



## Grito e som nos limiares do cinema silencioso

Ciro Inácio Marcondes<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Atualmente cursa Doutorado na linha Imagem e Som no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Entre 2014-15, realiza o Doutorado-Sanduiche no Centre des Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC) na Université Paris IV-La Sorbonne, em Paris. É mestre em Literatura, tendo defendido a dissertação "Limite: o poema em filme" pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB). Possui graduação em Letras - Português, licenciatura pela Universidade de Brasília (2005). Foi professor de História e Linguagem Cinematográfica na Universidade de Brasília e no IESB. É editor do site especializado em crítica de quadrinhos Raio Laser.

**e-mail: [ciroimarcondes@hotmail.com](mailto:ciroimarcondes@hotmail.com)**



### Resumo

O grito é uma ação presente no cinema silencioso desde os seus primórdios, quando os ambientes cinematográficos eram caóticos e carregados de todo tipo de som. No crepúsculo do cinema silencioso, nos anos 1930, o grito converge para dentro dos filmes, em representações existencialistas. A partir desta metáfora e de uma aparelhagem conceitual retirada da “Audiovisão” de Michel Chion, analisaremos dois casos extremos da relação entre cinema silencioso e cinema sonoro: a ubiquidade sonora e espacial em *Ivan o terrível*, de Eisenstein, e o som que ratifica o silêncio em *Moana with sound*, versão sonorizada do clássico mudo de Robert Flaherty.

Palavras-chave: Sergei Eisenstein; Robert Flaherty; Ivan o terrível; Moana with sound.

### Abstract

Screaming is an action which is present in silent cinema from the beginning, when the cinematographic ambiances were chaotic and loaded with every kind of sound, until its ending in the 1930's, when screaming converges to the the films' inside ambience, in existencial representations. With this metaphore and with conceptual instruments of analysis taken from Michel Chion's “The audiovision”, we are about to analyse two extreme cases in the relation between silent cinema and sound cinema: the sound and spatial ubiquity in Eisensteins' *Ivan the terrible*, and the sound that talks about silence in Robert Flaherty's *Moana with sound*.

Keywords: Sergei Eisenstein; Robert Flaherty; Ivan the terrible; Moana with sound.

## 1. O grito mudo

Por que ainda nos surpreende e impacta a aura fantasmagórica de um quadro como *O grito* (Skirk, 1893), de Edvard Munch? Logicamente a aferição a um estado profundo de angústia, clara conotação de qualquer uma das quatro versões pintadas da tela, é a resposta mais imediata. Um grito, em si, é uma ação que denota uma alteração substancial nos estados de humor. Pode estar acompanhado da euforia, da surpresa, do medo, da dor, do júbilo, do sofrimento. Pensado de imediato, o grito é uma ponte comunicacional crua, feita de ar e voz, que alerta ou surpreende; que convoca, que suplica, ou que tem um fim em si mesmo. São muitas as possibilidades de atribuição de sentido a um gesto ou ação como o grito, e não nos cabe aqui procurar exauri-las. Chama a atenção, porém, que em todas essas atribuições, a passagem comunicacional que representa o grito é feita através da transmissão sonora. Só se pode gritar produzindo um som alto e aleatório que é propagado pelas ondas de ar, que vibram num deslizar potente pelo mundo. O grito é um objeto sonoro<sup>2</sup>, um acontecimento que perfura o mundo e some. Tudo isso parece bastante evidente a não ser, como podemos ver no caso de Munch, quando ele vem em silêncio.

Assim como as ondas de tinta expressionista que circundam o personagem andrógino da tela do pintor norueguês são uma tentativa de criar um procedimento sinestésico<sup>3</sup> que busque representar a viagem do som pelo espaço ao redor, fazendo do corpo representado e do espaço presumido caixas de

---

<sup>2</sup> “Percebidos fora da toda visualização e sua fonte efetiva, numerosos sons se revelam opacos ou ambíguos, suscetíveis de despertar a imagem de muitas fontes possíveis. O fato de se escutar ou não um disparo de arma de fogo depende sobretudo do contexto situacional no qual a ocorrência se insere. Os fenômenos acústicos são, então, primeiramente, percebidos como objetos sonoros”. (CAMPAN, 1999, p. 34-35).

<sup>3</sup> “Se então fazemos a experiência da fabricação de uma sonoridade em pintura, é necessário adotar outra hipótese que vai permitir dar conta de fazer ouvir o olho e de fazer ver o ouvido. É necessário supor uma ‘comunicação existencial’ dos sentidos: cada órgão dos sentidos, ou cada domínio do sensível fará eco aos outros”. (BURNET, 2002, p. 31).

reverberação (interna e externa) da relação angustiosa do ser com o mundo, o cinema silencioso possui inúmeros exemplos de como esses mesmos parâmetros para um processo de reverter um efeito da natureza sensitiva do mundo em outro podem ser eficazes como processo comunicacional, como arte, como potência criadora. Em outras palavras, o cinema produziu esse mesmo grito mudo, e este processo é fundamental para se compreender a relação complexa e profunda entre as imagens e os sons do cinema, sejam eles sons presumidos pelo silêncio da tela muda, sejam eles as gravações sonoras que, através das décadas, foram se sofisticando e criando os parâmetros para uma linguagem audiovisual.

