

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



SILÊNCIOS
Um método de trabalho cinematográfico

César Diogo de Abreu Pedro

Trabalho de Projeto
Mestrado em Arte Multimédia
Especialização em Imagem em Movimento

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor António de Sousa Dias

2021

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu César Diogo de Abreu Pedro, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado “Silêncios”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 15 de julho de 2021

RESUMO

A possibilidade de estar num lugar, com características sonoras particulares, durante um longo período de tempo, ajuda a encontrar no silêncio uma potencialidade criadora. A investigação teórico-prática parte desta premissa para a elaboração de um método de trabalho cinematográfico. Este trabalho de projeto integra a curta-metragem *Silêncios*. Inscreve-se no âmbito do Mestrado em Arte Multimédia.

Identificam-se três silêncios encontrados na realização deste filme. Um silêncio de base, que promove o nascimento da linguagem. Que é original, natural e que deseja ser sem ruído. Um outro silêncio acusmático, meditativo e de escuta profunda. Que transforma o sujeito que escuta num sujeito aberto ativo e em cine-transe com o lugar que filma. Ainda um silêncio que questiona o intervalo entre realidade e significado. Que amplifica a percepção, que questiona o passado, a história, os medos. Pensa o que não foi profundamente conversado, pensa o impensado.

A partir destes silêncios criam-se diálogos entre a teoria e a prática, no sentido de se pensar o desenho sonoro do filme. Através da análise e experimentação ensaiam-se transições, disrupções e significações. Determina-se a importância da relação silêncio-som-imagem. Constrói-se o método de trabalho cinematográfico do filme *Silêncios*.

Palavras-Chave:

silêncio; som; acusmática; filme; montagem

ABSTRACT

The possibility of being in a place, with distinctive sound characteristics, for a long period of time, helps to find in silence a creative potentiality. The practice-based research starts from this premise for the elaboration of a cinematographic working method. This work project integrates the short film *Silences*. It is part of the Master in Multimedia Art.

Three silences can be identified in the making of this film. A basic silence that promotes the birth of language. Which is original, natural and wishes to be without noise. Another, acousmatic silence, meditative and of deep listening. Which transforms the subject that listens into an active open subject and in cine-trance with the place that films. Yet another silence that questions the interval between reality and meaning. Which amplifies perception, which questions the past, history, fears. It thinks what has not yet been deeply discussed, thinks about the unthought.

From these silences, dialogues between theory and practice are created in order to think the sound design of the film. Through analysis and experimentation, transitions, disruptions and significations are rehearsed. The importance of the relation silence-sound-image is determined. The cinematographic working method of the film *Silences* is constructed.

Keywords:

silence; sound; acousmatic; film; editing

AGRADECIMENTOS

À Cristina, por ser a base que antecede o próprio silêncio.

Aos contributos sonoros e artísticos da Sara Morais e da Matilde Meireles. Pela sua presença nos momentos certos.

Ao João Ana pelo seu talento, disponibilidade e, por ter acreditado neste projeto desde o seu início.

Ao professor António de Sousa Dias, por todo o acompanhamento e orientação.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1 OS SILÊNCIOS ENCONTRADOS.....	3
1.1 SILÊNCIO I – DE BASE.....	6
1.1.1 A Chegada: o silêncio e o ruído.....	6
1.1.2 A espera e a criação	10
1.1.3 Tornar visível.....	13
1.2 SILÊNCIO II – ACUSMÁTICO.....	17
1.2.1 O quarto e a parede acusmática	17
1.2.2 O sujeito ativo em Cine-Transe	21
1.2.3 As regras do acaso	25
1.3 SILÊNCIO III – IMPENSADO.....	28
1.3.1 Posicionamento ético	28
1.3.2 Um medo do passado.....	32
1.3.3 O impensado	35
2 PENSAR O DESENHO SONORO	39
2.1 FILMES ANALISADOS	40
2.1.1 Transições	42
2.1.2 Disrupções	49
2.1.3 Significações.....	54
2.2 EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS	58
2.2.1 silêncio#01	60
2.2.2 silêncio#02.....	61
2.2.3 silêncio#03.....	63
2.2.4 Experiências e a montagem	66
2.3 A CÂMARA INCUBADORA	67
3 SILÊNCIOS, O FILME	70
3.1 INTENÇÃO NA MONTAGEM	70
3.2 O SILÊNCIO E A LINGUAGEM.....	71
3.3 CENAS	74
3.3.1 Noites.....	74
3.3.2 Animais.....	77
3.3.3 Missa.....	78
3.3.4 Café.....	82
3.3.5 Estudo	85
3.3.6 Cruz	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
BIBLIOGRAFIA	96
FILMOGRAFIA SELECIONADA.....	98
ANEXOS.....	99
Filme <i>Silêncios</i>	99

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Crónica de Ana Madalena Bach, 1968. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo B; (c) do tipo A.	44
Figura 2 – Michael Haneke, Código Desconhecido, 2000. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo B; (c) do tipo A.	48
Figura 3 – Maurice Pialat, Police, 1985. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo A.	50
Figura 4 – João Moreira Salles, Santiago, 2007. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo B; (c) do tipo A.	52
Figura 5 - João Moreira Salles, Santiago, 2007. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo A; (c) do tipo B.	52
Figura 6 – Trinh T. Minh-Ha, Reassemblage, 1982. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo B; (c) do tipo A.	55
Figura 7 – Joshua Oppenheimer, O Olhar do Silêncio, 2014. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo A.	56
Figura 8 - Joshua Oppenheimer, O Olhar do Silêncio, 2014. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo A.	57
Figura 9 – César Pedro, silêncio#01, 2018. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo A'. https://youtu.be/MqeZz6mOutI	60
Figura 10 - César Pedro, silêncio#02, 2019. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo A. https://youtu.be/63rblJU8U-Y	61
Figura 11 - César Pedro, silêncio#02, 2019. Imagem (a) do tipo A; (b) movimento começa do tipo A e termina do tipo B. https://youtu.be/63rblJU8U-Y	62
Figura 12 - César Pedro, silêncio#03, 2019. Imagem do tipo A. https://youtu.be/SnJXw-bAt_w	63
Figura 13 - César Pedro, silêncio#03, 2019. Imagem do tipo A. https://youtu.be/SnJXw-bAt_w	64
Figura 14 - César Pedro, silêncio#03, 2019. Imagem do tipo A'. https://youtu.be/SnJXw-bAt_w	65

Figura 15 - César Pedro, incubadora, 2020. https://youtu.be/NmR7kW8-fwQ	68
Figura 16 - César Pedro, Silêncios, 2021. Imagem do tipo B.	75
Figura 17 - César Pedro, Silêncios, 2021. Imagem (a) do tipo B; (b) do tipo A.	76
Figura 18 - César Pedro, Silêncios, 2021. Imagem do tipo B.	77
Figura 19 - César Pedro, Silêncios, 2021. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo A'.	79
Figura 20 - César Pedro, Silêncios, 2021. Imagem (a) e (b) do tipo A.	81
Figura 21 - César Pedro, Silêncios, 2021. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo B.	83
Figura 22 - César Pedro, Silêncios, 2021. Imagem (a) do tipo B; (b) do tipo A.	83
Figura 23 - César Pedro, Silêncios, 2021. Imagem (a) e (b) do tipo A.	86
Figura 24 - César Pedro, Silêncios, 2021. Imagens fixadas (a) e (b) do tipo B.	89
Figura 25 - César Pedro, Silêncios, 2021. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo B.	90

INTRODUÇÃO

O trabalho de projeto *Silêncios* procura identificar um método de trabalho cinematográfico experimentado na realização do filme homónimo. Há uma vontade de questionar a potencialidade do silêncio enquanto material de criação num objeto fílmico. Enquanto elemento que se relaciona com o som e com a imagem. Procura-se reconhecer um método que acompanha o período de rodagem, investigação teórico-prática para o desenho sonoro e montagem final desta curta-metragem de carácter experimental. Um filme que se passa na cidade do Uíge em Angola, no interior de um seminário católico, com padres missionários portugueses e jovens estudantes angolanos.

Este projeto inicia-se num encontro inesperado com vários silêncios que se fazem descobrir neste lugar. O silêncio absoluto não existe, na natureza existe sempre som. Podem existir variações da presença de som ou de ruído num determinado espaço. Quando a ausência destes sons ou ruídos acontece, de forma mais ou menos intensa, leva à reflexão sobre a existência do silêncio. Este é então relativo e, assim sendo, adaptável a diferentes contextos. Pode-se afirmar que apenas existem silêncios no plural e que estes são sempre relativos. Neste caso, foram-se revelando três silêncios. Intrincados, emaranhados e como resultado de um ecossistema natural, acústico, histórico e socialmente complexo.

No primeiro capítulo, procura-se refletir sobre os três silêncios encontrados. Um primeiro silêncio sem a presença de ruídos urbanos. Desejado como ideal para uma ecologia acústica futura. Um silêncio original, de base para a criação da linguagem, como defende Max Picard. Que ajuda a compreender o espaço da espera em silêncio, assertivamente caracterizada por Samuel Beckett. A espera é potenciadora da criação artística. É um espaço de permissão para tornar visível o invisível, recorrendo ao espírito do artista que procura captar o silêncio natural de um lugar.

O segundo silêncio procura aprofundar a investigação sobre o método de trabalho utilizado, sobretudo na fase de rodagem do filme. De forma fortuita, surge a escuta acusmática definida por Pierre Schaeffer. Meditativa e profunda, introduz a atenção ao sujeito que escuta. Um sujeito aberto e ativo, garante Salomé Voegelin, que se encontra então disponível para um cine-transe, ao modo de Jean Rouch. O corpo torna-se recetivo

à transformação e permite entender o lugar por fazer parte dele. Rejeita o ego criador e confia no acaso para manter uma relação autêntica com o seu método de trabalho.

Para o terceiro silêncio pretende-se explorar o intervalo entre realidade e significado no documentário, através de Trinh T. Minh-Ha. A relação entre o real e a verdade, num sentido ético, histórico e político. Isto permite que se pense no silêncio de medo que atravessou Portugal na sua história recente, até ao período do Estado Novo. Faz-se um paralelismo com a situação institucional encontrada na cidade do Uíge. Na relação da igreja católica portuguesa com o colonialismo. É sublinhada a importância de se pensar o impensado, como lhe chamava Eduardo Lourenço, e reintroduzir alguma da reverberação de um passado recente.

No segundo capítulo, é proposta uma reflexão teórico-prática que permite ajudar a definir o desenho sonoro para o filme. Recorre-se à análise de filmes de vários autores como Straub-Huillet, Haneke, Pialat, Moreira Salles, Minh-Ha e Oppenheimer. São analisados numa perspetiva que pretende identificar três tipos de efeitos: transições, interrupções e significações. Ou seja, na relação silêncio-som-imagem. Analisa-se, de que forma, estas manipulações são ensaiadas na montagem. É dissecada a experimentação levada a cabo em diferentes exercícios ao longo deste período de mestrado. Experiências essas que procuram trabalhar questões importantes como cor, luz, sombra, movimento, duração, sincronismo. Num texto final autobiográfico procura-se relacionar uma experiência antiga com este novo método. Em *A Câmara Incubadora* foi possível conectar um episódio do passado com um pensamento concreto para o desenho sonoro deste filme.

No terceiro e último capítulo analisa-se o trabalho de montagem, começando pela organização do material selecionado para o processo. Depois de agrupados os elementos visuais e sonoros, são distribuídos por várias cenas do filme. É elaborado um trabalho de comentário ao desenvolvimento de cada uma das cenas. Justificam-se as diferentes opções de montagem efetuadas, com base na influência que os três silêncios identificados tiveram. Acrescentam-se as técnicas desenvolvidas na análise de filmes e experiências do capítulo anterior, que contribuem para a definição do desenho sonoro. Este diálogo constante entre a investigação teórica e o trabalho prático permitem finalizar a montagem do filme *Silêncios*.

1 OS SILÊNCIOS ENCONTRADOS

Este trabalho de projeto *Silêncios* começou com o convite para a organização de uma formação de montagem e pós-produção em Angola, durante dois meses. O alojamento aconteceu num seminário de padres católicos portugueses e estudantes seminaristas angolanos. Localizava-se na província do Uíge a 350 km e seis horas de distância de Luanda, numa cidade que faz fronteira com o Congo no nordeste do país. Trata-se de um lugar que foi bastante castigado no período da guerra civil angolana.

O seminário católico pertence à ordem de São Paulo, considerado o primeiro ermita. É conduzido por padres missionários portugueses e é uma extensão de uma outra comunidade localizada em Luanda. Estava, nesse preciso momento, a ser construída uma nova igreja, capaz de acolher milhares de fiéis.

