de trabalhar simultaneamente nas funcionalidades entre espaço exploratório e o tempo. No entanto, Chion conclui que: *“(...) in a first contact with an audiovisual message, the eye is more spatially adept, and the ear more temporally adept”* (Chion 1994, 11). Este aspeto, ou seja, o facto de o processamento cognitivo da percepção acústica e visual se manifestarem em velocidades e áreas distintas indicia por um lado alguma restrição comunicativa entre estes dois sistemas e por outro, potencia uma expansão no modo de ver, perceber e sentir a projeção audiovisual. Assim, a junção de texto verbal e texto visual ainda que aumentem a complexidade da percepção podem potenciar a compreensão.

Esta é, sem dúvida, uma questão que se torna relevante no cinema e na fotografia. Ainda que qualquer tarefa de percepção e processamento visual emparelhe com a designação mental oralizada (ou mental, eventualmente no âmbito de uma proposição mental) do elemento percecionado (que pode ser constituída por nomes adjetivos e/ou verbos), teremos que aceitar que as palavras e o silêncio que rodeiam a imagem são compreendidas de forma diferente nas distintas situações e contextos. E, fica irrefutável que, para além, do seu poder descritivo, denotativo, a palavra pode ter um valor figurativo, conotativo. Consideramos que sendo o filme capaz de retratar entidades humanas no seu quotidiano sem que delas ouçamos o som da voz, mesmo que falem e ajam e que sendo a sequência fílmica capaz de mostrar apenas fotografias, usando em voz-off a voz dos personagens retratados estes são dois casos particulares para contrastar entre a fotografia e o cinema.

Assim, tentaremos numa breve abordagem ao filme *Die Grosse Stille* (*Into great silence*), 2005 de Phillip Gröning, com a duração de duas horas e 45 minutos,

sobre os silenciosos monges cartuxos, em contraste com a sequência fotográfica do documentário Valos (2020) que exhibe fotografias sobre as masseiras portuguesas, realizado por Marcelo de Mattos em 2020, analisar a intenção de manipular o silêncio (dos personagens do filme e das fotografias) eliminando-o ou convocando-o pela reprodução de som de onde a voz fica excluída, de modo a reverter o que em ambos é previsível. Em *Die Grosse Stille*, apesar de o filme ter como objetivo, documentar o silêncio absoluto dos monges, a sequência cinematográfica (nunca alheia ao movimento ou mesmo ao diálogo do monge com o animal) intensifica a mudez, quase sem produções verbais orais (embora apareça texto escrito e a ação da escrita) e sem voz-off narrativa mandatária capazes de interferir no scanpath do olhar do espectador. Enquanto espectadores deste filme, no início, o contexto ruidoso parece perturbar a nossa percepção do filme e depois, rapidamente, se transforma num ruído de fundo que, apesar de notório, nos é permitido esquecer. Por isso, a constatação do silêncio neste filme torna-se algo de surpreendente. Tão surpreendente quanta a força da palavra “*grosse*” no seu título lhe dá. No filme, todo o pequeno ruído (por exemplo, o dos passos, do folhear do livro, do toque entre objetos,...) ou o enorme ruído (como o da chuva, o do vento, o do serrote na madeira, ...), mas também todo o som musical (por exemplo, o toque dos sinos, o chilrear dos pássaros, o canto dos monges, por vezes coadjuvado com a imagem da pauta, a recitação, o órgão, ...) torna-se intenso e claramente audível.



Figura 1 – Frame do filme *Die Grosse Stille*, 2005

Nesta sequência porque todos os monges caminham pelo corredor, a ausência de voz impõe-se pelo nível de intensidade dos passos. Tecnicamente, o filme entrega ao ruído um nível muito superior ao que seria audível no contexto real.

Alguns gestos visíveis justificam o som ou a presença do ruído e deslindam as suas características, mas outros ruídos deixam-se adivinhar rapidamente mesmo sem suporte visual que os explicite.



Figura 2 – Frame do filme *Die Grosse Stille*, 2005

Nesta sequência, a quantidade dos livros e a forma como as mãos os manipulam admite o som que ouvimos, mas quase reclama saber o que os livros deixam ler.