Em *Limite* (1931), o clássico crepuscular de Mário Peixoto, o “Homem número 1” grita, nos hipercloses enquadrados por Edgar Brazil, ao fugir de desespero após um encontro sinistro no cemitério. São imagens potentes, que reverberam até o corpo do espectador, eletrizadas pela música de Prokofiev. Em *Terra* (*Zemlya*, 1930), o belo libelo político de Aleksandr Dovjenco, Vasyl, o herói da coletivização das terras, grita de euforia com a chegada dos primeiros tratores nos rincões de uma fazenda na Ucrânia. A angulação e a vibração imagética da cena são muito semelhantes às de *Limite*, assim como ocorre em *O homem de Aran* (*Man of Aran*, 1934), o etnodocumentário “ficcional” já sonorizado, mas ainda eivado de linguagem silenciosa (ainda usa intertítulos, e as falas em língua irlandesa não possuem legendas) que Robert Flaherty realizou sobre a dura vida dos habitantes das áridas ilhas de Aran, na Irlanda. Aqui, mãe e filho gritam, com o som abafado pelo barulho estrondoso das ondas do mar, procurando os pescadores perdidos no oceano. Em todos esses casos, a virulência do som atravessa a imagem muda sem chegar a existir. São modelos a respeito de como a relação entre som e silêncio no cinema é paradoxal e axial para uma compreensão de seu processamento cognitivo e perceptivo, ou seja, para o próprio entendimento do cinema. Isso pode se dar através de um vococentrismo ou verbocentrismo no cinema falado, produzindo uma competição, mais do que uma complementaridade, entre as bandas visual e sonora do filme (CHION, 2005, p. 9; CAMPAN, 1999, p. 39-40); através de uma linearização ou racionalização do cinema, produzidas pelo som (eminentemente temporal) em relação à

espacialidade “selvagem” das imagens (CHION, 2005, p. 19); pela percepção de que o som é eco de si mesmo e, portanto, uma fantasmagoria (CASTANT, 2007, p. 156-157); ou pela relação propriamente midiática entre as tecnologias de reprodução sonora e de imagens, afinal, “o som abre uma porta técnica na instância da imagem”. (CHION apud CASTANT, 2007, p. 183). Voltaremos a essas ideias pontualmente adiante, mas, por enquanto, como síntese, podemos utilizar o pensamento de Francis Bacon, que não apenas havia, à maneira de Munch, pintado o grito, como também havia pintado o cinema silencioso, através de um tela que revivia uma cena de *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) de Eisenstein:

Bacon compreendeu que este grito do cinema silencioso grita mais forte do que se estivesse associado a uma banda sonora. Nas imagens mudas, tudo está pronto para que o grito saia (rosto, boca, mãos, tensão do corpo), mas ele não sai como se estivesse retido no interior, esperando ser expulso. O grito silencioso é mais barulhento que o gritar realista da banda sonora porque cada um pode escutar seu próprio grito. (BURNET, 2002, p. 30).

O grito, portanto, não apenas está no cerne de uma proposição que busca analisar o (des)entendimento entre som, imagem e silêncio no cinema, como está presente na própria origem do *medium*, quando, no cinema que antecipa a primeira guerra mundial (o chamado *primeiro cinema*<sup>4</sup>), não apenas várias tecnologias de gravação e reprodução sonora buscavam se fixar como pioneiras na criação de um cinema efetivamente sonoro (derrubando os mitos de que esse cinema fosse realmente silencioso), como diversos outros tipos de manifestação sonora transformavam os espaços onde esses filmes eram veiculados (feiras, circos, cassinos, bares, jôqueis, teatros de vaudevilles, etc.) em verdadeiras balbúrdias. Conforme nos apresenta o historiador Martin Barnier, após extensa

---

<sup>4</sup> François Jost elabora preciosa reflexão a respeito da capacidade de pensar do primeiro cinema: “Se o primeiro cinema está aquém do pensamento, isso não quer dizer que ele faz mostrar um pensamento degradante ou inferior, mas sim que ele pertence à esfera da mão mais do que à do olho”. (JOST, 2014, p. 17). Isto certamente desperta ideias sobre sinestesia e cinema silencioso.

pesquisa sobre a aparição do som no primeiro cinema:

Cinema? Gritos, aplausos, barulhos de copos, de garrafas, de pratos, o grunhido de feras, máquinas a vapor, orquestrações, fonógrafos, canções sincronizadas, vozes humanas e às vezes mesmo um pianista. Esta lista não exaustiva dá uma ideia dos “acompanhamentos sonoros” possíveis nas projeções de filmes na França entre 1896 e 1914. (BARNIER, 2010, p. 15).

Como se pode ver, a experiência sonora esteve presente no cinema desde o princípio, mas, paradoxalmente, a ideia de que som e imagem são complementares ou naturalmente extensivos um ao outro (a chamada “ilusão audiovisual”<sup>5</sup>) também pode ser pensada a partir dessa caótica experiência dos primórdios do *medium*. Afinal, o grito exteriorizado por essa plateia antiga, fazendo do ambiente fílmico uma algazarra altamente participativa e nada silenciosa, contrasta com o ambiente já “maduro”, visto nos filmes dos anos 1930 citados, próximo da institucionalização do comportamento do público dentro do cinema e também da utilização de uma tecnologia de reprodução sonora que unificasse todos os procedimentos de sincronização. (BARNIER, 2002, p. 209). No primeiro cinema, o grito vem do público, eufórico, tomado pela experiência realista e socializante, eminentemente coletiva, daquelas celebrações em torno da imagem em movimento. Nos anos 1930, o grito vem de dentro da tela, mas não é materializado como banda sonora. A imagem é muda, mesmo que acompanhada de som. O grito pode ser percebido, mas não ouvido, e a experiência, antes exteriorizada e febril, se torna um grito interno de angústia, que, de alguma forma, metaforiza este mesmo decalque entre a produção de som e a produção de imagens no cinema. De um lado, portanto, temos um som histórico (o grito da plateia) que se manifesta na projeção sobre uma imagem muda. De outro, temos uma imagem muda que projeta o grito a partir de si própria, produzindo a ilusão de uma imagem sonora na cabeça do próprio espectador. Chama a atenção o