O dia começava às seis horas com uma oração em jejum, na capela do seminário que dividia a sua parede com o quarto de hóspedes. Embora não participasse na cerimónia, as vozes de dez seminaristas a recitar textos religiosos em coro, tornaram-se um despertador accidental. O pequeno-almoço tomava-se às seis e trinta, o almoço às doze e o jantar às dezanove horas. Tudo com muita pontualidade e sem luxos, usando comida plantada por todos e apenas com um ou outro produto importado de um supermercado local. No seminário, não havia rede de telefone, não havia acesso à internet. Havia apenas uma televisão, que se utilizava por um breve período à noite. As distrações externas eram assim reduzidas a um mínimo.

Imediatamente antes da partida para Angola, deu-se a primeira participação no seminário internacional sobre cinema documental *Doc's Kingdom*. O seu impacto perdurou algum tempo e influenciou positivamente este período no Uíge, por várias razões. Desde logo porque a partida para Angola aconteceu dias antes. Pelo tema dessa edição ser *O Fim da Natureza* (antes de uma viagem ao princípio da Natureza, ao silêncio). Pelos cineastas, oradores e participantes presentes nessa edição. Um dos mais impactantes foi, sem dúvida, o realizador filipino Kidlat Tamlik. Pela sua forma de estar, singular e especial, pela humildade do seu método de trabalho, pela reciclagem constante dos seus filmes. Descreve o seu método de filmar como “andar por aí e recolher”¹. Já Dominic Gagnon

¹ LISBOA, Nuno; FERREIRA, Francisco S.; DAUBY, Margaux. *Doc's Kingdom: 2015 2016 2017*. Lisboa: Apordoc, p.78.

testa constantemente os limites, leva sempre os seus métodos até à exaustão que usa “como um transe”². Pelos assuntos abordados nessa edição, como o poder do olhar do colonizador e do colonizado, pela questão da emergência ecológica. Pelos passeios cegos (e acusmáticos) com Myriam Lefkowitz. Os diálogos de J.P. Sniadecki com as personagens do seu filme e o papel da antropologia reflexiva. “Cada ato de representação é de alguma forma uma violência e é um crime, e a única forma de ultrapassar isso é colocar-se no filme”³.

Foram levantadas questões importantes no pensamento sobre um método de trabalho cinematográfico. Criou-se uma abertura para a experimentação no método. Uma disponibilidade para se testar eventuais alternativas.

Com apenas uma câmara e um gravador, sem saber sequer se iriam ser utilizados e, definitivamente, sem estratégias planeadas para filmar. Não havia, à partida, uma intenção clara de se concretizar um filme. Simplesmente existia uma disponibilidade para ser registado o que de maior interesse se revelasse. E, de facto, isso aconteceu.

O grande impacto deu-se, sobretudo numa fase inicial, no encontro com o silêncio. Um silêncio que não se conseguia definir de forma evidente, mas que estava lá, presente e audível, embora invisível. Apenas procurando este poderia ser encontrado, filmado, gravado. Essa busca e o seu processo dão origem a este projeto e a este filme *Silêncios*.

Foi-se descobrindo com as filmagens, com as gravações sonoras ou com a montagem inicial que este silêncio, não era um silêncio simples, unívoco. Como diz o ecologista acústico Gordon Hempton “o silêncio não é a ausência de sons, mas a sua presença. Silêncio é ausência de poluição sonora. [É ter] acesso a informação suave, desvanecida, de elevado valor”⁴. Estes sons de elevado valor permitiram a descoberta das imagens, numa alteração do método habitual de rodagem. Estes sons e estas imagens ajudaram a descobrir que o silêncio procurado era composto por três matrizes diferentes, o que se reflete na pluralidade do título do filme.

Pretendeu-se com este trabalho de projeto de mestrado reconhecer estes três tipos de silêncios e trabalhá-los na montagem cinematográfica do filme *Silêncios*. Para tal desenvolveu-se um método de análise, experimentação e de combinação de vários

² *Ibid.*, p.88.

³ *Ibid.*, p.87.

⁴ HEMPTON, Gordon; GROSSMAN, John. *One Square Inch of Silence: One man's search for natural silence in a noisy world*. Nova Iorque: Free Press, 2009, p.19.

elementos entre silêncio-som-imagem. Da mesma forma que a rotação teve como ponto de partida a escuta acusmática, a montagem final estruturou-se em torno do som, sendo este o ponto de partida da sua narrativa abstrata. O trabalho de inclusão da linguagem foi um desafio constante ao binómio som/silêncio. Todas as aprendizagens ao longo deste método serviram de referência para a montagem final do filme.

Chega-se ao Uíge depois de habitar uma das zonas mais ruidosas de Lisboa, durante seis meses. Antes disso, dois anos em Paris. Duas das cidades com índices de poluição sonora dos mais elevados da Europa. Dá para acreditar que este tenha sido o primeiro choque, o primeiro silêncio encontrado. A capacidade de poder voltar a ouvir os pássaros, o vento, as folhas, as chuvas. Regressar a um silêncio mais próximo do natural.

O segundo silêncio desenvolveu-se e introduziu-se no quotidiano através das orações dos seminaristas. Escutando-as através de uma parede, as canções transformaram-se num som abafado, que mais parecia revelar um mantra, uma entoação coletiva, sem significado. A descrença e desconhecimento de grande parte das orações, realçaram a importância dessa sonoridade meditativa. A aplicação destes sons em técnicas de escuta, permitiu com a prática, mais tarde, aceitar estar simplesmente em silêncio. De olhos fechados à procura dos sons. Depois de um período de meditação informal, optou-se pela perseguição aos sons mais fascinantes e às imagens que lhes correspondiam.

A relação com os seminaristas angolanos, próximos em idade, começou de forma bastante fria e distante. Sentiu-se presente uma barreira invisível que separou e colocou todos em degraus distintos. Com o passar do tempo e a normal construção de relações, essa linha foi-se desvanecendo, mas nunca desapareceu na totalidade. Apenas quando se tornou perceptível e foi assumido por inteiro este incómodo, é que se tornou evidente tratar-se de um terceiro silêncio. Um silêncio colonial português erigido com a ajuda de uma igreja católica romana. Era “um silêncio de medo”⁵, como refere o compositor Carlos Alberto Augusto sobre o silêncio presente na população portuguesa no período do Estado Novo. Pareciam ainda existir espasmos desses tempos nas relações institucionais das antigas colónias. A construção de um novo edifício e a implementação de uma doutrina levantavam questões sobre o papel e a contribuição da igreja no período da colonização. Questões que neste silêncio dificultavam a separação entre o passado e o presente. Foi um silêncio que se fez ouvir constantemente e de forma cada vez mais desconfortável.

⁵ AUGUSTO, Carlos Alberto. *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014, p.53.

1.1 SILÊNCIO I – DE BASE

1.1.1 A Chegada: o silêncio e o ruído

Poucos dias depois da chegada à cidade do Uíge aconteceu o primeiro momento de encontro com o silêncio. O fervilhar da cidade tinha desaparecido. Na região e na cidade, as tempestades de verão são bastante frequentes. Tempestades com trovoadas e relâmpagos extremamente próximos, com chuvas intensas a sonorizar o espaço. O tempo parecia suspender-se quando as tempestades se iniciavam. Os habitantes desistiam, na sua maioria, de andar a pé, de motorizada ou de automóvel. Graças às condições das estradas, esburacadas e muitas ainda em terra, os caminhos transformavam-se em pedaços lamacentos de território. A deslocação entre locais, tornava-se praticamente impossível. A cidade ficava estática, as pessoas não conseguiam simplesmente movimentar-se.

Acrescente-se a isto o caso de, frequentemente, o excesso da água das chuvas e o perigo dos relâmpagos, fazerem a eletricidade geral da cidade desligar-se. Isto acontecia ora por sobrecarga elétrica, ora por simples precaução das autoridades locais. Todos os edifícios e pessoas que neles habitam ficavam às escuras. A cidade apagava-se. Todos os habitantes passavam a ser vultos num lugar escuro e o pouco ruído gerado pelo seu quotidiano, desaparecia. Sobravam as luzes, as cores nos céus e as sonoridades naturais.

Aquele seria um ritual a repetir-se ao longo dos próximos meses, mas o primeiro apagão foi, sem dúvida, marcante. Com o sol já posto, com a desaceleração dos transportes e com o corte geral da energia, dava-se o testemunho do primeiro silêncio encontrado. Um silêncio original como afirma Max Picard, filósofo suíço que discorreu intensamente sobre o tema após o período da segunda grande guerra. Tratou-se de um impacto com algo muito maior que a percepção humana. Este silêncio original da natureza, descrito por Picard como “um fenómeno de base” ou “uma realidade primeira”⁶, que antecede a linguagem. Um silêncio interior, de reflexão e introspeção. O silêncio perante o silêncio. E perante um silêncio deste tamanho fica-se claramente com a sensação de que “nada é nosso”⁷, como diria Vergílio Ferreira. Que nada nos pertence, apesar de tudo termos. Iniciou-se um período de grande reflexão perante a imensidão e a importância do silêncio.

⁶ PICARD, Max. *The World of Silence*. Chicago: A Gateway Edition, 1964, p.5.

⁷ FERREIRA, Vergílio. *Em nome da terra*. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, p.23.

Houve uma oportunidade pouco comum de refletir e pensar sobre o próprio e “é muito raro pensar-se”.⁸

O silêncio pode ser enquadrado e definido por diferentes perspectivas, mais ou menos filosóficas. Contudo, num primeiro momento, o silêncio manifestou-se sobretudo na sua relação física com a natureza. Na sua relação com o som e com a propagação de ondas sonoras em determinado espaço ou contexto geográfico. Apesar de existir uma reflexão significativa, através de autores anteriormente citados, foi através do som e da imagem que esta se iniciou e ganhou contornos de prática do silêncio.

Como afirma Gordon Hempton, “silêncio não é a ausência de algo, mas a presença de tudo.”⁹ Este primeiro contacto foi com o exterior, com a perceção auditiva do fenómeno de ausência do ruído e presença de um mundo sonoro até aí encoberto. Hempton é um ecologista acústico que vem registando universos sonoros em ambientes naturais há muitos anos, defendendo que o “silêncio é uma espécie em vias de extinção”¹⁰. Torna-se cada vez mais difícil escapar ao ruído do quotidiano urbano e isso afeta a nossa capacidade de reflexão. Defende que se deveria preservar, em alguns locais do mundo, uma polegada quadrada de silêncio. Assim deseja que, no espaço em seu redor, num território propositadamente mais vasto, se procurem soluções para o não surgimento de ruídos urbanos. Combater a passagem de aviões, a construção de novas obras arquitetónicas ou a circulação de veículos nesse território. Deve-se procurar minimizar os efeitos da poluição sonora. Apesar de invisível, quando comparada com a emissão de gases poluentes, esta tem um impacto acentuado na construção das sociedades contemporâneas atuais.

Hempton dá vários exemplos elucidativos no seu livro, como a construção de uma biblioteca moderna em Seattle. Embora esta possa manter baixos níveis de ruído, tornando o ambiente daquele espaço num ambiente calmo, isso não o torna necessariamente num espaço de silêncio. Porque silêncio e calma são dois fenómenos diferentes. O silêncio permite ouvir o mundo. Um ambiente calmo, mas habitado por pequenos ruídos que mantém uma certa electricidade e produtividade inconscientes, mantém a desconexão com o mundo natural.

⁸ *Ibid.*, p.20.

⁹ HEMPTON; GROSSMAN. *Op. cit.*, p.19.

¹⁰ *Ibid.*, p.17.

Gordon Hempton visita esta biblioteca e conversa com o engenheiro acústico responsável pela estratégia sonora pensada para o edifício. Os dois abordam as preocupações tidas por parte dos clientes, durante o processo de construção. Teriam solicitado algo intermédio entre os resultados obtidos com as bibliotecas clássicas e os sons urbanos atuais. As bibliotecas clássicas, em grande percentagem, são acusticamente anuladas pela sua construção em pedra. Um sistema mais próximo da urbanidade sonora atual é, por sua vez, capaz de agregar pessoas, apesar das distâncias. Mantém sempre um determinado nível de presença. Consegue-se ouvir as vozes dos visitantes, mas “estas pertencem onde devem estar”¹¹. Ou seja, distanciamento, mas com presença acústica constante. Na biblioteca de Seattle utilizaram-se materiais acusticamente absorventes, como tapetes e alcatifas. Neste caso, forrou-se a estrutura dos diferentes espaços e andares do novo lugar de leitura da cidade em madeira.

Talvez esta ideia se cruze com a que Nicolas Klotz tem para o cinema atual. Para Klotz, os bons filmes são silenciosos e “ser silencioso não significa de todo a mesma coisa que não falar”. Apesar de cada vez mais os filmes terem menos diálogos, isso não os torna necessariamente mais silenciosos. O silêncio “é onde o mundo começa”¹² mas hoje em dia isso assusta as pessoas. Talvez, por isso, a biblioteca de Seattle tenha sido contruída com esta premissa. Evitar o desconforto do silêncio de uma biblioteca clássica. “Do ponto de vista do ruído de fundo, introduzimos mais fundo”¹³, descreve o engenheiro acústico responsável pela obra. Gordon Hempton chega à conclusão de se tratar de um lugar sossegado, o que é necessariamente diferente de um lugar silencioso. Porque é uma quietude trabalhada artificialmente, absorvida.