Do som relativo à voz humana, a linguagem partilhada parece ter sido expulsa do filme, sobretudo quando a fala se destina a ser diálogo com quem o observa ou audível em situações de partilha dual e não cerimonial (nas cerimónias de consagração, por exemplo, é audível o diálogo cerimonial). O canto religioso ou a recitação individual ou em grupo são para ser ouvidos por Deus e não se dirigem à compreensão do espectador. O diálogo do quotidiano entre monges está excluído do filme e tudo parece silencioso, à exceção de duas cenas no exterior com todo o grupo. Uma (a partir do momento 1:19:20 até ao momento 1:21:16) em que todos falam, movimentam os braços, riem e se olhem, conduzindo-nos a pensar num domingo depois da homilia, numa estação de primavera em que tudo desperta e onde o que é dito não é um diálogo, mas uma partilha num dia especial, como uma explosão sem controlo de rebentos de flor, onde alguns, mais velhos, mantêm o silêncio.



Figuras 3 e 4 – Frame do filme *Die Grosse Stille*, 2005

Nesta sequência, os monges, em grupo, afastam-se do mosteiro, conversando na proximidade dos colegas com quem caminham, até se sentarem e conversarem em grupo.

A outra cena (a partir do momento 2:26:32 até ao momento 2:29:50) em que no exterior repleto de neve, o diálogo na marcha e nas descidas na neve se torna possível. Estas conversas entre monges ocorrem a meio e no final do filme, alegoricamente como se marcassem o meio da vida (primavera, florescer) e o fim (inverno, neve), como se os monges falassem fugidos, sem que ninguém no mosteiro o soubesse, ou seguindo todas as regras, colocando-se, pelo diálogo, em harmonia com a natureza. Nas duas cenas, o registo de voz parece feito ao longe sem que os monges de tal saibam, permitindo-nos pensar (no desconhecimento das regras dos monges cartuxos) que tal foi pecado. Aqui, a voz humana é, no filme, a corrupção da meditação e do trabalho, sempre revelando a alegria, o prazer e o riso, que no silêncio não se notam. No final do filme, em várias breves sequências um monge fala. Parece que dialoga didaticamente com o realizador, explicando-lhe como ele e os cartuxos veem a vida e a morte. Mas nem a cena que nos exhibe um monge doente, próximo da morte, nos mostra que fala. Será o *grosse stille* aquele que se revela ao não serem proferidas as últimas palavras o que não nos permite saber o que pensa quem morre? Silêncio, escrita e pregação. Os monges cartuxos sempre mantiveram as suas relações e laços sociais por meio da escrita, permitindo assim a prática do isolamento verbal e da solidão espacial. E pela escrita, encontram o equilíbrio entre o isolamento, a solidão e o desapego às materialidades e ações do mundo. A quietude e o silêncio são elementos marcantes para aqueles que buscam a paciência e a humanidade, duas virtudes fundamentais no combate contra os vícios. (Guigo Iº 1984 citado em Castanho 2016, 62) Neste caso, podemos pensar que o silêncio cria a condição para um aprofundamento interior, onde desconecta os cartuxos do mundo exterior de cada um, mas não da natureza. Neste filme existe, sem dúvida, uma atitude de valorização do silêncio, considerando ruído não o que circula à nossa volta, mas o que anda dentro de nós, tal como o diz Schafer “Entender um pouco mais o silêncio como estado positivo em nossa vida, seria silenciar o barulho da mente; tal é a primeira tarefa – depois, tudo o mais virá a seu tempo”. (Schafer 2001, 358). Nele, o silêncio que circunda todas as ações individuais e grupais, mesmo sendo claro o contexto onde ocorre, liberta tempo para a percepção visual, mas também excita a curiosidade sobre o que eventualmente poderá ter sido pensado ou dito. Esta pesquisa pela possibilidade de som praticamente