---

<sup>5</sup> Um termo correlato seria “homogeneidade audiovisual”, que Laurent Jullier associa à “opinião ingênua” de que o som no cinema pode ser tão complexo quanto à forma com o qual ele ocorre na “vida real”. (JULLIER, 1995, p. 57).

artifício e até a precariedade do cinema em buscar a complementaridade entre esses dois meios de organização da experiência, como se um fosse intercambiável ou traduzível um no outro. A arte audiovisual é incrivelmente complexa em suas formas de apresentar as relações entre esses meios, mas, de alguma maneira, não é possível deixar de pensar que essa “falha trágica” inicial, demonstrada nesses dois modelos de grito cinematográfico, se perpetua por toda a continuidade da história do cinema.

O problema está, fundamentalmente, na ideia de sincronia. Esse foi o Santo Graal de todo o chamado “período silencioso” do cinema: buscar uma tecnologia que fosse capaz de restituir temporalmente um aspecto sonoro e um visual para a então nova arte. Várias foram apresentadas. Somente a partir de meados dos anos 1930 isso efetivamente ocorreu. Esse problema pode ser estendido a vários níveis de entendimento profundo a respeito da relação entre som e imagem no cinema. Michel Chion aponta que o primeiro fator para se deflagrar a ilusão audiovisual é justamente o “valor agregado” do som em relação à imagem, ou seja, a ideia de que o som se “destaca” naturalmente da imagem, como se estivesse contido nela. Isso é especialmente perceptível no cinema falado porque o som é naturalmente temporizado (um objeto temporal), que começa e acaba, assim como a imagem sequencial do cinema. A voz humana no cinema sonoro atua como um fator de vetorização racional (dando uma direção à imagem) a partir de sua natureza temporal. É o que Chion chama de vococentrismo ou verbocentrismo. (CHION, 2005, p. 7-12). Som e imagem, no entanto, não se depreendem um do outro naturalmente, e, provavelmente, estão mais próximos de se apresentarem como instâncias em conflito. Conforme veremos, um filme que não apresenta a vetorização das palavras tem maior possibilidade de mergulhar na espacialidade pura das imagens, fazendo emergir uma matriz poética.

Friedrich Kittler vai colocar o problema da sincronização de maneira ainda mais curiosa e radical. Para o pensador alemão, o fim do primado da palavra (e especialmente da “sensual” letra cursiva) – que era capaz de produzir a “alucinação” de estocar informação sem reter seu sentido, vertendo tudo no código simbólico – vai dar-se justamente num sincronismo de tecnologias do fim

do século XIX, a saber, a máquina de escrever, o gramofone e o cinema. Para Kittler, cada uma dessas tecnologias liberta o sentido para um dos estados do inconsciente trifásico que encontramos em Lacan: a máquina de escrever estaria associada ao “simbólico” (por representar o mundo em símbolos discretos); o “imaginário” estaria associado ao cinema, arte da fantasmagoria por excelência; e, curiosamente, o inatingível “real” lacaniano estaria associado ao fonógrafo, justamente pela capacidade que o som tem em fazer irromper uma “cura pela fala”. Cindidos, portanto, dentro de um inconsciente que separa o “imaginário” do “real”, som e imagem situam-se em polos opostos da inteligibilidade dos fenômenos comunicacionais. A própria leitura visual é mais lenta do que a sonora. Em uma mensagem audiovisual, o olho é mais hábil espacialmente, e o ouvido temporalmente. (CHION, 2005, p. 13-14). Esse decalque faz com que processemos a informação visual e a informação sonora em partes diferentes do cérebro, constituindo uma computação dos dados da realidade que nem sempre se opera na forma de uma sinergia. Quando adicionamos mais um modelo informacional (a língua verbal), conforme ocorre na vasta maioria do cinema falado, a coordenação precisa ocorrer entre som, imagem e língua, produzindo uma recepção cognitiva bastante diferente da de um filme silencioso desprovido de qualquer sonoridade. Para Chion (Ibidem, 19-20), o tempo no cinema sonoro é uma *cronografia*, enquanto, no cinema silencioso, ele seria *elástico*, ou seja, aproveita a plasticidade atemporal da imagem crua, separada do som e da palavra. Logicamente, a montagem de qualquer filme complexifica essas relações por inserir a imagem no tempo. Kittler a atribui à produção de fragmentos esparsos associados ao *imaginário* lacaniano, não necessariamente vinculando-a a uma temporalidade clara, enquanto o fonógrafo registra ondas físicas, o que o aproxima de uma experiência do *real*:

Desde o arranjo experimental de Muybridge, todas as sequências filmicas têm sido *scans*, excertos, seleções. E toda estética cinematográfica se desenvolveu a partir da tomada de 24-quadros-por-segundo, que foi mais tarde tornada padrão. Truques de edição, montagem, câmera lenta e *time lapse* apenas traduzem a tecnologia nos desejos da audiência. Como fantasmas dos nossos olhos iludidos, os cortes

reproduzem as continuidades e regularidades do movimento. O fonógrafo e o longametrageamento correspondem, um para ou outro, como o fazem o real e o imaginário. (KITTLER, 1999, p. 119).