“Quando medi os níveis sonoros de um “sossegado” Boeing 737 com 81 dB, pensei sobre a forma como a escala de sossego do mundo moderno tem-se deslocado e na nossa capacidade de adaptação, para nos desligarmos do mundo que nos rodeia por falta de alternativa. Estas versões modernas de elevados-decibéis de sossego, invés de oferecerem lugares para um aprofundamento da consciência, fazem o contrário”¹⁴.

Havia esta noção relativamente ao ruído urbano, mesmo antes desta experiência e do contacto mais forte com o primeiro silêncio. O que aconteceu neste período foi precisamente uma rutura com um mundo moderno altamente ruidoso. Um contraste a

¹¹ *Ibid.*, p.108

¹² CORBIN, Alain. *A history of silence: from the Renaissance to the present day*. Cambridge: Polity Press, 2018, p.27.

¹³ HEMPTON; GROSSMAN. *Op. cit.*, p.108.

¹⁴ *Ibid.*, p.110.

partir da possibilidade de sentir a natureza, as “coisas da natureza”, como sugere Picard. “As coisas da natureza estão cheias de silêncio. São como grandes reservas de silêncio.”¹⁵

Esse reservatório é também assinalado por Henry David Thoreau, um dos escritores que se “retirou” para a natureza. Um exílio autoimposto e que o levou à escrita de vários diários e, conseqüentemente, ao livro *Walden*¹⁶. Nele descreve como diferentes procedimentos e decisões do nosso quotidiano poderiam ser revogadas, ou repensadas, à luz do essencial. Aconselha um retorno à origem humana, à natureza. Nesse lugar, Walden, situado num bosque isolado junto a um lago do estado do Massachusetts, Thoreau não precisava de procurar pelo silêncio, ele estava em todo o lado. “Todo o som é aproximadamente semelhante ao silêncio”. Como se fosse uma leve impressão de silêncio e então somente agradável aos nossos nervos auditivos quando em contraste com as sonoridades anteriores. Thoreau relaciona-se com o silêncio da mesma forma que se relaciona com o lugar e com as suas características. “O Silêncio, por si só, merece ser ouvido.”¹⁷ Para ele o silêncio é formado por múltiplas profundidades e fertilidades perseguindo, aliás, o exemplo da matéria da terra.

Esta questão é abordada de um ponto de vista semelhante por Erling Kagge no seu livro *Silêncio na Era do Ruído*¹⁸. O silêncio não pode ser apenas um luxo que se compra numas férias exóticas ou numa sessão de tratamento ao ruído, como se se tratasse de uma massagem. Tem de ser sempre algo interno e para isso cada um precisa de encontrar o seu próprio silêncio. Sobre uma certa ideia de silêncio, falando obviamente de um silêncio natural, o explorador norueguês que viajou sozinho até aos dois polos refere-se ao poder da grandeza. De se estar perante a grandeza e que, nesse momento, a postura inevitável é a do silêncio. Ficar em silêncio perante o que não se consegue explicar.

Da sua experiência extrema de ter estado em silêncio durante dias, retirou que o ruído pode facilmente ser um mecanismo de defesa para evitar a verdade. Mas afinal o que é esta verdade? Obviamente ninguém terá uma resposta certa, mas cada qual terá a sua verdade. Kagge completa que o silêncio não é algo meramente físico, trata-se afinal de uma ideia. Refletindo sobre o lado mais físico, o silêncio e o som não são necessariamente opostos. O som pode ser medido em decibéis (dB) mas o silêncio não. Não existe mais ou menos silêncio, não existe sequer silêncio absoluto. Prova disso são as célebres

¹⁵ PICARD. *Op. cit.*, p.130.

¹⁶ THOREAU, Henry David. *Walden ou a vida nos bosques*. Lisboa: Antígona, 1999.

¹⁷ CORBIN. *Op. cit.*, p.26.

¹⁸ KAGGE, Erling. *Silêncio na Era do Ruído*. Lisboa: Quetzal Editores, 2017.

experiências de John Cage na câmara anecoica, onde descobriu sonoridades na sua circulação sanguínea e no seu sistema nervoso.

No caso deste projeto, o silêncio começa a ser descoberto e desenvolvido de forma mais intensa nesta primeira suspensão do ruído. Quando a espera tomou conta dos dias. Neste lugar onde todos os dias se esperou pelo silêncio e em silêncio. Nesse período temporal, mergulhava-se até o encontrar. Nesse encontro pensava-se o passo seguinte.

1.1.2 A espera e a criação

Este primeiro silêncio teve origem na sua relação com a espera. Pela impotência, pelo hábito instalado perante a energia elétrica. Revelou-se o quanto a atividade humana lhe é dependente. Ora este primeiro momento, deu-se a partir dos primeiros apagões. Períodos de uma, duas ou até mais horas em espera. À espera que a luz, a atividade, a vida se retomasse. Com a repetição destes apagões foi-se desenvolvendo a capacidade de estar em espera. A espera passou de um lugar desesperante, de ausência aparente de produtividade, para um lugar potencialmente criativo.

Pensando em espera, imediatamente, pensou-se em Godot, o personagem invisível da obra de Beckett pelo qual se espera. Mas afinal, o que é isso de estar à espera?

“Estragon: Enquanto esperamos podemos tentar conversar calmamente, já que somos incapazes de ficar calados.
(...) É para não pensarmos.
(...) É para não ouvirmos.
(...) Todas as vozes mortas.
[...] Falam das suas vidas.
(...) Têm de falar sobre isso.”¹⁹

A espera por Godot não é tensa. Os personagens não anseiam por Godot, simplesmente o aguardam. O tempo suspende-se e é substituído pelas banalidades, pelos jogos sem importância, por formas de passar o tempo. Com alguma frequência, um dos personagens, quase sempre Estragon, pede a Vladimir para partirem, ao que este responde que tal é impossível porque esperam Godot. É isto que justifica que não se faça nada. É porque se

¹⁹ BECKETT, Samuel. *À espera de Godot: uma tragicomédia em dois atos*. trad: José Maria Vieira Mendes. Lisboa: Edições Cotovia, 2000, p.84.

espera, que nada se pode fazer. A impossibilidade da ação nasce da necessidade da espera e a espera é justificada pela própria espera.

Este excerto repete-se ao longo da peça, ainda que com ligeiras variações. Começa por ser trivial e vai ganhando uma dimensão mais filosófica e profunda à medida que a sua leitura se repete. Funciona também como um refrão musical, que ao repetir-se vai fortalecendo e dando ritmo ao espetáculo. A determinada altura, há mesmo uma expectativa de que o excerto se vai voltar a repetir.

Normalmente, vai-se ao teatro para escapar ao aborrecimento do quotidiano. No entanto, Beckett oferece precisamente o oposto, propõe um espelho, um reflexo desse aborrecimento. O tédio passa a ser interessante por isso mesmo. Beckett atingiu com esta obra um dos pontos altos da sua carreira, precisamente por fazer sentir ao espectador o mesmo aborrecimento que os personagens sentem. Estabelece assim, esse jogo de espelhos. Os personagens de Vladimir e Estragon sabem que esperam por Godot, mas não sabem quem é Godot. Logo, não sabem bem o quê ou por quem esperam. Por vezes, nem sabem bem nomeá-lo, o nome dele pode ser Godet, Godin ou Godot.

Há um cruzamento entre a trivialidade, as questões banais do quotidiano com as perguntas mais complexas do pensamento humano. Este cruzamento surgiu, de forma semelhante, no método de contacto com o primeiro silêncio. A espera como espaço da inação. O desejo de converter esta sensação de suspensão e espera em trabalho artístico. Revelar esse espaço da não-ação, do não-lugar, da não-palavra e do não-tempo.

No discurso de Lucky, surge uma referência ao silêncio. O não querer dizer nada, utilizando um discurso em que se quer dizer tudo ao mesmo tempo. Ou seja, a multiplicidade e abundância de palavras disparadas no monólogo de Lucky. A certa altura e pela impossibilidade deste ser legível, torna-se num vazio inteligível e daí, o discurso torna-se vazio e silencioso. A entropia comunicacional levada ao limite parece virar as costas à linguagem e rodar em direção ao silêncio. Neste caso, o vazio da espera, o silêncio da espera que lhe está associado, é preenchido por palavras que nada significam ou que pretendem significar o nada. Noutros momentos da peça, repetem-se pausas entre os diálogos das diferentes personagens. Essas pausas reforçam o sentimento de espera do espectador, reforçam o silêncio e o seu peso existencial.

É o silêncio de base que antecede a linguagem, como defende Max Picard. “O silêncio pode existir sem o discurso, mas o discurso não pode existir sem o silêncio. A palavra

não teria profundidade se o fundo de silêncio estivesse desaparecido.”²⁰ A ideia entrópica associada ao discurso de Lucky corresponde à leitura que Olivier Norman faz do livro de Max Picard, no que toca ao significado da linguagem. Enquanto “o silêncio transporta o significado, este é trazido ao mundo pela linguagem, mas sem o silêncio a linguagem seria reproduzida no vazio.”²¹ Tal é perceptível no monólogo de Lucky que, de certa forma, é uma torrente de palavras sem significado aparente e que acabam por se transformar, pela ausência de significado, num vazio. Esse vazio é um retorno ao silêncio original, ao silêncio de base que antecede a linguagem.

Quem também trabalha esta questão da espera é a artista Manon de Boer, a espera enquanto passo precursor da criação. Silêncio que antecede a linguagem. Silêncio original grávido da criação artística. Do silêncio nasce a criação. Assim, como se pode transformar o espaço da espera em “alguma coisa”?

No trabalho artístico de Manon de Boer este tempo da espera, é um tempo alargado, centrado nas questões da criação, mas sem restringir ou castrar o processo através da limitação do tempo. Há uma ruptura com a imposição normativa, reflexo dos nossos tempos, em que tempo é dinheiro e deve ser utilizado de forma útil e em nada ocioso.

Segundo a curadoria da exposição *Downtime. Tempo de Respiração*²² na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, este “tempo da criação” foi “pensado e experimentado enquanto matéria plástica, orgânica, instável, um estado de *rêverie* marcado pelo aleatório, em aberto e liberto dos constrangimentos da finalidade.”²³ Foi precisamente este estado com as suas características imaginado e desejado para o método de criação deste filme. “O trabalho de Manon de Boer, mais especificamente a trilogia *From Nothing to Something to Something Else*, fala-nos deste espaço-tempo da possibilidade, esse intervalo entre o antes, o nada, e o «alguma coisa»”²⁴.

O trabalho de Manon de Boer foca-se no intervalo que vai da espera à criação. Que vai do silêncio ao registo e à visibilidade da criação. Neste sentido, torna “possível ver o processo invisível e interior que está presente nesse intervalo suspenso entre nada e

²⁰ PICARD. *Op. cit.*, p.13.

²¹ NORMAN, Olivier. *Max Picard et le silence transcendantal*, [online], p.11. [Consult. 2021-4-5]. Disponível em https://www.academia.edu/24717216/Max_Picard_et_le_silence_transcendantal

²² FABIANA, Rita; SILVA, Susana Gomes da. *Manon de Boer: Downtime. Tempo de respiração*. Lisboa: Edições Calouste Gulbenkian, 2020.

²³ *Ibid.*, p.3.

²⁴ *Ibid.*, p.8.

alguma coisa”²⁵. Dá a ver a espera, o silêncio da espera. Revela a etapa que antecede a linguagem, a criação. Revela o silêncio de base.

Como fazer então para transformar o silêncio de base, original, utilizando a espera como impulsionador da criação? Como fazer para aplicá-lo em linguagem, em produção de alguma coisa, talvez até de significado?

1.1.3 Tornar visível

Compreende-se, então, a importância da espera, o quão esta poderia amplificar a percepção do silêncio a partir de uma primeira instância. Colocava-se, de seguida, uma questão relacionada com o método de criação. O que fazer com todo esta matéria sonora e visual disponível? Como transformá-la em algo físico através de um método de trabalho artístico, prático e de projeto?

Importava, assim, recordar métodos artísticos de outras belas-artes, nomeadamente dois tratados sobre pintura. Paul Klee, quando escrevera sobre a transformação do invisível em algo visível. “A arte não reproduz o visível; ela torna visível”²⁶. Ainda, o tratado de Francisco de Holanda *Do tirar pelo natural*²⁷.

Na sua *Teoria da Arte Moderna*, Paul Klee propõe algo novo com a expressão “A arte não reproduz o visível; ela torna visível”²⁸. Ou seja, a arte não se limita a mimetizar a natureza. Aqui o verbo “tornar” é essencial. Tornar visível implica um gesto criativo, não se trata de uma mera disposição ou apresentação visual, mas de um gesto propositado de interação, de pulsão, de criação.