inaudível ocupa o observador. Essa pesquisa interfere nas áreas de interesse da área disponível de percepção. Mesmo sendo silenciosos, o olhar vai atrás dos monges e no momento do filme em que estão em grupo, concentra-se ainda um pouco mais sobre eles. Em alguns destes casos parece que olhar manda na capacidade de ouvir. Sabemos o quanto o ruído pode controlar o spot das fixações e a direção das sacadas, mas não podemos deixar de ficar surpreendidos que a estranheza perante a ausência de som de onde podia provir também o faça. Se podemos, neste filme, falar das isotopias entre o som e o espaço (o som é o que se adivinha e não o que se ouve) mas não é o silêncio, apesar de percecionado como imprevisível, que cria a distopia. O movimento faz com que aceitemos o silêncio (e que o possamos tomar como utopia de vida e reflexão) e não podemos deixar de referir que, neste filme, o registo do silêncio emoldura a realidade documentada, mas também a curiosidade, a excitação do olhar, a atenção ao detalhe e a pesquisa de voz.

No vídeo *Valos* (2020) o objetivo central é mostrar num registo híbrido (imagem e som) do que foram e são as masseiras e do que foi e é a experiência que um agricultor passou e passa no controlo da sua produtividade. As fotografias ocupam a sequência sem qualquer manipulação na forma como são apresentadas, mantendo-se como imagens fixas, sem qualquer estratégia de ficcionar o movimento dos elementos retratados. Para que o vídeo não se transformasse em álbum de fotografia, nem apenas numa estratégia de controlo da duração do tempo de percepção de cada imagem, entre as imagens existem cortes de montagem e a sequência é preenchida com uma *voz-off* que corresponde à narrativa ou ao diálogo dos retratados, à leitura de estrofes do poema *Toada de Portalegre* de José Régio (dado o seu enfoque no vento de que toda a masseira foge), aos risos ou manifestações de alegria e ao canto. No início do vídeo, ainda sem voz, o ruído do vento é reproduzido. O ruído traz o tempo à imagem fixa e atua sobre a percepção visual de modo a convocar a ilusão do movimento.

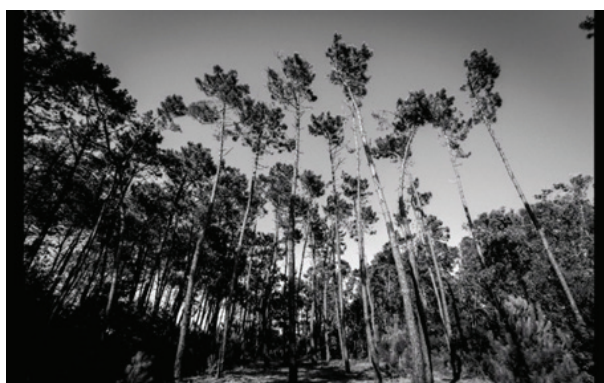


Figura 5 – *Valos* 2020. Frame no início do vídeo

A fotografia, pela estratégia de captação e pela dimensão das árvores, num ponto de vista contrapicado, convoca no seu processamento cognitivo, mesmo sendo fixa, a hipótese de vento. Nesta imagem, inserida no vídeo, mesmo que não lhe tivesse sido sobreposto o ruído do vento, pela duração sequencial da observação, já seria possível, na observação ao longo de uns segundos, a ilusão de movimento.

Numa ótica da observação, certas fotografias conseguem apesar do seu estatismo, impor o movimento de quem vê. Nelas, o observador não pode ouvir a voz, mas pode concentrar-se a ouvir o ruído. Neste documentário, o vento entra sem o seu efeito poderoso porque o mesmo quer ser um relator do quanto o mesmo se sente pouco dentro da masseira.

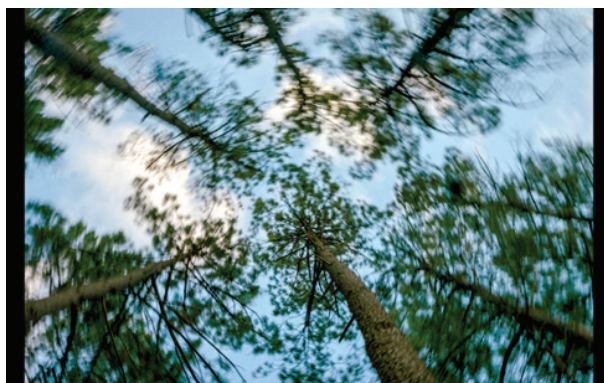


Figura 6 – *Valos* 2020. Frame do vídeo

O ponto de vista em contrapicado zenital apenas na fotografia estática faz hesitar entre ver algo que roda ou rodar sob algo estático. Se a percepção do ruído do vento fosse sentida como a informação mais importante, nas sensações desencadeadas para a compreensão da imagem a hesitação desapareceria.