E é na instância do corte, naturalmente, que podemos pensar um terceiro e último tipo de sincronia ao qual se filia os processos relacionando som e imagem no cinema silencioso: a montagem vertical eisensteiniana. Em seu famoso ensaio “A sincronização dos sentidos”, o cineasta russo busca fazer uma diferença entre seu conceito de *montagem polifônica*, que captura um detalhamento completo da superfície da imagem e sua potência de representação de um tema geral a partir da justaposição dos planos, da *montagem vertical*, que inclui todo um universo novo – a banda sonora – dentro das possibilidades de entrecruzamentos dessas relações. A afirmação dele é categórica: “Não há diferença fundamental quanto às abordagens dos problemas de montagem puramente visual e da montagem que liga diferentes esferas de sentidos – particularmente a imagem visual à imagem sonora – no processo de criação de uma imagem única, unificadora, sonoro-visual”. (EISENSTEIN, 2002, p. 54). Ele acreditava, portanto, que uma “sincronização física dos sentidos” era possível e que elementos mínimos de som e imagem (como gestos e entonação) provinham dos mesmos sentimentos, tornando factível essa sincronização interna e “oculta”, cujo objetivo final seria produzir uma “atração<sup>6</sup>” entre todos os elementos do filme, e que esta reproduzisse um “tema” em uma série total de aspectos. A ambição de Eisenstein ia de coordenar elementos plásticos e tonais dentro de um patamar de montagem a sincronizar posteriormente cores e formas de maneira métrica, rítmica, melódica e tonal (Ibidem, p. 60).

Apesar de a teoria da montagem polifônica funcionar muito bem para o cinema silencioso, ou seja, Eisenstein dominava muito bem as aglutinações e efeitos

---

<sup>6</sup> “Para explicar a *atração*, o cineasta russo recorreu à ideia (partindo dos experimentos de Pavlov) de que cada elemento do filme só ganha significado em contraste e relação com um outro, produzindo em cada mente receptora uma série de estímulos derivados do entendimento desses efeitos atrativos”. (MARCONDES, 2009, p. 18).

dialéticos do diálogo puro entre imagens, a montagem vertical simplesmente não funciona (tanto que não foi desenvolvida por outros autores) porque elementos sonoros e visuais não são intercambiáveis em termos de corte e edição. O sonoro é alienígena à imagem e possui universo próprio. Relacionar tom e cor, ainda que haja o desejo de se pensar em termos sinestésicos, simplesmente não encontra verificação experimental. Isto se dá porque nível de decomposição que podemos realizar na banda sonora fílmica é absolutamente distinto do que podemos fazer com imagens. Não podemos segmentar o som em planos. Suas várias faixas de atuação são simultâneas, ondulatórias, imprecisas. Não há superfície no som, como na imagem, e não há definição de seus limites de ocorrência.

A banda sonora de um filme constitui para a escuta um fluxo sem cortes? Nós até a distinguimos em unidades: mas estas – frases, barulhos, temas musicais, células sonoras – são exatamente do mesmo tipo que na experiência comum, e são identificadas em função de critérios específicos aos diferentes tipos de sons escutados. Se se trata, por exemplo, de um diálogo, vamos decompor o fluxo vocal em palavras. Unidades linguísticas, portanto. Se se tratam de barulhos, realizaremos uma decupagem perceptiva em eventos sonoros, mais fácil quando se trata de sons isolados [...]. Em resumo, operamos normalmente, com unidades que não são especificamente cinematográficas, e que dependem na verdade do tipo de som e do nível de escuta escolhido. (CHION, 2005, p. 41).

A escolha pela teoria clássica de Eisenstein para finalizar esta problematização inicial a respeito das contradições perceptivas e cognitivas que envolvem som e imagem no cinema silencioso (e além) não vem à toa. Procurar entender o que acontece com a experiência fílmica quando a ela se acrescentam um código de linguagem (a palavra) ou um *medium* (a banda sonora) significa buscar a natureza própria não apenas das imagens, do movimento, do som ou da língua, mas também o papel que o próprio silêncio representa para esse paradoxalmente chamado “cinema silencioso”. É com isso em mente que procuraremos, agora, analisar pontualmente cenas de dois filmes que de alguma maneira problematizam essas questões, a começar pelo próprio uso da fala e da música que Eisenstein realizou em seu *Ivan, o terrível* (*Ivan Groznyi*, Parte 1, 1944; Parte 2, 1958), aparentemente contradizendo suas próprias teorias. Em seguida passamos para a

versão sonora do clássico polinésio de Robert Flaherty *Moana* (1926), relançado com som em 1980, altamente sugestivo no sentido de construir suporte para se pensar os limites da atuação sonora em um filme.