Enquanto artistas, é a relação com a ausência que faz querer mostrar. Que faz criar. Porque há uma relação com o ausente, porque há uma afetação pela ausência. Pelo que se esconde, pelo que desaparece e se torna invisível, pelo que leva a tornar visível. O artista deve assim impedir a invisibilidade da natureza, retirando-a da obscuridade e trabalhando-a criativamente. Neste caso, do silêncio original e natural. Partindo do silêncio de base, pode-se tornar visível e audível a linguagem, a criação.

²⁵ *Ibid.*, p.10.

²⁶ KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël, 1985, p.34.

²⁷ HOLANDA, Francisco de. *Do tirar pelo natural*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

²⁸ KLEE. *Op. cit.*, p.34.

Paul Klee defende que, para tal, se deve recorrer à depuração técnica, precisamente no sentido de mediar o trabalho artístico entre o retirar e o tornar visível. “Quanto mais puro é o trabalho gráfico, significa que maior é a importância dada aos *percursos* formais de uma representação gráfica...”. Importar-se com os percursos formais implica ter uma relação de honestidade absoluta com o conteúdo que está a ser tornado visível. “A arte pura pressupõe a coincidência «visível» entre o espírito do conteúdo e a expressão dos elementos da forma e do organismo formal”²⁹. Este espírito do conteúdo de que fala Paul Klee é referente a um conteúdo vivo, mais uma vez a uma natureza em perpétuo movimento e não a uma natureza estática. Quando se aborda um conteúdo com espírito pensa-se na força que é necessária para capturar esse mesmo espírito. Um espírito é livre e tem tendência a escapar, a esconder-se, a aparecer e a desaparecer. A palavra “espírito” parece ainda feliz no sentido em que demonstra uma relação com algo inexplicável, não palpável, na categoria do sublime ou do transcendental. Assim o é a natureza, assim o é o silêncio, resta ao artista capturar, tornar visível esse “espírito do conteúdo”.

A Natureza, ou a força da Natureza, não tem um princípio nem um fim, ela é constante. Vive numa tensão permanente que nasce com o início dos tempos e que perdura, reciclando-se e renovando-se a cada momento, infinitamente. Na sua renovação vai-se revelando e desaparecendo e é a arte que a torna visível porque o ser humano não cessa de se relacionar com aquilo que se torna invisível, é um ciclo infinito.

Para Klee este movimento contínuo traz uma vantagem para o observador da obra de arte que a torna visível: “A obra plástica apresenta-se como um inconveniente profano de não se saber onde começa, mas para o amador avisado, a vantagem de poder abundantemente variar a ordem de leitura e tomar ainda consciência da multiplicidade das suas significações”³⁰. O artista é também ele natureza e, portanto, deve respeitar a sua própria condição. “O diálogo com a natureza é para o artista uma condição *sine qua non*. O artista é homem; ele é ele-próprio natureza, pedaço da natureza na atmosfera da natureza”³¹. Respeitando a sua natureza está mais próximo de ser capaz de retirar da natureza, de tirar pelo natural. De retirar do silêncio de base, de forma tão natural como a sua natureza.

Se a natureza é esta força de que se fala, a natureza não faz a obra. Para a ideia de arte é preciso agir no instante entre a dádiva da natureza e a sua retirada. Francisco de Holanda

²⁹ *Ibid.*, p.34

³⁰ KLEE. *Op. cit.*, p.39.

³¹ KLEE. *Op. cit.*, p.43.

afirma que a natureza dá e tira, enquanto a arte tira e dá a forma à natureza. Uma forma de arte não é uma forma natural, nem um utensílio. Os artistas querem precisamente ser capazes de tirar a força da natureza e dar-lhe uma forma. A forma é auxiliada pela técnica que se situa nesse intervalo íntimo da natureza. Este tirar pode ser encontrado, por exemplo, na expressão “tirar uma fotografia”.

O artista tem assim o poder de retirar da natureza tempos ou espaços específicos e torná-los visíveis ao espectador. Este, por sua vez, irá “tomar consciência das suas múltiplas significações”³² e fazer a sua própria interpretação daquela natureza. Pode então o artista ser definido pela sua capacidade de tornar visível?

Francisco de Holanda, que assina um dos primeiros tratados europeus sobre pintura, *Do tirar pelo natural* em 1549, aborda precisamente esta questão no retrato. Refere-se a este ato de tirar pelo natural, assemelhando-o a um retirar da natureza ou tornar a natureza presente, visível aos olhos de quem tem acesso à obra. O pintor renascentista vai mais longe, referindo-se a este ato de pintar como sendo apenas destinado a alguns eleitos por Deus. Com semelhante rigor, os seus retratados poderiam apenas ser Reis e Príncipes ou figuras de merecido destaque nas cortes de então. “E como são poucos os que merecem ser ao natural trasladados, assim hão de ser poucos os eminentes Pintores que tenham a ousadia de tirar ao natural um claro e ínclito Rei, que não nasce em muitos anos, porque em outros tantos nasce o Pintor para nobremente pintá-lo.”³³

Neste diálogo imaginado entre as personagens de Fernando e Brás Pereira, Francisco de Holanda utiliza a expressão “ser ao natural trasladado”. Um detalhe a remeter para o perpétuo movimento de nascimento e de morte, aparecimento e desaparecimento. Segundo Francisco de Holanda, quando o tal vulto era “pintado ao natural”, eram tornadas visíveis as suas características que sempre estiveram presentes. Seleccionadas as melhores, no sentido da transladação, e de assim poderem atravessar a fronteira que separa vida e morte. Interessante esta ideia, que Francisco de Holanda propõe, segundo a qual a imagem pintada deve ser pintada ao natural por um pintor escolhido por Deus. Por representar figuras históricas e grandiosas nos seus feitos em vida, esta pintura será sempre afirmativa. Perdurará na memória dos que amam os retratados e irá persistir quando estes atravessarem para o reino dos mortos. Pode-se daqui concluir que, o retirar da natureza por parte de um pintor permite fazer perdurar no tempo, na memória e na história. Há

³² KLEE. *Op. cit.*, p.39.

³³ HOLANDA. *Op. cit.*, p.78.

inúmeros exemplos estudados em História de Arte que o comprovam, após tantos séculos passados da sua produção.

Recuperando uma entrevista de Artavazd Pelechian aos *Cahiers du Cinema* em 1992:

“Uma imagem pode estar ausente mas presente pela sua aura. Ainda ninguém fez montagem com imagens que não existem. É um pouco o que tento fazer na arquitetura dos meus filmes: tornar visíveis para o espectador imagens que não estão lá. Uma representação ausente pode ter uma força acrescida.”³⁴

Isto retoma o tema do silêncio da natureza, que é “o ar em que a natureza respira”³⁵. Os movimentos da natureza são movimentos de silêncio. A alternância de estações é o ritmo do silêncio, o padrão da mudança de estações é coberto pelo silêncio.

O que se ia percebendo era que este não era o único silêncio presente. Era necessário criar um método que respeitasse a natureza desta experiência. Não seria suficiente representar o silêncio da natureza, o silêncio de base anterior ao discurso, à palavra e à linguagem. Não era suficiente retirá-lo da natureza, mas construí-lo em sociedade com outros silêncios que iam surgindo a partir desse “reservatório de significados indeterminados”³⁶.

“O silêncio da natureza é um silêncio conflituoso do ponto de vista humano. É um silêncio abençoado porque dá ao homem um sentimento intuitivo do grande silêncio que existia antes da palavra e do qual surgiu. Mas é ao mesmo tempo opressivo porque devolve o homem a um estado no qual estava antes da criação da linguagem; antes da criação do homem. É como uma ameaça que a palavra poderá ser-lhe tirada de novo para aquele estado de silêncio original.”³⁷

Como fazer então? Como tornar visível o invisível, não recorrendo apenas ao silêncio de base? Ou melhor, neste caso, tornar visível e audível, o silêncio apenas audível?

É então que surge um segundo silêncio, um silêncio acusmático. Que obriga a entender os sons como objetos, a escutá-los de uma forma mais profunda e de acordo com a sua verdadeira origem. Com a sua autêntica natureza, pura e original. Começou assim a moldar-se um método de filmagem, uma técnica de produção e captação particular, individual, que fez nascer o desejo de criar este filme.

³⁴ NINEY, François. *Entretien avec Artavazd Pelechian*. Paris: Cahiers du cinema n°454, 1991, p.37.

³⁵ PICARD. *Op. cit.*, p.130.

³⁶ NORMAN. *Op. cit.*, p.8.

³⁷ PICARD. *Op. cit.*, p.129.

1.2 SILÊNCIO II – ACUSMÁTICO

1.2.1 O quarto e a parede acusmática

Viver num seminário implica cumprir uma série de regras estabelecidas, de rotinas diárias. Como se desejava absorver aquela experiência ao máximo, foi facilmente aceitável cumprir essas regras e respeitar o ambiente comunal e meditativo do lugar.

Todas as manhãs começavam às 6h30m com o pequeno-almoço. Antes disso, em jejum, os estudantes seminaristas angolanos juntavam-se aos padres missionários portugueses. Faziam as primeiras orações do dia na pequena capela do seminário. Tratava-se de uma sala, sem grandes dimensões nem ornamentações para além das religiosas básicas. Um pequeno altar e uma pequena cruz, uns bancos de madeira, umas flores e pouco mais. De facto, aquela sala poderia ter sido aproveitada para outra qualquer atividade. Não foi propositadamente construída como capela. Ali, as paredes eram paredes regulares, não isoladas em termos acústicos, o espaço era pequeno e permitia que o som se propagasse para as áreas envolventes.

Não sendo crente, aquele tempo antes do pequeno-almoço era aproveitado para descanso. Pelo menos havia essa vontade. No entanto, o quarto dos hóspedes externos ao seminário dividia uma das suas paredes com a da capela. O som das orações conseguia passar facilmente a barreira da parede. Acabava por funcionar como um despertador informal. Contudo, por se tratar de uma parede em tijolo, o som que a atravessava era filtrado. Esta parede transformava-se numa parede acusmática. Uma parede que, como a cortina de Pitágoras, desligava-se da origem desta sonoridade e obrigava a uma concentração na sua forma.

“Acusmática (escuta sem o apoio da visão) ajudou-nos a desviar a nossa atenção das causas (visíveis) e a focar na forma do próprio som, independentemente do instrumento que o moldou.”³⁸

Sem uma intenção anunciada desenvolveu-se, desta forma, um método semelhante ao que Pierre Schaeffer poderia denominar como escuta acusmática. Para a definição de acusmática, Schaeffer recorre à etimologia clássica da palavra. Recupera o mito de

³⁸ SCHAEFFER, Pierre. *Treatise on Musical Objects: An Essay Across Disciplines*. [e-book]. California: University of California Press, 2017, [1ª edição 1968], §Penultimate Chapter: In Search of Music Itself, The Musical Relationship.

Pitágoras segundo o qual, durante cinco anos, os seus discípulos escutavam as lições do mestre, através de uma cortina. Quer isto dizer que não o viam e “observavam o mais restrito silêncio”. A voz do mestre chegava-lhes, mas escondida perante os seus olhos. Enquanto adjetivo, acusmática, é relativa a um som escutado sem serem visualizadas as suas causas. Para Schaeffer, esta definição amplifica “a realidade percetual do som”³⁹. Michel Chion sumariza a noção acusmática como algo que acontece sempre “que ouvimos sem ver a causa originária do som”, ou “que faz ouvir sons sem a visão das suas causas”⁴⁰. É definida como um adjetivo, como escuta acusmática. Neste caso, a parede acusmática deu origem ao segundo silêncio, o silêncio acusmático.

Encontraram-se, assim, pontos de contacto entre a definição de Schaeffer e os acontecimentos daquele quarto. A parede que dividia com a capela funcionou de forma similar à cortina de Pitágoras. Neste caso, de olhos fechados, sem luz, a ouvir sons filtrados através de uma parede de betão, longe das causas, do significado das palavras, mas perto da sua sonoridade. Estas condições sonoras já tinham, aliás, sido operadas com os apagões que resultavam das tempestades. Os cortes de energia na cidade deixavam tudo às escuras, permitindo recriar o mesmo efeito acusmático, em certa medida. Era, no entanto, uma aproximação mais plural ao ambiente sonoro. Por sua vez, no exemplo do quarto, a parede permitia focar a atenção numa fonte sonora única, numa sonoridade singular e individual.

“Frequentemente surpreendidos e sem certeza, descobrimos que muito do que pensávamos que estávamos a ouvir era na realidade apenas visto, e explicado, pelo contexto.”⁴¹ A reação natural, e instintiva foi procurar entender de onde vinha aquele som, quem o estaria a produzir e por que razão.