Se a fotografia fica silenciosa para deixar que o *scanpath* da observação tenha uma liberdade infinita, com a escolha do poema dito sobreposto à imagem pretende-se que a leitura da imagem sofra os efeitos das palavras ouvidas e da sua dimensão figurativa que pode atingir o seu ponto máximo, o de alterar o que foi identificado. A percepção identificou o tronco e a compreensão das palavras ditas fez ver na imagem os ossos.



Figura 7 – *Valos* 2020

A raiz tem por trás a voz de uma mulher que lê o poema de José Régio *A Toada de Portalegre* que diz do vento que "... faz febre e esfarela os ossos ...". A voz atua sobre a percepção da imagem e o poema faz alastrar a raiz seca como se se esticasse perante os nossos olhos acompanhando o tempo que demora a dizer a estrofe do poema e quando, sem o ouvir, o vento mostra no poema as consequências de existir.

Neste vídeo, a presença da voz e a duração da sequência em que a mesma se ouve interfere no que se vê. O filme apaga o silêncio da fotografia não pelo controlo do tempo dedicado à apresentação de cada imagem, mas pela duração do texto que se ouve e pela sincronia da mesma com a imagem. Cada fotografia capta um momento e mantém-no intacto, mas palavras como valados, vento, rodopio, riqueza, pobreza emolduram o que é visto num campo semântico diferente de ser apenas conotativo. A voz, no vídeo *Valos* (2020), mais do que o movimento no filme *Die Grosse stille* (2005) cria um contexto temporal para o que é visto.

Conclusão

No filme *Die Grosse stille* (2005) torna-se notório que algumas sequências, quando não registam qualquer movimento (46:09 ou 47:15, por exemplo), se mostram quase como imagens fotográficas, mesmo quando coabitam com ruído de

fundo. Alguns *frames*, por vezes, pela duração da sequência, que nos permite vê-los com uma atenção idêntica aquela de que nos servimos numa exposição, ficam competindo com a pintura, como se fossem naturezas mortas (1:01:02, por exemplo), talvez porque o ruído de fundo lhes confere o realismo imóvel que é sempre mais presente na pintura do que na fotografia. Nestes *frames* nada nos convida a construir temporalmente a sequência invisível da sua ocorrência. São espera.



Figura 8 – Frame do filme *Die Grosse Stille* 2005

São vários os frames em que os alimentos, repousando na mesa, no peitoril, na bancada se organizam, esteticamente muito próximos das naturezas mortas e assim se aproximando do silêncio e não da morte, como se esperassem, eles próprios também em silêncio, pelo monge.

Em cada imagem, focada no rosto dos monges (como no minuto 59:15 do filme, por exemplo), o seu movimento dos olhos conduz o *scanpath* do observador do filme para fixações nos lábios e, vendo-os cerrados, a atenção cai no silêncio do monge como algo estranho não por discordar com o mutismo do filme, mas porque pelo movimento dos olhos não se deixa confundir com a fotografia. Tal é visto como estranho como se o silêncio só fosse permitido ao retrato fotográfico (onde os olhos nunca pestanejam). Se o cinema, mesmo quando busca o estatismo, foge à aceitação do estatismo fotográfico pelo movimento das pálpebras, mostra em cada rosto o silêncio do seu dono porque rejeita ser modelo do pintor ou do fotógrafo.