## **2. *Ivan, o terrível* e uma ubiquidade sonora e espacial**

*Ivan, o terrível*, em suas duas partes, é talvez o filme mais controverso do cineasta russo não apenas por seu retrato simpático à figura de Stalin (especialmente na primeira parte. A segunda desagradou o líder soviético e trouxe consequências para a vida do cineasta), mas também pelas ideias até hoje não muito bem compreendidas a respeito de como Eisenstein colocaria em prática o que vinha desenvolvendo desde sua “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro” (com Pudovkin e Alexandrov) até os trabalhos contemporâneos ao filme, hoje reunidos em *O sentido do filme*. Se em *Aleksander Nevksy* (1938) ele tirou proveito da tentativa de realizar a montagem vertical por meio de uma sincronização entre tom e pigmentação das imagens (EISENSTEIN, 2002, p. 52), visando uma *série total* de aspectos, em *Ivan, o terrível*, sua ambição se estende especialmente ao campo da fala, e as triangulações entre música, fala, palavra, imagem, montagem, etc., são claramente perceptíveis desde a primeira cena.

O filme conta a trajetória do primeiro czar a unificar a Rússia, de maneira gloriosa na primeira parte, e sombria, na segunda. Não cabe aqui procurar exaurir hermeneuticamente as possibilidades desse longo filme, e sim pensar em como Eisenstein trabalhou som, silêncio e imagem de maneira que tanto o cinema silencioso quanto o então novo cinema falado emergissem. O resultado é ambíguo, controverso. Se em 1944 o cinema americano já trazia incrível sofisticação espacial e sonora em um filme como *Cidadão Kane* e em toda a cultura do *noir*, no filme estatal de Eisenstein a impressão que temos é a de um cinema silencioso estranhamente tocado pela presença alienígena do som, que busca surgir como produção autônoma de sentido, mas articulada ao pensamento por imagens e à montagem de atrações já preconizada pelo cineasta em filmes anteriores. Música, falas e ruídos coabitam o espaço fílmico como se não

estivessem presentes nele, como se pairassem em outra dimensão, soprando correlações e percepções exógenas a uma organicidade do filme.

Nossa análise se restringirá à primeira cena da primeira parte, a própria coroação do czar. A trilha sonora do filme, intermitente e aparecendo em momentos muito precisamente calculados, é de Serguei Prokofiev (assim como o fora em *Aleksander Nevsky*). Nessa cena – que se passa em uma catedral e que é lembrada pela suntuosidade dos figurinos e da direção de arte, assim como pela aplicação meyerholdiana de um teatro construtivista na direção de atores – as vozes são dubladas e o som é monofônico<sup>7</sup>. Portanto, é compreensível que a banda sonora do filme denote extrema artificialidade. Isso não era um problema para Eisenstein, para quem o cinema era essencialmente um artifício, e cujos filmes traziam grande carga de exagero, deformações visuais e certa carga expressionista. A ideia de que o som fosse tratado também de maneira calculada e construtivista parece extensiva ao pensamento do cineasta. O som precisaria ser traduzido no contexto das ideias e temas gerais que precisam ser articulados pelas atrações do filme. Daí, da cena da coroação se depreender uma decupagem circular, em que rostos, tanto dos apoiadores do czar (interpretado por Nikolai Cherkasov) quanto dos seus inimigos, são perfilados como em um museu de caricaturas temerosas e grosseiras, com olhares terríveis e expressões históricas. Como se criando seu próprio museu de retratos de um Renascimento alemão (lembrando Dührer ou Cranach), o cineasta vai montando esse pequeno desfile de horrores enquanto o czar, que demora a aparecer, vai sendo anunciado pelo sacerdote.

Esse desfile circular de retratos parece limpidamente separado da banda sonora, que inclui a trilha de Prokofiev, o som da missa para receber o novo czar, momentos calculados de silêncio e as vozes dos próprios personagens. Essas não parecem criar efeitos de distanciamento em relação ao espaço. Sussurros são

---

<sup>7</sup> Para o cinema *monofônico*, há apenas uma pista de som. Para o cinema *multipistas*, há várias pistas de som capazes de fornecer informações sonoras diferentes em um mesmo instante. (JULLIER, 1995, p. 196).

ouvidos como se falados em voz alta. Personagens distantes no espaço se escutam normalmente, e a voz do sacerdote *offscreen*, produz um efeito de voz *over*, funcionando como uma narração propriamente dita. A montagem sonora é fria, etérea, e parece pouco orgânica especialmente em relação ao conjunto de imagens trazidas por Eisenstein com a intenção de anular a dimensão espacial da cena, como se tudo fosse simplesmente ubíquo e a simbologia dos fatos narrados fosse muito mais importante do que os fatos em si. Na verdade, o som em *Ivan, o terrível* funciona como se ele fosse intencionalmente *acusmático*, ou seja, do qual ninguém tem ideia da procedência, mesmo que saibamos que esses sons são *replicativos*, ou seja, que remetem a uma fonte clara de origem (a boca dos personagens). Se Chion (2005) situa o som acusmático como sons cuja fonte não pode ser identificada, e que vem de um tempo e espaço diferentes da diegese, Véronique Campan expande o conceito para uma definição mais ampla e técnica, que nos ajuda neste momento:

Todo som fílmico pode, na verdade, ser considerado acusmático na medida em que a causa original de onde ele provém, assim como sua causa tecnológica (o alto-falante) estão ambos ocultados, e relegados a um fora-de-quadro definitivo. Cada ocorrência acústica registrada, desligada de seu ponto de emissão inicial, está disponível para toda nova ancoragem que o texto fílmico será capaz de induzir. (CAMPAN, 1999, p. 26).