“De facto, a cortina de Pitágoras não é suficiente para desencorajar a nossa curiosidade sobre as causas, para a qual somos instintiva, quase irresistivelmente atraídos. (...) Por exaustão desta curiosidade, traz gradualmente o objeto sonoro para a frente como perceção merecedora de ser observada por ela própria; por outro lado, como resultado de cada vez mais ricas e refinadas escutas, revela-nos progressivamente a riqueza da sua perceção.”⁴²

³⁹ *Ibid.*, §4.1 Relevance of an Ancient Experiment.

⁴⁰ CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 3ª edição, 2016, p.61.

⁴¹ SCHAEFFER. *Op. cit.*, §4.3 The Acousmatic Field.

⁴² *Ibid.*, §4.3 The Acousmatic Field.

O instinto inicial foi questionar no pequeno-almoço, imediatamente seguinte, do que se tratava. Foi explicado que a causa daqueles sons eram as orações matinais, obrigatórias em jejum, que os seminaristas deveriam praticar todos os dias. Ultrapassada esta primeira barreira da causa, certo é que a repetição diária provocou o seu esquecimento. Como Schaeffer argumenta, a repetição exponenciou a importância dada aqueles sons. As orações ganharam uma nova preponderância e atenção por parte do sujeito que as escutava ativamente.

No caso de Pierre Schaeffer, a acusmática serviu como uma etapa inicial para a escuta reduzida. Para a reutilização desses sons como objetos sonoros gravados e depois experimentados através da composição musical. Ora, nesta fase da estadia no seminário, não era ainda claro existir uma intenção de fazer algo com estes “objetos sonoros”. Porém, este método de escuta acusmática ajudou a entender melhor o som e as suas características, a questionar a sua presença no silêncio.

Interessava compreender, de que forma, este movimento de percepção se poderia relacionar com o primeiro silêncio. O tal que antecede a linguagem e o significado. Ora a acusmática implica retirar o significado, a causa do som. Este passa a “objeto sonoro” que pode ser reutilizado pelo sujeito ativo e atento. “Quanto melhor entendo uma linguagem, maior a dificuldade de a perceber com o meu ouvido.”⁴³ Como diria Max Picard, foi o silêncio que deu origem ao som, à linguagem. É de alguma forma um silêncio acusmático, que dá lugar ao som pelo som, sem uma referência de significado, como a sua causa ou fonte sonora. Ao final de alguns dias da combinação destes dois silêncios, a escuta destas sonoridades passou a ser impercetível quanto à sua origem. Tornou-se cada vez mais comum adotar este método de forma repetida. No caso do quarto, essa repetição era diária, todas as manhãs. Aliando esta escuta acusmática a um estado de dormência ou de lento despertar, criaram-se as condições para a entrada num lugar de escuta meditativa, de escuta profunda.

“Meditação em todos os significados da palavra é encontrada e definida em diversas religiões e práticas espirituais. Meditação é utilizada em toda a sua rica variedade de significados para acalmar a mente e promover a receptividade ou concentração.”⁴⁴

Pauline Oliveros defende que o seu método de escuta profunda é uma forma de meditação. “A atenção é dirigida para o jogo entre sons e silêncios ou para o contínuo som/silêncio.

⁴³ *Ibid.*, §15.4 The Sound Object.

⁴⁴ OLIVEROS, Pauline. *Deep Listening. A composer's sound practice*. Nebraska: iUniverse, 2005, p.15.

O som não é limitado a sonoridades musicais ou vocais, mas inclui todas as vibrações perceptíveis (formações sonoras).⁴⁵ De facto, foi-se evidenciando com esta escuta acusmática a complexidade de cada som individualmente e no seu conjunto. Como estes se relacionavam uns com os outros e com o silêncio. De que forma surgiam, como apareciam e desapareciam, de forma natural. À medida que os dias passavam, a prática deste exercício matinal condicionou os períodos dos dias seguintes. Procurou-se replicar este método acusmático nos restantes momentos e espaços.

“A prática pretende expandir a consciência para a totalidade do contínuo espaço/tempo dos sons/silêncios. Escuta profunda é o processo que estende o ouvinte a este contínuo assim como o concentra instantaneamente num único som (compromisso com o detalhe definido) ou sequências de som/silêncio.”⁴⁶

Este método de meditação profunda e escuta acusmática surgiu de forma inconsciente. Não foram seguidos modelos de meditação, é, portanto, um método pessoal. É, no entanto, curioso que possa convergir de forma aproximada com o trabalho de Pauline Oliveros e que seja um método de escuta acusmática ativa.

Até este projeto *Silêncios* começar, o percurso de trabalho enquanto artista nunca foi sonoro, pelo menos de forma exclusiva. Quer isto dizer que nunca foi musical, nem instrumental. Todavia, foi-se desenvolvendo sempre de forma muito conectada com a música. Fosse por encomenda ou vontade própria, a música foi recorrentemente uma base do trabalho. Seja pela realização de videoclipes musicais ou espetáculos de teatro em que a música desempenhava escolhas dramáticas essenciais. Para além disso, os primeiros trabalhos de maior dimensão em termos de duração e peso logístico/produção começaram com a realização de filmes com orquestras. Em suma, a música e o som inevitavelmente passaram a ter uma importância até agora irrefletida na própria forma de fazer cinema. Esta escuta profunda e de meditação, através do silêncio acusmático, levou a ponderar o quão enraizado poderia estar a questão sonora no trabalho artístico. Como poderia esta ser repensada a partir deste novo método de trabalho cinematográfico?

O primeiro silêncio, definido como de base, original, natural, de redescoberta dos sons, ajudou a experienciar este lugar de uma outra forma. Foi, no entanto, este segundo silêncio que fez nascer a vontade de fazer um filme. Sem se saber bem como nem porquê, mas o desejo de filmar começava com este segundo encontro. O som que chegava através

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

da espessura da parede acusmática não era o mesmo som que se ouviria sentado no interior da capela. Era um som abafado, incompreensível em termos de linguagem ou significação. Passou-se a entender o som pelo que ele é, sem o processo mediador de busca de significados ou causalidades. Isto moldou o percurso no seminário e todo o filme que foi concretizado daí para a frente.

Foi apenas quando ultrapassada a necessidade ontológica de compreender a origem do som que se iniciou, verdadeiramente, este filme *Silêncios*. Passados alguns dias, a escuta destas sonoridades, destes “objetos sonoros”, cada vez mais se descolava do seu significado. Transformava-se em fragmentos combinados que formavam uma renovada sonoridade musical ritmada, repetitiva ou meditativa. O despertar durava o tempo dessa cerimónia. Com a escuta acusmática a acontecer diariamente, este método passou a perdurar durante o resto do dia e em diferentes contextos.

Surgiu a vontade de filmar esta nova escuta. Este silêncio acusmático comandou o método de produção destes sons e destas imagens. Não necessariamente para fazer um filme, mas com o intuito de criar algo que respeitasse esta abertura para o som. Uma vontade de produzir e reproduzir estes sons escutados em novos sons registados. Em criar imagens acusmáticas que, impossíveis de captar a realidade destes sons, seriam as suas interpretações subjetivas. Subjetivas no sentido do sujeito ativo que as escutou. Este método, de transformação da escuta em criação subjetiva, é operado de forma pouco racional ou planeada. São as perceções “à flor da pele”⁴⁷ que conduzem o método de produção dos sons e das imagens. É um método em transe, como diria Jean Rouch, em “cine-transe”⁴⁸.

1.2.2 O sujeito ativo em Cine-Transe

Após o impacto do primeiro silêncio, de saber esperar, de desejar tornar o silêncio e a espera em algo visível e audível. Depois de aprender uma nova forma de escutar, surge o desejo de partir para o terreno e captar toda esta experiência até agora somente interior. Transformar estas ideias sonoras e visuais em sons e imagens. Fazer captação de sons,

⁴⁷ VOEGELIN, Salome. *Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound art*. Londres: The Continuum International Publishing Group Inc, 2010, p.84.

⁴⁸ COSTA, José Manuel; OLIVEIRA, Luís Miguel (org.). *Jean Rouch*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2011, p.72.

filmar planos, iniciar um filme. Sem uma intenção narrativa definida, simplesmente pelo ato, pela experiência de transição da percepção abstrata em gestos concretos.

Neste silêncio acusmático encontra-se uma “condição sonora”⁴⁹ que encoraja a escutar sons em vez de música, e que implica a escuta, torna o sujeito num sujeito ativo. Como defende Salomé Voegelin, no silêncio “a perspectiva visual desaparece nas simultaneidades sensoriais”⁵⁰. O campo sonoro transforma-se em algo potencialmente infinito. Os sons até agora ignorados, microsonoridades das plantas, das chuvas, dos animais passam a ser “hiper-reais: brilhantes e acutilantes, quase tangíveis, escutados através da superfície da minha pele”⁵¹. Estes sons não representam necessariamente o real, criam uma nova realidade, uma realidade própria. Um silêncio abundante de todos os sons. Nesse silêncio encontramos-nos simultaneamente em escuta e criação sonora. Passamos a ser “sujeitos sonoros abertos”⁵², prontos a retribuir sons com o nosso corpo e com a nossa consciência de ser ativo no lugar.

O silêncio ativa o sujeito da escuta e transforma a escuta num desejo de criação sonora, de criação da linguagem e dos seus significados. Mesmo que os seus significados sejam impossíveis de traduzir em sons e imagens, partem de uma vontade de exposição a partir do corpo do sujeito. O silêncio retira a indiferença ao sujeito da escuta.

“No seu nada abafado eu sou a simultaneidade da escuta e da produção sonora. Após o redemoinho da fragmentação do ruído eu sou um sujeito sonoro aberto, pronto a retribuir sons com o meu corpo carnal e praticar o eu nessa relação.”⁵³

Foi precisamente isso que aconteceu. Aconteceu uma ativação enquanto sujeito na escuta. Essa ativação foi reforçada pelo som acusmático que atravessava a parede pitagórica. Os dias passaram a ser encarados como um espaço de potencialidade infinita da criação. Os sons inaudíveis, até aí, passaram a estar mais perto, intimamente perto e a comandar a vontade de criação.

“Quando não há nada para escutar, tanto se começa a fazer escutar. Silêncio não é a ausência de som mas o princípio da escuta. Isto é escutar como um processo gerador não de sons externos a mim, mas de dentro, do corpo, onde a minha subjetividade está no centro da produção sonora, audível para mim. Silêncio revela-me os meus

⁴⁹ VOEGELIN. *Op. cit.*, p.82.

⁵⁰ *Ibid.*, p.84.

⁵¹ *Ibid.*, p.83.

⁵² *Ibid.*, p.84.

⁵³ *Ibid.*, p.84.

próprios sons: a minha cabeça, o meu estômago, o meu corpo, tornam-se seus condutores.”⁵⁴

Esta ideia de que o corpo passa simultaneamente a ser um instrumento de escuta e produção sonora, é essencial. O próprio John Cage fala disso na sua experiência da câmara anecoica. O corpo é um condutor de sons, escuta e produz em simultâneo. Neste caso, o objetivo passou a ser escutar de forma acusmática e profunda, enquanto, em simultâneo, se produziam sons e imagens.

A situação do corpo, como intermediário do som, aproxima-se de uma ideia igualmente defendida por Jean Rouch para a sua criação cinematográfica. Ao longo de vários anos, documentou rituais de transe em diferentes comunidades africanas e respetivas cerimónias espirituais. Relacionou estes rituais com a própria produção das imagens e sons que acompanhavam os seus filmes.

“No transe, seja qual for o contexto, há uma técnica do corpo, pela qual o sujeito partilha a subjetividade do outro através, justamente, do transe. Transe em que participam a música, a dança, etc., e que permite que o sujeito seja um outro.”⁵⁵

Defende, em concreto, uma noção de transfiguração do corpo perante o som. A mesma simultaneidade referida por Voegelin na escuta dos sons, na sua incorporação e transformação. Incorporação no sentido do corpo produtor de sons e imagens. Neste projeto *Silêncios*, estes sons e imagens deveriam ser então produtos transformados. Que passaram pelo método da escuta acusmática, foram incorporados e “transe-formados”.

“O operador de câmara-realizador (...) deixa de ser ele próprio para ser antes um “olho mecânico” acompanhado de um “ouvido eletrónico”. Foi a esse estado bizarro de transformação da pessoa do cineasta que chamei, por analogia com os fenómenos de possessão, o “cine-transe”.⁵⁶

Neste contexto, não havia experiências de transe a acompanhar, embora existissem experiências religiosas rituais, muito mais europeias do que africanas, nesta comunidade. Foi essa a primeira abordagem. Como experiências sonoras e visuais, como experiências interessantes para o “ouvido eletrónico” e para o “olho mecânico”.

A questão do outro colocou-se no momento em que se decidiu começar a filmar. Surge sempre. Porquê fazer um filme? Ali, com aquelas pessoas, naquele lugar? Jean Rouch

⁵⁴ *Ibid.*, p.83.