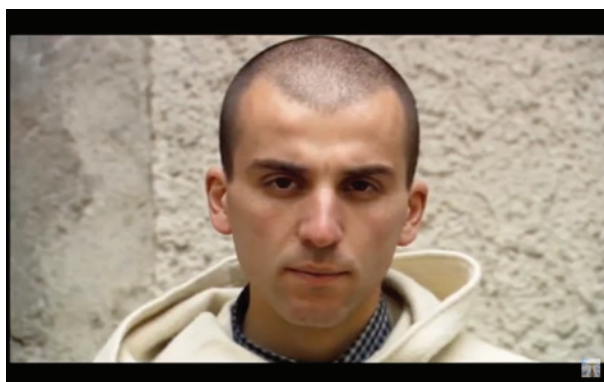


Figura 9 – Frame do filme *Die Grosse Stille* 2005

São vários os rostos dos monges que aparecem no filme, durante uns segundos. A forma como aparecem ilustra como obedecem ao silêncio porque mexendo os olhos dão-nos conta do tempo que demoram a olhar-nos e a manter-se em silêncio sem que deles vejamos as mãos para reconstruir e compreender o que fazem que justifique o seu silêncio. Apenas o hábito e o piscar das pálpebras os tira da situação de presidiários.

A ausência de diálogos deixou no filme uma liberdade incomensurável para o registo do ruído e do som musical e a maioria destes sem papel crucial na narrativa, todavia, estruturam a sequência dos acontecimentos e a leitura do sentimento interior dos monges e dos animais e o decurso do tempo nos espaços

da natureza. É como se todo o filme não fosse sobre o silêncio dos monges, mas sobre a forma como o ruído (do folhear do livro, de riscar o papel, de bater na malga da comida dos gatos, ...) o substitui, sem ao ruído escapar a capacidade de produzir um diálogo que cada espectador ouve, impondo-se compreendê-lo. Assim, encontramos, neste filme, a forma como assume o silêncio da voz sem retornar ao cinema mudo, nem assumir todas as características do cinema sonoro.

No documentário *Valos* (2020), a voz invade as imagens estáticas e ao dar-lhe tempo, pela dimensão sintática do discurso, parece retirá-las do estatismo.



Figura 10 – Frame do documentário *Valos* 2020

Esta fotografia, enquanto imagem ótica fotografa uma imagem ótica, nela encontrando a capacidade de penetrar no mais profundo do sujeito retratado.

A voz, neste filme, joga o mesmo papel que o silêncio no filme *Die Grosse Stille*, ainda que de forma invertida. Ou seja, a voz faz com que as fotografias fixas pareçam em movimento, capazes de ter voz. Aqui, o retratado não mexe as pálpebras, não se mexe. Vê a imagem de si mesmo (cf. Fig.9). Ouvimo-lo falar. De si. Não espera. Repõe num momento atual o passado. Procura.

E como neste documentário hesitamos entre ser observadores ou expectadores vemos todo o momento em que o retratado olhou a água para ver, sem sabermos o que viu para além do seu rosto. Deixamos assim que o que diz supere o silêncio da imagem.

Colocar as fotografias em sequência fílmica, com voz sobreposta, ao entregar-lhes o tempo, interfere no tempo gasto entre a percepção e a audição. Para objetos como as árvores sobre as quais o vento atua, o ruído cria a ilusão do movimento, mas os cestos, inertes no chão, recuperam na narrativa o tempo em que foram ou serão transportados. Os personagens, que na fotografia recuperam a sua voz, recusam mover-se, mantêm-se inertes, mas oferecem hipóteses mais alargadas para mostrar tudo o que fizeram e disseram enquanto ficaram modelos do retrato. O tempo que a voz gasta no documentário, traz vida à fotografia do agricultor que labuta contrariando a forma como o tempo que o silêncio gasta, mostrando o trabalho dos monges, lhes arruma a vida no cansaço da agricultura, da reflexão e dos passos.

Notas finais

Etimologicamente, “valo” provém do latim *vallu-*, «trincheira». Em português é, frequentemente, sinónimo de “masseira, também usado para o objeto de madeira retangular onde se amassa o pão.

Bibliografia

Almeida, Rafael de e Caixeta, Ana Paula de Aquino. 2019. “A Voz que pensa: Vertentes vococêntricas do filme-ensaio”. In *Revista Comunicação & Inovação*, v.20, n. 43: 125-137.