Ora, se todos os sons em *Ivan, o terrível*, incluindo suas falas, se comportam como acusmáticos, Eisenstein está chamando a atenção para a aleatoriedade da montagem sonora em si, e não a uma sincronização profunda, como ele propõe em *A sincronização dos sentidos*. O processo de desacusmatização ocorre apenas quando a imagem do czar é finalmente mostrada e o ator Nikolai Cherkasov passa a falar. Nesse momento, a voz trovejante soa como um encaixe articulado do som na imagem, e tudo parece adquirir um fatalismo auspicioso, como se naquele momento voz e imagens estivessem efetivamente coordenados em uma mesma frequência de representação. Curiosamente, Chion visualiza esses fenômenos de corporificação (*mise-en-corps*) como a morte da aura do ser acusmático. Porém, o que vemos no filme é justamente o contraste sólido

construído pela montagem sonora e relacionando a voz de Ivan, os comentários dos convidados presentes (geralmente questionando, em burburinho, seus planos de reunificação da Rússia), e pontuados momentos de silêncio, em que nem a voz, e nem a música irrompem. A ciranda de perfis pensados como retratos renascentistas ganha então também uma roda sonora girando ao seu redor, como planetas que se orbitam, mas não se tocam. A beleza dessa estranha composição entre silêncio e som reside, portanto, na articulação não-usual, negando a ilusão audiovisual, e ao mesmo tempo na existência do filme mudo que resiste, como um rio subterrâneo, abaixo da camada sonora do filme. É como se Eisenstein quisesse construir um filme silencioso a partir da ideia de que todo filme nunca deixa de ser silencioso. Cada filme sonoro são dois filmes, um contemplado pela visão e outro contemplado pela audiovisão<sup>8</sup>. Um filme visível é sempre um filme silencioso, e isso acaba ratificando a noção de Robert Bresson de que “o cinema sonoro inventou o silêncio”. (apud CASTANT, 2007, p. 160).

### **3. *Moana with sound...* e com silêncio**

O som acusmático, pensado de maneira generalista conforme coloca Campan, também é um tema interessante a ser abordado no que diz a respeito a *Moana with sound*, a versão que Monica Flaherty (filha de Robert) lançou em 1980 para o filme originalmente silencioso de seu pai. A cópia original desse lançamento havia desaparecido, mas uma nova versão restaurada a partir de vários negativos originais em 35mm foi relançada recentemente tanto no “*New York Film Festival*” de 2014 quanto no “*Festival International du film restauré (Toute la mémoire du monde)*” de 2015, em Paris. Ainda que raro, tornou-se possível assistir novamente a *Moana with sound* e pensar a relação entre som e imagem a partir desse filme *reconstruído* e, a partir de agora, também *reconstituído*.

Quando seus pais, Robert e Frances Hubbard Flaherty, viajaram às ilhas Samoa, no sul do Pacífico, entre 1923 e 1925, para filmar o modo de vida dos

---

<sup>8</sup> “Audiovisão” é o termo que Michel Chion (2005) dá a todo o complexo fenômeno de percepção auditiva que ocorre na espectralidade fílmica.

polinésios, a pedido da Paramount, tal qual havia sido feito com *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*, 1921), levaram seus filhos, e isso incluiu a jovem Monica, então com três anos de idade. A ideia de Monica<sup>9</sup>, ao revisitar o filme e sonorizá-lo, era restaurar a integridade do ambiente sonoro da ilha Savai'i e de seus habitantes, tal qual era o sonho de seu pai. Como resultado, no lugar das tradicionais gravações musicais que acompanham as sessões dos filmes silenciosos (o *Moana* original não tinha trilha sonora), ouvimos, em *Moana with sound*, sons ambientes registrados anos depois na própria ilha, que inclui barulhos da natureza e gritos de animais, além do som dos cânticos dos polinésios e das falas redubladas na língua samoana. A versão sonora, evidentemente, apresenta um novo filme, mas o quê essa sonorização *a posteriori* pode nos dizer sobre a própria indistinguibilidade entre filme silencioso e filme falado fundada a partir dessa subversão da obra original?

Em primeiro lugar, podemos salientar que *Moana* guarda em si a estilística e a estética particulares a Flaherty. Ou seja, o filme, que procura elaborar uma relação de afeto entre dois protagonistas e trazer à tona os costumes das culturas polinésias, é quase todo encenado, com hábitos já extintos trazidos à tona de novo para procurar “recuperar” certa humanidade ancestral e impulsionar maior interesse na ficção que deveria se comportar de maneira documental. (CLEMENTE, 1963, p. 37-46). É característica do cinema de Flaherty, portanto, servir-se da realidade para imaginar seu próprio mundo e ideias a respeito dos temas tratados, estando um filme como este nem no vértice da ficção e nem no documental. Ele se desloca, na verdade, para o eixo da poesia, em que a valência lírica das imagens não tem preocupação com um índice de verificabilidade na realidade. Pensando assim, a natureza acusmática da versão sonora não apenas não se incomoda por soar falsa, como está de acordo com estética radical e despreocupada de Flaherty.