⁵⁵ COSTA; OLIVEIRA. *Op. cit.*, p.58.

⁵⁶ *Ibid.*, p.72

aborda precisamente esta questão do outro. Neste caso, o outro não eram apenas as pessoas daquela comunidade, mas eram também os silêncios, os sons, a natureza. Era o “cine-transe” daquele mundo que importava fazer. Havia música e dança, mas pertenciam aos ventos, às chuvas e aos pássaros. Para conseguir perseguir estes elementos naturais era necessário partir, ir à procura, escutar e ver.

Em relação ao seu método de rodagem, Rouch defende que “a única maneira de filmar é andar com a câmara, conduzi-la aonde ela for mais eficaz e improvisar para ela um outro tipo de bailado onde a câmara se torne tão viva como os homens que filma”.⁵⁷

Esta noção metodológica permitiu uma libertação para a prática cinematográfica. Uma libertação narrativa, sobretudo numa primeira instância. Haveria tempo para estruturas cinematográficas, mas naquela fase o importante era registar sons e imagens, utilizando livremente o corpo como reação.

O único constrangimento a esta liberdade eram as limitações técnicas. Caso semelhante, aliás, ao que teve Jean Rouch com os seus primeiros filmes. Não pôde, por exemplo, utilizar som direto. Também na rodagem deste filme foram-se confrontando possibilidades com limitações. A maior limitação era, provavelmente, o facto de ser uma equipa de um. De se fazer som e imagem ao mesmo tempo ou pela mesma pessoa em tempos diferentes. No entanto, respeitando o método acusmático, de escuta profunda e simultaneidade da produção, algumas etapas foram-se definindo. Escutar o som e deixá-lo dirigir, indicar o caminho sobre o que filmar. Essa indicação surgia simultaneamente através do corpo que se mostrava ativo e reativo. “Com o cine-olho e o cine-ouvido, gravávamos pela imagem e pelo som uma cine-verdade, o Kinopravda de Vertov, que não quer dizer o cinema da verdade mas a verdade do cinema.”⁵⁸

Toda a liberdade conquistada nesta fase de rodagem do filme, corria o risco de se tornar uma liberdade anárquica. Sem qualquer regra pré-estabelecida, permitiria fazer o que se quisesse em termos cinematográficos. Ora, a liberdade total pode, por vezes, bloquear a criação. Não indica um caminho necessário para a concretização e assimilação de todos estes novos processos. Neste sentido, surgiu a necessidade de uma orientação através de regras ou condições pré-definidas.

⁵⁷ *Ibid.*, p.72

⁵⁸ *Ibid.*, p.105.

1.2.3 As regras do acaso

“Não tenho nada a dizer
e estou a dizê-lo e isso é poesia
e preciso dela.”⁵⁹

Para John Cage, não existe silêncio absoluto, o silêncio é variável e impermanente. Foi influenciado por textos Budistas originais, como os de Chandrakanthan, onde o silêncio não é “a mera ausência de discurso ou palavras, mas um meio para comunicar de forma eloquente”⁶⁰. Fez também eco das palavras do filósofo Zen Huang-Po que descreve como o “Veículo Máximo” do Budismo que “não pode ser comunicado em palavras”. O vazio como “omnipresente, silencioso, puro”⁶¹; o esclarecimento com o atingir do nada. Não é que as coisas não existam, mas elas estão “vazias” de existência independente.

Naturalmente iniciando-se uma investigação sobre silêncio, essa mesma pesquisa teria de passar por John Cage. Tudo o que investiga e escreve sobre silêncio influenciou o pensamento musical e artístico de várias gerações. No entanto, de todo o pensamento escrito do compositor, foram as “operações do acaso” que mais sentido fizeram para esta investigação. Estas operações permitem estabelecer condições ou regras na prática artística. O método ensaiado nesta fase da rodagem, mais do que permitir ou pretender permitir a “cine-verdade” de que fala Rouch, desejava explorar uma liberdade de movimentos. Sons e imagens que, em certa medida, eram resultado de um acaso. Um acaso que surgiu das próprias condições de produção.

No caso da câmara Mini-Dv utilizada, por exemplo, esta tem um foco automático que, por vezes, escapa ao controlo da operação de câmara. Perde-se de forma aleatória pelas texturas, pelas linhas, pelos pontos de contacto com a imagem. Persegue áreas suficientemente grandes e claras até ser capaz de focar. Essa busca pareceu criar um paralelismo com a própria busca do filme e, por isso, se tornou tão relevante. Sempre que surgiu não foi desperdiçada. Foi aproveitada como mais um índice a seguir, um pouco na lógica da escuta acusmática. Sem visibilidade aparente, o que importava era o caminho, essa exploração, essa procura.

⁵⁹ CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2011, p.109.

⁶⁰ JAEGER, Peter. *John Cage and Buddhist Ecopoetics*. Londres: Bloomsbury Academic, 2003, p.11.

⁶¹ *Ibid.*, p.12.

Na escuta diária através da parede, havia esta mesma sensação do acaso. Sabia-se que aquela janela temporal iria existir diariamente, mas o que ela permitiria encontrar em cada dia era uma incógnita. Criava-se um infinito na possibilidade do acaso dentro desta janela temporal diária. Foi essa liberdade que permitiu depois partir em “cine-transe” à procura das imagens que correspondiam a esses sons.

Cage justificou a utilização das “operações do acaso”, como um meio de silenciar o ego do criador, de forma a experienciar o silêncio maior do nada. Este nada, ou vazio, não é ausência, mas sim a base para todas as coisas, incluindo o próprio ser e a natureza. Paradoxalmente, esta forma de prática não-lingüística é precisamente a experiência que a poética de Cage procurou encontrar. Cage usou a escrita, a música, as artes visuais e outras formas de produção cultural para criar um tipo de compromisso meditativo com o silêncio. Para ele, o silêncio era abordado como “o chão, por assim dizer, onde o vazio poderia crescer”.⁶²

A propensão de Cage para sobrecarregar o espectador com um excesso ou ausência completa de informação faz com que nenhum elemento singular se destaque. No interior de cada obra, não existe um foco fixo ou uma relação específica entre sujeito e objeto. Cage reforça nas suas primeiras conferências, vezes sem conta, que o seu trabalho não é para ser absorvido como um objeto estético pré-concebido. Nem é um lugar para pensamento conceptual, mas uma ocasião para uma experiência vivida.

Nas palavras de Cage, arte é a “imitação da natureza na sua maneira de operar” e reivindica que “o propósito maior é o de não ter qualquer propósito”⁶³. Essa falta de propósito coloca a obra “de acordo com a natureza na sua maneira de operar”⁶⁴. A poética impessoal de Cage funciona como um precursor para a arte conceptual dos anos 60. Com a sua redefinição do objeto artístico e reconfiguração do papel dos espectadores como participantes ativos na criação de significado.

Então se o nada é tudo e não existe sujeito, como se regulam estes espaços infinitos de possibilidades? Aqui entra uma das mais misteriosas e características condições para entender a obra de John Cage: as *Chance Operations* – as “Operações do Acaso”. A indeterminação balizada por regras ou convenções prévias. As *Chance Operations* permitem a liberdade absoluta dentro de limites. Permitem uma abertura para o sujeito

⁶² *Ibid.*, p.53.

⁶³ *Ibid.*, p.69.

⁶⁴ *Ibid.*, p.70.

ativo (espectador) construir a sua própria percepção da obra. Como num jogo de xadrez, onde existem regras pré-definidas para o seu bom funcionamento, mas milhões de combinações de jogadas possíveis. Cada jogo não deixa de ser único e variável.

Para Cage isto tem duas valências: por um lado ao dar esta liberdade criativa à audiência, consegue resolver a questão budista do ego do criador. Retira-se do centro da ação criativa da obra de arte; no entanto, não deixa de ser o autor de cada uma das suas obras, pois as regras são definidas por ele, é uma espécie de criador moral de cada peça. Um certo mistério que a sua obra evoca pode, em parte, ser atribuído, a este uso das “Operações do Acaso”. Cage defende: “Uso as operações do acaso em vez de operar de acordo com os meus gostos e desgostos. Uso o meu trabalho para me mudar e aceito o que as operações do acaso digam.”⁶⁵

Durante os anos 50, Cage passa da notação musical tradicional para composição musical em pautas gráficas. Os espaços em branco nas páginas representam tempos ou a frequência de eventos. Esta abordagem pouco ortodoxa representa uma clara distinção entre composição e performance. As pautas gráficas não representam o tempo musical ou outras formas convencionais de representar sons. O intérprete “não consegue saber com exatidão que efeito a notação causa – daí a indeterminação.”⁶⁶ Não há uma assinatura temporal convencional ou indicações de performance para a duração exata de silêncios e sons. Esta composição dá espaço ao leitor/intérprete para se inclinar para o silêncio, antes de passar à próxima sequência indefinida de fenómenos. A indeterminação do significado está assim anexada à indeterminação da performance.

Após o encontro com o segundo silêncio, acusmático, e da abertura do corpo enquanto sujeito ativo, foi então necessária a definição de regras no método. Importantes para lidar com a liberdade absoluta conquistada pelo “cine-transe”. As regras passaram, por exemplo, pelo facto de ser o som a comandar a ação. A imagem seguiu os movimentos sonoros e as cenas nasceram deste primeiro gesto de escuta. Outras regras prenderam-se com pormenores como duração de sons e planos. Houve certas determinações na procura de frequências sonoras, paletas de cores, enquadramentos. Algumas regras como a distância para as pessoas filmadas. Numa primeira fase, e de forma a não se tornarem personagens do filme, a distância era maior. À medida que os dias passaram, houve a necessidade de registar os rituais religiosos e a vida dos estudantes seminaristas de forma

⁶⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 37.

mais próxima. No entanto, foi definido que as cerimónias nunca seriam o tema principal do filme. Seriam registadas, procurando um ângulo com uma abertura para a leitura dos seus significados.

Apesar da utilização destas operações do acaso, isso por si só, não chegou para definir necessariamente estes significados na obra. Serviu para limitar o seu peso no filme e permitir que os significados pudessem ser pensados posteriormente. Era, para isso, necessário estabelecer um posicionamento ético. Definir a distância correta entre todos os elementos que compunham, que poderiam ou não fazer parte destes *Silêncios*.

1.3 SILÊNCIO III – IMPENSADO

1.3.1 Posicionamento ético

À partida para este lugar não havia uma intenção clara de se realizar um filme. Isso contribuiu para uma descompressão inicial no posicionamento ético a definir em relação aos eventos e às pessoas filmadas. Essa libertação estrutural e narrativa foi exponenciada pelo encontro com o segundo silêncio, o acusmático. Incorporados os dois primeiros silêncios no método de trabalho, atingiu-se uma nova fase. Surgiu, nesse momento, uma vontade de questionamento social, histórico e político em relação àquele lugar e aos seus intervenientes mais presentes.

Para isso contribuiu a infância e adolescência passadas numa cidade com dinâmicas institucionais religiosas intensamente opacas. Influenciadoras do poder político, como é o caso da cidade portuguesa de Braga. Sentiram-se alguns ecos e repetições desse passado, nas relações interpessoais entre missionários portugueses e estudantes seminaristas angolanos.

A experiência de ter vivido um ano em Moçambique soma a estes factos. Foi notório o desconforto presente nas várias relações entre portugueses e moçambicanos testemunhados. Embora dois países com realidades e identidades distintas, Moçambique e Angola têm uma condição partilhada, a de serem antigas colónias portuguesas. Há claramente características próprias na relação portuguesa com estes povos. Assistia-se,

assim, a outras tipologias de ecos e repetições do passado. Difíceis de catalogar pela complexidade do tema e pela sua abrangência em diferentes sectores da comunidade.

Resolveu-se, portanto, investigar autores que abordassem questões éticas no trabalho cinematográfico. Naturalmente, surgiu o nome e a experiência de Trinh T. Minh-Ha enquanto realizadora e autora de vários textos importantes nesta matéria.

“Significado pode então ser político somente quando não se deixa ser facilmente estabilizado, e quando não está dependente de uma única fonte de autoridade mas, invés, a esvazia ou descentraliza.”⁶⁷

Várias são as questões pertinentes levantadas por Trinh T. Minh-Ha neste seu texto sobre o documentário. Importa, aqui, abordar alguns dos seus tópicos que se relacionam com o trabalho de projeto *Silêncios*. Necessariamente, a questão ética. Neste caso, uma preocupação no sentido da influência externa e ideológica que os vários movimentos antirracistas, que felizmente têm surgido, poderiam provocar. Deveriam estes influenciar a construção deste filme? Deveriam condicionar à partida a linguagem do filme, colando-o ao seu texto político?