Aumont, Jacques. 2002. *A Imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio

- C. Santoro. Campinas, SP: Papirus.
- Castanheira, José Cláudio Siqueira. 2006. "A presença do som: proposta para uma investigação material da experiência sonora no cinema". In *Revista Contemporânea*, v. 4, n. 1, Rio de Janeiro.
- Castanho, Gabriel de C. G. 2016. "Regime de discurso e laços sociais: O silêncio e a escrita monástica na primeira metade do século XII". In *Revista Religião & Sociedade*, v. 36, n. 1, Rio de Janeiro.
- Chion, Michel. 1994. *Audio – Vision Sound on Screen*. Columbia University Press. New York Chichester, West Sussex.
- Chion, Michel. 2008. *A Audiovisão Som e Imagem no Cinema*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda.
- Gil, Inês. 2011. "O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia". In *Babilônia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, n. 10-11: 177-185.
- Gregolin, Maria do Rosario Valencise. 1995. *A Análise do Discurso: conceitos e aplicações*. In *Alfa*, São Paulo, 39:13-21.
- Heller, Alberto Andrés. 2008. *John Cage e a poética do silêncio*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina.
- Leite, Miriam L. Moreira. 2001. *Texto visual e texto verbal*. In *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Organizado por Bela Feldman-Bianco; Miriam L. Moreira. Leite. Campinas: Papirus.
- Leite, Miriam L. Moreira. 2009. "Fotografia e memória". In *Revista Antropologicas*, ano 13, 20 (1+2).
- Machado, Márcia Benetti e Jacks, Nilda. 2001. "O Discurso Jornalístico". In *Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*.
- Marcondes, Círio. 2016. *Uma poética do cinema silencioso*. Tese de Doutorado. Brasília: Universidade de Brasília. Faculdade de Comunicação. Área de Imagem e Som.
- Mitchell, William John Thomas. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, passim.
- Moraes, Denise. 2015. "A Dimensão Sonora na Apreensão do Espaço Fílmico". *Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos*. Organizado por Samuel de Jesus, 84-91. Goiânia, GO: Núcleo Editorial FAV/ UFG.
- Nichols, Bill. 2010. *Introdução ao Documentário/ Bill Nichols*. Traduzido do inglês por Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus.
- Pereira, Kira e Miranda, Suzana Reck. 2016. *Tão longe é aqui e a música dos ruídos: aproximações teóricas sobre aspectos do som no cinema contemporâneo*. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, vol. 5, no 1: 170 - 188.
- Pires, Yasmin e Villa, André. 2018. "A representação visual do som no cinema mudo". *C&S – São Bernardo do Campo*, v. 40, n. 1: 185-212.
- Santos, Rodrigo Oliveira. 2018. "A Retórica do Silêncio e o Silêncio da Retórica: Um enfoque sobre os atributos Retóricos do silêncio na música de John Cage". *Dissertação de Mestrado* Goiânia: Universidade Federal de Goiás. Escola de música e Artes Cênicas.
- Schafer, R. Murray. 2001. *A Afinação do Mundo*. Traduzido do inglês por Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Ed. UNESP.
- Silva, Manuel Deniz. 2018. "Não ouço nada... ouço o vento lá fora": A música e o som enquanto lugar do mistério em *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975) de Manoel de Oliveira". In *Aniki - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 5, no 1: 126-142.
- Tietzmann, Roberto. 2007. "Como falava a tipologia do cinema mudo?". In *Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*.
- Vives, Jean-Michel. 2012. "Se um discurso pode ser sem fala/palavra, ele pode ser sem voz?". Traduzido do francês por Paulo Sérgio de Souza Jr. In *De um discurso sem palavras*. Organizado por N. V. A. L. Leite, J. G. Milán-Ramos e M.R.S Moraes. Campinas: Mercado de Letras, p. 43-49.
- Wisnik, José Miguel. 2017. *O som e o sentido - Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Filmografia

Gröning, Phillip. 2005. Die Grosse Stille. França, Suíça e Alemanha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=094l4UVjyFg>

Mattos, Marcelo Oliveira de. 2020. Valos. Portugal.

Índice de figuras