Na verdade, o interesse em *Moana with sound*, mesmo que ele possa ser

---

<sup>9</sup> Tal qual relatada pelo restaurador Bruce Posner na sessão do “*Festival International du film restauré (Toute la mémoire du monde)*”, em 01 de fevereiro de 2015.

considerado um filme sonoro e falado, está justamente na manutenção de seu estatuto como filme silencioso pelos seguintes fatores:

1 – Uma preocupação em assumir certa *verossimilhança sonora*, ou seja, fazer com que esses sons acusmáticos, dos quais pouco se sabe de onde vieram, pareçam estar inseridos naturalmente na paisagem do filme. O que é interessante nesse caso é a forte contradição que tal produção provoca, já que, ao assistirmos *Moana with sound*, sabemos que aquelas vozes, gravadas décadas depois, não pertencem àquelas pessoas, e nem aqueles sons de animais e da natureza pertencem àquele ambiente. Neste sentido, *Moana with sound* escancara seu artifício da mesma maneira que Flaherty escancara suas cenas ensaiadas, seus procedimentos planejados e meticulosos envolvendo as contradições que estão presentes na produção de ficção e cinema em geral.

2 – A voz humana no filme também aparece como elemento de paradoxo, já que os personagens falam o tempo inteiro (ao contrário da versão silenciosa, que tem de se sustentar com algumas poucas cartelas de intertítulos), mas não podem propriamente ser compreendidos, porque muito poucas pessoas no mundo falam a língua samoana. Assim como ocorre com a língua irlandesa em *O homem de Aran*, a língua em *Moana with sound* é deixada propositadamente sem legendas, para que ninguém a compreenda e ela se torne também uma espécie de artifício para a construção de um ambiente sonoro. Dessa forma, se opusermos o silêncio não ao som, mas sim à *fala* e à *palavra*, *Moana with sound* continua sendo um filme silencioso. O processo de *vetorização do tempo real* proposto por Chion em relação à fala (ou seja: fazer perceptível a passagem do passado ao futuro ou futuro ao passado através da temporalização do discurso verbal) não ocorre. *Moana with sound* mantém sua atemporalidade, sua qualidade intrínseca de imagem elástica, que eterniza aquelas encenações/documentações a partir de uma frequência poética que não obedece a ordens e teleologias fílmicas ou narrativas.

3 – *Moana with sound* não deixa de parecer estranho ou exógeno a si mesmo a partir do momento em que uma banda sonora nova é arbitrariamente colocada para “concorrer” com suas imagens de quase cem anos de idade. Isso o torna um

dos exemplos mais interessantes da discrepância paradoxal entre som e imagem, quando um dos canais de comunicação passa a deslizar sobre o outro de maneira com que quase se toquem e quase construam uma sinergia tal qual sonhava Eisenstein. Campan descreve essa relação com precisão:

Os sons, na verdade, ocupam o espaço sem incorporá-lo, e lembram à nossa atenção o que lhe escapa ordinariamente: o local intermediário no qual eles se propagam, o espaço interior de uma transmissão ou da ressonância de uma voz. Coisas dos quais eles são a emanação, das quais eles retêm apenas a mutabilidade, o devir, manifestando a emergência ou a evanescência mais do que a aparência. O dispositivo fílmico contribui então a colocar em concorrência, e mais do que em complementaridade, dois modos diferentes de organização da experiência. (CAMPAN, 1999, p. 39).

No final das contas, o som em *Moana with sound* privilegia o silêncio original do filme ao trazer à tona uma espécie de ruído de fundo – seja nos cânticos, seja nas falas que não compreendemos, seja nos sons da natureza – que funciona como *barulho branco*: a célula de caos deslocado que todo som carrega, livre e desautomatizado, contribui para unificar a experiência do filme com suas imagens arquetípicas, ancestrais. Basta olharmos para a cena em que um menino habitante da ilha empenha-se em fazer fogo a partir de dois pedaços de madeira para que possa queimar a casa de um caranguejo ladrão de cocos e expulsar essa “ameaça” do coqueiro de seu tio. A cena, montada de maneira picotada, bem ao gosto de Flaherty, possui algo de cômico, e ao mesmo tempo algo de essencial: a operação para fazer emergir o fogo é a operação do cinema, a de construir artificialmente a luz, a de transformar o mundo em linguagem, a de expressar o eterno por meio da engenhosidade humana. Os sons do vento e do mar, nesse caso, mesclam-se nesse artifício claramente construído e falsificado, e ao mesmo tempo legítimo, precioso, inigualável. A imagem do menino fabricando o fogo se torna uma imagem revelatória, arquissemelhante<sup>10</sup>, enquanto o som, em sua

---

<sup>10</sup> Não apenas qualquer imagem aporta consigo sua dimensão “legível” e sua dimensão “sensível”, como também uma terceira valência, chamada “arquissemelhança” (*archi-ressemblance*, RANCIÈRE,

indefinição de barulho branco, se torna uma escuta *reduzida* (CHION, 2005, p. 28), ou seja, que se projeta sobre as qualidades próprias do som independente da causa e do sentido. A imagem arquissemelhante e o barulho branco da escuta reduzida nos transportam, nesse caso, para a atemporalidade do estado poético da mente.