Até este projeto, optou-se sempre por uma linguagem cinematográfica mais próxima de um cinema direto, o chamado *cinema-vérité* ou *fly on the wall*. Ou seja, uma linguagem cinematográfica que tentasse ao máximo apagar os vestígios da sua produção, da sua técnica e ser o mais fiel e purista em relação ao objeto filmado. Nunca se escondeu que o olhar é subjetivo e que não se procurava uma verdade absoluta. Tentava-se, apenas e sempre, ser fiel ao espírito do experienciado, da fenomenologia das sensações e relações com o lugar. Ora, visto ser este um tema mais complexo que o habitual, optou-se por não se tomar uma posição formal sobre o assunto *à priori*. Optou-se por uma abordagem mais ampla, respeitando a multiplicidade de pontos de vista para que este assunto remete.

Após a leitura deste texto ficou mais claro que, neste caso, esta tentativa de redução e apagamento do dispositivo cinematográfico poderia ser danosa. Poderia promover a singularidade em vez da multiplicidade de leituras. O dispositivo deveria, por isso, ser questionado e esse questionamento deveria fazer parte dos princípios operativos do próprio filme. Neste caso, por exemplo, a utilização da palavra escrita, vulgo legendas,

⁶⁷ MINH-HA, Trinh T. *Documentary Is/Not a Name*. Massachusetts: The MIT Press, October, Vol. 52, 1990, p.89.

não como um texto de suporte da linguagem fílmica, mas como um questionamento da impressão da palavra escrita na própria imagem.

O filme acabou por ter, também, várias gramáticas cinematográficas na sua estrutura. Uma parte mais antropológica, outra mais poética e outra mais experimental. É a combinação de várias linguagens dentro de um mesmo universo, que importou colar de forma a respeitar a composição de um objeto único. Fazer com que o exercício de transferência do lugar para o espetador se tornasse interessante nesta situação.

A questão do significado e da verdade do real no documentário, levantada por Trinh T. Minh-Ha, é uma questão extensamente debatida ao longo das últimas décadas. Uma discussão para a qual contribuíram este tipo de artigos. Ajudaram a desmistificar a ideia de que o documentário registava o real e utilizava métodos objetivos para o fazer.

Citando Ernesto Laclau:

“A sociedade apresenta-se, a um certo nível, não como uma ordem objetiva e harmónica, mas com um conjunto de forças divergentes que não parecem obedecer a nenhuma lógica única ou unificante. Como pode esta falha da objetividade experienciada ser compatível com afirmações de uma objetividade absoluta do real?”⁶⁸

Não há objetividade e não há uma realidade única. Um filme é um objeto complexo, com leituras e significados estratificados, múltiplos, que se intersectam constantemente. Funciona como um “conjunto de forças divergentes” que são trabalhadas não numa lógica singular, mas diversificada.

No momento em que se deu o encontro com o terceiro silêncio, já os métodos de silêncio de base e de silêncio acusmático tinham sido adquiridos em prática diária. Houve, portanto, uma vontade de significar alguns sons e imagens, acrescentando esta nova camada ao método já desenvolvido. Adicionar aos métodos de escuta sem ruído e escuta acusmática. Provavelmente, foram os dois primeiros silêncios que permitiram encontrar este terceiro. Foi um silêncio mais difícil de definir e que nasceu desta inquietação com todas as questões éticas que se estavam a levantar. Questões éticas de abordagem, de enquadramento, de contacto, de relação interpessoal, de passado histórico e colonial. Questões com a presença religiosa, os seus prós e os seus contras naquele contexto.

⁶⁸ *Ibid.*, p.84.

Como afirma Minh-Ha o documentário tem facilidade em colocar no mercado questões sociais. Valorizando no sentido do valor de mercado questões íntimas, históricas e políticas. Embora não se consiga evitar fazê-lo, neste caso, essa não era claramente a intenção. A utilização de imagens e sons de pessoas específicas deveria ter a preocupação de retirar o aspecto, por exemplo, de pobreza económica. Deveria, por sua vez, realçar algumas características individuais e intelectuais. Não há uma intenção de personificar o bem e o mal, há aqui um todo envolvente que partilha o mesmo lugar.

Embora não se conseguisse definir este terceiro silêncio a princípio, sentia-se que havia um desfasamento entre a realidade e aquilo que se pretendia significar. Verificava-se que “o que persiste entre o significado de algo e a sua verdade é o intervalo, a quebra sem a qual o significado seria fixado e a verdade congelada.”⁶⁹ Este intervalo é o cinema, afirma Minh-Ha. Neste caso, o cinema são os silêncios encontrados, logo neste intervalo entre a significação e a verdade estaria o terceiro silêncio.

A intenção foi não procurar a verdade do real, mas que este fosse o ponto de partida para a significação. Era uma das extremidades do intervalo, que foi preenchido pelo terceiro silêncio. O real não é um real absoluto, a verdade não é “única” nem “unificante”, o real é “a repetida ressurreição artificial do real”⁷⁰. Adivinhou-se, portanto, alguma experimentação na montagem para se conseguir obter este terceiro silêncio. O método de trabalho na rodagem foi abrangente o suficiente para permitir trabalhar este intervalo, posteriormente em pós-produção.

O terceiro silêncio começou a ser assim definido, no entanto, faltavam-lhe algumas características para ser concretizado na totalidade. Pela sua complexidade foi necessário recorrer a mais autores que pudessem ajudar a pensar este silêncio de outros ângulos. Depois de uma primeira abordagem que pensou o documentário e o trabalho cinematográfico, passou-se para o campo sonoro. Como seria em termos sonoros este silêncio que propunha um intervalo entre o real e a significação? Como poderia lidar com as questões éticas, históricas e políticas?

⁶⁹ *Ibid.*, p.92.

⁷⁰ *Ibid.*, p.96.

1.3.2 Um medo do passado

O compositor, *designer* sonoro e especialista em comunicação acústica Carlos Alberto Augusto fala sobre vários aspectos importantes da paisagem sonora portuguesa. Dos seus sons e dos seus silêncios, por exemplo. Foi um dos primeiros autores desta investigação a ajudar a compreender que, mais do que ter sido presenciado um silêncio único, se poderia neste caso falar de silêncios no plural. “Não há silêncio, portanto, há silêncios. O silêncio não é ausência de comunicação. Os silêncios nunca são, porém, nada.”⁷¹ Era necessário, neste caso, identificar o terceiro silêncio.

Apesar deste filme não se passar em Portugal, passa-se dentro de um espaço ideologicamente conduzido por portugueses. Utilizam um sistema de regras pertencente a uma tradição histórica evidente. O silêncio destes espaços coincidentes com as rotinas diárias dos padres portugueses e seminaristas angolanos, fazia escutar um silêncio português, histórico, político e institucional.

Augusto define este tipo de silêncio como “um silêncio de medo”. Um silêncio alicerçado ao longo de vários séculos até ser, aparentemente, desfeito pelo 25 de Abril. Pela independência e libertação das antigas colónias portuguesas. “O silêncio principal que a sociedade portuguesa produz é o do autoritarismo aniquilador, da tentativa traiçoeira (silenciosa) do domínio pelo medo.”⁷² Um silêncio que se começou a instalar com a Inquisição e com os seus processos de silenciamento de todas as tentativas de evolução social. Uma Inquisição que tardou em deixar Portugal.

Este silêncio português consolidou-se logo após o terramoto de 1755, que obrigou à construção de “um Estado poderoso e uma máquina estatal organizada e complexa”. O objetivo anunciado foi o de permitir “o relançamento da economia e a reconstrução de Lisboa” nesse momento delicado.

“Essa máquina não cessou de se aperfeiçoar. É de uma gigantesca máquina de produção de silêncio que estamos a falar até ao 25 de Abril de 1974 e é à libertação do silêncio que, fundamentalmente, nos referimos quando evocamos essa data.”⁷³

Está, por isso, instalada nos portugueses essa tradição do silêncio, da autoridade que se cria e mantém através do silêncio e respeito pelas instituições e pelos seus líderes. Apesar

⁷¹ AUGUSTO, *Op. cit.*, p.48.

⁷² *Ibid.*, p.54.

⁷³ *Ibid.*, p.57.

da evolução dos últimos quase 50 anos, certas tendências ainda se mantêm. Sobretudo quando se referem a instituições com milhares de anos de tradição, como a igreja católica, ou séculos, no caso da igreja católica portuguesa.

“Os silêncios da paisagem sonora portuguesa são os silêncios daqueles a quem retiraram a voz, daqueles que estão demasiadamente enfraquecidos para falar, mas também dos que (...) optam por guardar para si o som da sua voz ou da dos seus...”⁷⁴

Há todo um passado colonial, francamente ainda não resolvido, que regressa com frequência nestas circunstâncias. Seja do lado dos silenciadores, seja do lado dos silenciados. Há um ambiente de clara tensão invisível provocada por este silêncio. “A sociedade portuguesa, multirracial e pluricontinental, como em determinada altura reclamou orgulhosamente ser, foi silenciando, a pouco e pouco, as culturas dos povos que submeteu à sua autoridade.”⁷⁵

Em termos sonoros e acústicos, aquele lugar parecia estéril em sons africanos. Os seminaristas ouviam música de origem europeia ou americana, quando lhes era permitido, ou estudavam em voz alta para facilitar a memorização. Uma técnica que rompia com o silêncio. Os temas estudados pareciam sair de manuais escolares portugueses, pouco em sintonia com a sua realidade. O certo é que “os sons das culturas africanas desapareceram da paisagem sonora portuguesa, certamente enterrados no silêncio que reinava no fundo do poço dos negros”⁷⁶. Aquele seminário parecia respeitar essa imposição de silêncio. Os sons tradicionais africanos eram apenas aceites como forma de celebração religiosa católica. Como música de fundo que ajudava a evocar os textos religiosos, permitindo desta forma uma maior e melhor adaptação a costumes locais. Impondo-se como um elemento facilitador na conversão religiosa. Havia algo de errado e confuso quando se escutavam os tambores tradicionais como som ambiente de celebrações católicas europeias. Era uma mistura estranha que parecia resultar nesta evangelização.

A empatia e cumplicidade com os jovens seminaristas foi-se intensificando. Inicialmente, este silêncio político e histórico impunha-se. Foi possível uma aproximação quando se aceitou que este silêncio era historicamente inevitável. Existiam reminiscências, reverberações do passado na experiência deste lugar.

⁷⁴ *Ibid.*, p.55.

⁷⁵ *Ibid.*, p.54.

⁷⁶ *Ibid.*, p.54.

Tudo isto gerava um silêncio demasiado ruidoso para permanecer silenciado. Era necessário dar vida àquele silêncio, fazer nascer a partir do silêncio. Não é por acaso que a determinada altura e por se sentir que era uma relação bastante frágil e silenciada, o interesse do filme centrou-se sobretudo na relação com os seminaristas angolanos. Para que a voz lhes fosse permitida. Estes eram jovens com vocação ainda indeterminada para a vertente religiosa, para a missão de fé que lhes convocou a presença naquele seminário. Pareciam sobretudo jovens ávidos de conhecimento e que tinham escolhido uma das poucas vias possíveis para a sua educação, para a salvação das suas famílias. Apesar dos votos de pobreza e castidade a que estavam sujeitos, poderiam ao menos ter um futuro ligado ao pensamento, ao estudo, à investigação. Tinham os estudos pagos até ao final do liceu e poderiam, eventualmente, até seguir para o ensino superior financiados pela instituição, desde que seguissem a via religiosa.

No final do seu percurso académico havia sempre oportunidade para desistir e se dedicarem a uma vida civil. Era aliás frequente. Do grupo de oito seminaristas presentes, o mais habitual seria apenas um ou dois seguirem a vocação eclesiástica até ao final. Esta era a conclusão empírica dos padres portugueses, ao cabo de experiências de vários anos na orientação e acompanhamento destes jovens. Era, portanto, da parte dos seminaristas, uma tentativa quase desesperada de obtenção de uma educação gratuita e bem-sucedida. Fazia lembrar as memórias descritas por Vergílio Ferreira sobre os seus estudos seminaristas, uma prática comum no Portugal do Estado Novo. Algumas famílias portuguesas apostavam em enviar um membro para o seminário. Desta forma, podiam permitir a pelo menos um deles ter uma vida académica e uma formação mais adequadas.

Está-se assim, naquele momento no Uíge, num contexto em muito similar ao contexto do Estado Novo em termos económicos e de oportunidades. Acrescente-se a isso, o exigido silêncio e oração dos seminários católicos. Estavam ali criadas as condições para este silêncio, um silêncio político e histórico.

Para compreender na sua plenitude este terceiro silêncio, ficava a faltar introduzir a questão do ponto de vista colonial. Na forma como os portugueses, neste caso os padres missionários, criaram um ambiente que tem dificuldades em lidar com a herança colonial. Os primeiros sons e imagens registados revelavam precisamente este desconforto. Mas afinal, que silêncio desconfortável era este? Como poderia ser definido para ser aceite e posteriormente retrabalhado no interior do filme?