Campan (1999, p. 34) pensa os fenômenos acústicos a partir da mitologia da ninfa Eco, que, quando replica os dizeres de Narciso, pouco a pouco os modifica, deixando a natureza do som ambígua, preservando-se a si mesma, mas ao mesmo tempo em constante mutação. Essa metáfora fica clara quando pensamos no som reproduzido pelo cinema e seus vários canais de replicação de sua transitoriedade: o som é registrado, e no registro ele seleciona o que o equipamento de gravação é capaz de preservar. Depois ele é reprocessado na edição do filme, quando, por meio dos autofalantes, é novamente transformado, e chega aos ouvidos do espectador, quando mais uma vez passa pelo filtro da recepção cognitiva. A fantasmagoria do som, nesse caso, é carregar os esporos do mundo original onde ele esteve presente, mas esses esporos também sofrem mutações, e o que percebemos, nessas retransmissões constantes dos objetos sonoros, é apenas o *rastro* desses fenômenos, sua pálida forma transmutada. Em *Moana with sound* essa fantasmagoria se torna mais evidente justamente porque esse *rastro* da capacidade comunicativa do som é luminoso, direto. O mutismo em *Moana with sound* não está apenas nas imagens silenciosas eternizadas por Flaherty, ou sequer na língua incompreensível, que se torna o murmúrio do barulho branco, que é falada pelos personagens do filme. O mutismo está nesse duplo fantasma que o filme revela, com suas imagens e sons espectrais, furtivos, que não se alojam em nenhuma representação definitiva.

Esse rastro fantasmagórico, fruto de ecos disléxicos e deslocados de sons que

---

2003, p. 16-17), que suplanta a alternância entre os universos da analogia (*visível*) e o da dessemelhança (*dizível*) para produzir uma espécie de síntese toda nova a respeito da imagem em si, uma espécie de interpretação que expressa o *locus* originário de onde a imagem provém, para além de sua dicotomia básica.

nunca foram, somado à imagem espectral naturalmente fugidia do cinema mudo, transforma *Moana with sound* em um filme duplamente silencioso. De certa forma ele internaliza a dupla valência dos gritos que anunciamos no início deste texto: o grito externo da plateia, presente nos barulhos dos animais, nos cânticos e na natureza selvagem retratada como espectadora de si mesma; e o grito interno, do cinema maduro dos anos 1930, presente na natureza existencial, na simples vivência dos fenômenos, que o filme de Flaherty propõe.

No final do filme acompanhamos o doloroso processo para se tatuar o jovem Moana, algo que pertence ao seu rito de passagem. Flaherty situou essa sequência – meticulosamente montada em etapas elementares para a composição da tatuagem no corpo do personagem (CLEMENTE, 1963, p. 41) – no final do filme justamente para produzir essa branda catarse – a acumulação da experiência estética de um povo. Se não vemos em *Moana* o risco à vida e a fúria da natureza como acompanhamos em *Nanook, o esquimó* ou em *O homem de Aran*, aqui temos a vantagem não apenas de entender uma natureza do mundo frugal e idílica, mas também a oportunidade de compreender o mundo pela chave da imagem e do silêncio. Afinal, se o som em *Moana* é barulho branco e se mescla à fantasmagoria muda e difusa de sua própria ancestralidade, a imagem das tatuagens, abstrata, também comunica o silêncio. O grito de dor de Moana, no final, seja na imagem silenciosa que se desloca de sua sonorização artificial, seja no próprio barulho branco do grito fantasmagórico ecoado na banda sonora, é um grito primordial. Talvez não um grito de angústia existencial, tal qual vemos em *Munch*, mas um grito que exprime o próprio silêncio primordial.

O som recriado para *Moana*, portanto, produz um efeito distinto daquilo que haviam preconizado Robert e Monica Flaherty: ao invés de adicionar ao realismo do som material do filme, a banda sonora fantasmagórica adiciona ao seu silêncio. Ao invés de adicionar ao grito de dor literal de um homem sendo dolorosamente tatuado, adiciona ao grito metafísico do silêncio forte, da expressão pura dos desenhos tatuados na pele, e da própria imagem transcendental do cinema silencioso em si. As funções disjuntas de imagem e som, arquissemelhantes ou fantasmagóricos, flutuam no filme sem produzir uma síntese, ainda sem alcançar a

sincronia sonhada por Eisenstein, mas ainda assim ratificando a ideia de que meios de expressão intraduzíveis podem produzir, juntos, a potência originária que compõe o mundo. E esta potência é feita de imagem e som.

### **Bibliografia**

BARNIER, Martin. *Bruits, Cris, musiques de films. Les projections avant 1914*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BARNIER, Martin. *En route vers le parlant. Histoire d'une evolution technologique, économique et esthétique du cinema (1926-1934)*. Liège (Belgíca): Céfal, 2002.

BURNET, Éliane. "Du cri du silence au silence du cri". In: *La bande sonore: esquisse d'une théorie de l'oralité dans la littérature et au cinema*. Paris: Éditions Aleph, 2002.

CAMPAN, Véronique. *L'Écoute filmique. Écho du son em image*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

CASTANT, Alexandre. *Planètes sonores. Radiophonie, Arts, Cinéma*. Paris: Monographique, 2010.

CHION, Michel. *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.

CLEMENTE, José. Robert Flaherty. Madrid: Ediciones Rialp, 1963.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JOST, François. *Sous le cinéma, la communication*. Paris: Vrin, 2014.

JULLIER, Laurent. *Les sons au cinema et à la télévision*. Paris: Armand Colin, 1995.

KITTLER, Friedrich. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

MARCONDES FILHO (Org.). *Dicionário de comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009.

MARCONDES, Ciro Inácio. "Sergei Mikhailovitch". In: MARCONDES FILHO (Org.). *Dicionário de comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La fabrique éditions, 2003.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

*Submetido em 8 de maio de 2016 | Aceito em 15 de junho de 2016*