1.3.3 O impensado

“É uma maneira, bem nossa, com oito séculos de espessura, de negar as *evidências* ou de as contornar e ir à nossa vida. (...) O nosso comportamento coletivo ou político, em sentido restrito, no que diz respeito à descolonização, resume-se numa frase: *não aconteceu nada*.”⁷⁷

Este “não aconteceu nada” refletiu-se num silêncio que se instalou no relacionamento com os locais e com os seminaristas angolanos. É um silêncio que antecede a linguagem, mas que está sobrecarregado de significados. É um silêncio de desconforto, do não dito, do nunca falado, é um silêncio de medo. Do que nunca foi conversado e do que se foi evitando falar. É o silêncio do impensado.

Este silêncio é tudo o que já foi referido, é político, histórico e também colonial. O que pode trazer a herança colonial a novas gerações que teoricamente nada têm que ver com estas questões? Será que o comportamento português deve passar por assumir o papel enquanto colonizadores? Ou simplesmente ignorar o passado?

Há ainda a questão religiosa, do ponto de vista do legado colonial da instituição. Deveria aquela instituição estar ali? O que foi o percurso desta instituição nos últimos trinta anos do Estado Novo? No auge da guerra colonial? Como é conhecida, a participação da igreja católica portuguesa no Estado Novo é total, desde o princípio. Eduardo Lourenço fala até de um “envolvimento espetacular”⁷⁸. Houve, sobretudo no período colonial, exceções de bispos que se revoltaram contra “absolutos males para qualquer consciência cristã”. Foram castigados por estes gestos de revolta, por parte da própria instituição. Lourenço denuncia até a responsabilidade de “ilustres bispos”⁷⁹ que viveram este período como uma epopeia numa primeira fase. A perda daqueles territórios, mais tarde, chegou a ser assumida por estes como algo incompreensível. Acusa-os também de terem tido a oportunidade de se libertar ideologicamente do Estado Novo mais cedo, já que o Vaticano se manifestara nos últimos anos contra a guerra colonial. Dessa forma poderiam ter ajudado os colonos portugueses a discernirem de forma mais consciente sobre o seu posicionamento político.

⁷⁷ LOURENÇO, Eduardo. *Do colonialismo como nosso impensado*. Organização e prefácio: RIBEIRO, Margarida Calafate e VECCHI, Roberto. Lisboa: Gradiva Publicações, 2016, p.259.

⁷⁸ *Ibid.*, p.237.

⁷⁹ *Ibid.*, p.240.

“Passou-se logo, de sonho a sonho – de nação exemplarmente colonizadora a nação não menos exemplarmente descolonizadora – e na dupla verdade de uma só mentira aparente continuámos (continuamos) sonhando.”⁸⁰

Passou-se de acreditar no império, sem o questionar e silenciando questões humanistas essenciais, para um corte abrupto com o passado após o 25 de Abril. Um corte que fez silenciar o passado, com o receio deste regressar. Como falar em descolonização dos portugueses, se ninguém se considera, ou alguma vez considerou, como um colono?

Há de facto um “irrealismo histórico” por parte dos portugueses, como defende Lourenço. Também “uma cortina de silêncio”⁸¹, que tem impedido a discussão e o diálogo em torno destas questões.

Apesar de ser um tema que se tem vindo a discutir mais recentemente, Lourenço já o propunha fazer ainda antes e imediatamente após o 25 de Abril. Aliás, alguns dos seus textos foram apenas anos mais tarde publicados, a conselho de amigos. Quer isto dizer que não é um assunto transparente, claro ou evidente na sociedade portuguesa. Passou-se de facto de um “sonho” a outro, de uma irreabilidade a outra.

Em primeira instância, deve-se encarar que a mitificação do império português se tratou de um “psicodrama destinado a compensar-nos ao mesmo tempo da nossa real miséria e da nossa fragilidade histórica”. Os espaços coloniais desenhados e habitados pelos portugueses eram “espaços compensatórios da pequenez metropolitana”⁸². Já Jean Rouch falava “[d]essa sociedade colonial cujo único denominador era a arrogância e a mediocridade”⁸³. Ou seja, as relações estabelecidas com os colonizados - os silenciados – não eram feitas através das grandes mentes da nação. Não se confirmava o tal processo de miscigenação e evolução do mundo que fez precipitar a globalização, como muitos ainda hoje apregoam. Era, antes, feita por cidadãos que escapavam das grandes cidades europeias, que procuravam oportunidades novas de negócios e de exploração de novos mercados. Espaços com legislações mais flexíveis, onde a corrupção dominava. Este é, aliás, um possível retrato destes territórios atualmente e da herança portuguesa por lá deixada. Isto leva a óbvios ressentimentos e estes ressentimentos não sendo explicados, exprimidos ou comunicados, transformam-se em silêncios.

⁸⁰ *Ibid.*, p.260.

⁸¹ *Ibid.*, p.159.

⁸² *Ibid.*, p.193.

⁸³ COSTA; OLIVEIRA. *Op. cit.*, p.31.

A má resolução destes assuntos “acorda ecos e desperta reflexos”. Desta forma, não pode continuar a “insólita pretensão, da parte dos portugueses, de não serem colonialistas”⁸⁴. Segundo Eduardo Lourenço, “se [...] alguma coisa de realmente irreversível aconteceu em 25 de Abril de 1974, foi a independência das nossas antigas colónias”⁸⁵. Tudo o resto conquistado neste dia se pode voltar a reverter, esta rutura não. Embora se celebre este facto e estas datas, a antiga percepção colonial portuguesa continua a manifestar-se. “A nova liberdade superficial do mero discurso político e ideológico vela-nos o mais importante, a vigência imperturbável do *silêncio*, da não-fala cultural sobre aquelas realidades-tabus que estruturavam a opacidade do Antigo Regime.”⁸⁶ É, portanto, necessário debater sobre estas “realidades-tabus”, estas entidades e instituições. Expô-las enquanto lugares que solidificaram o Estado Novo, através do seu papel e do seu legado.

“Terminou sem dúvida o silêncio maiúsculo da nossa antiga cultura, mas para dar lugar a um *pluralismo* de silêncios de algum modo tão perniciosos como o anterior. Escusado será dizer que o silêncio relativo às últimas peripécias da nossa aventura imperial e do seu fim resume e coroa todos os outros. Nesse campo é o vazio integral, a sufocação íntima por ausência.”⁸⁷

Estes novos silêncios, negativos e filhos do silêncio maior do impensado devem ser preenchidos pela linguagem, pela comunicação e pela reflexão. Lourenço acredita mesmo que o “nosso destino de nação – compreendendo nele a colonização – não exige de nós ocultações urgentes nem penitências eternas. (...) O que tudo está pedindo é, com urgentíssima necessidade, uma nova e radical leitura”⁸⁸.

É uma nova leitura, obviamente com as suas limitações, que este filme propôs fazer. A montagem incluiu estes silêncios desconfortáveis que resultaram do impensado, para fazer com que o silêncio em torno da herança colonial portuguesa seja debatido. Não foi estabelecido um posicionamento ideológico ou estratégico estanque em relação ao tema. Tentou identificá-lo, mostrá-lo através de sons e imagens, para que o debate possa nascer a partir do seu silêncio. Como explicou o antropólogo e académico haitiano, que extensamente dissertou ao longo dos anos sobre o papel do silêncio na história, Michel-Rolph Trouillot:

⁸⁴ LOURENÇO. *Op. cit.*, p.193.

⁸⁵ *Ibid.*, p.258-259.

⁸⁶ *Ibid.*, p.265.

⁸⁷ *Ibid.*, p.266.

⁸⁸ *Ibid.*, p.265.

“Os silêncios entram no processo de produção histórica em quatro momentos cruciais: o momento da criação dos factos (a elaboração das fontes); o momento da montagem dos factos (a elaboração dos arquivos); o momento da recuperação dos factos (a elaboração das narrativas); e o momento do significado retrospectivo (a elaboração da história em última instância).”⁸⁹

No caso deste terceiro silêncio, o impensado, encontrou-se já no último momento dos quatro propostos por Trouillot. É um silêncio que se fez escutar já num estado de significado retrospectivo. Pelo menos, no tal intervalo entre o real e o significado de que falava Trinh T. Minh-Ha. É um silêncio que apanhou a história elaborada em última instância, mas que propôs a sua reabertura. É um silêncio impensado que se propôs repensar e criar condições para que outros momentos e outras instâncias da história possam ser reescritas.

“Os silêncios são inerentes à história porque qualquer acontecimento singular entra na história com algumas das suas partes constituintes em falta. Qualquer coisa é sempre deixada de fora enquanto outra coisa é registada. Não há um encerramento perfeito de nenhum evento, seja qual for a escolha para definir os limites desse evento.”⁹⁰

Não houve a pretensão de criar um objeto perfeito, moralista ou ideológico. As verdades absolutas deixam sempre de fora alguma coisa. Assim, este filme pretendeu apenas criar as condições para sentir a experiência do lugar, o seu *genius loci*.

O método de trabalho cinematográfico nasceu do silêncio original, de base, que se afasta do ruído. Do silêncio que procurou a fisicalidade dos sons, através de processos acusmáticos de escuta e com respeito pelo corpo no ato de filmar. E nasceu também do silêncio que carrega consigo este peso político e de história colonial. Que se procurou posicionar no sentido de permitir a todos os silêncios que possam ser escutados e vistos. Para que, a partir daí, novos silêncios e uma nova linguagem possa emergir.

⁸⁹ TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Massachusetts: Beacon Press, 2015, p.26.

⁹⁰ *Ibid.*, p.49.

2 PENSAR O DESENHO SONORO

A investigação do primeiro capítulo permitiu definir e compreender os silêncios encontrados no Uíge. Este segundo capítulo surgiu num momento anterior à montagem e pós-produção do filme. Funcionou como uma referência para o trabalho da fase seguinte. O mesmo método de trabalho do filme *Silêncios* foi aplicado, ou seja, iniciou-se pela componente sonora. Quer isto dizer que, após entendidos os silêncios encontrados, foi necessário pensar de que forma estes poderiam existir na montagem final. Pensar o seu desenho sonoro.

O desenho sonoro de um filme ocupa-se de múltiplos aspectos importantes na arquitetura cinematográfica. Nomeadamente sincronismo, intensidade, características físicas, posição, entre outros. No caso da posição, por exemplo, Michel Chion fala do “tricírculo”, para caracterizar o som dentro, *in*, som fora de campo e som *off*. No som *in*, a “fonte aparece na imagem e pertence à realidade que esta evoca”. O som *fora de campo* é o “som acusmático relativamente àquilo que é mostrado no plano” e, portanto, cuja fonte não é visível na imagem. No caso do som *off*, a fonte sonora “não só está ausente da imagem [como] está situada noutra tempo e noutra lugar que não a situação diretamente evocada”⁹¹. Esta caracterização tornou-se relevante para situar os diferentes sons já existentes e aqueles posteriormente trabalhados em pós-produção.

Já Jeffrey Ruoff (1993) identifica os elementos a considerar quando se pensa no desenho sonoro de um documentário. O som direto, captado no momento da rodagem e síncrono com a imagem. O discurso ou a palavra utilizada, que pode ser resultado de uma entrevista, da intervenção de uma das personagens ou de uma narração, por exemplo. A música que é composta de forma externa à rodagem, habitualmente depois desta. Estes elementos foram tidos em consideração no levantamento desenvolvido nesta fase.

No que diz respeito, em concreto, ao desenho sonoro de *Silêncios*, a preocupação passou por abordar a relação do som com a imagem. Sobretudo nos seus sincronismos. Chion explica que existem vários tipos de sincronismo, em termos de duração. Podem ser largos, médios ou estreitos. Quanto mais estreitos, maior a relação entre o visível e o audível. Quanto mais largos menor é a relação direta entre o som e a imagem. Defende que “um

⁹¹ CHION. *Op. cit.*, p.62.

sincronismo largo dá um efeito menos naturalista, mais facilmente poético e mais suave”⁹². Um efeito mais estreito torna o instante mais realista, mesmo que esse instante seja manipulado com sons não realistas.

Neste capítulo foram analisados alguns filmes de outros autores, debruçando essa análise sobre detalhes de montagem que trabalham sobre os aspectos já citados. Foram igualmente desenvolvidas algumas experiências técnicas de realização e de montagem. No último texto “A Câmara Incubadora” procurou-se estabelecer uma ligação entre um episódio do passado e uma ideia para este desenho sonoro.

O trabalho prático de montagem, conceção sonora e musical foram desenvolvidos por músicos e sonoplastas profissionais. A identificação de soluções neste capítulo facilitou o diálogo juntos das artistas sonoras Matilde Meireles e Sara Morais que concretizaram o desenho sonoro. O mesmo aconteceu com o compositor João Ana que concebeu músicas originais. As análises aos filmes, os resultados práticos das experiências e a memória relatada no final do capítulo permitiram pensar sobre o desenho sonoro. As suas conclusões foram determinantes para o momento de montagem do projeto *Silêncios*.

2.1 FILMES ANALISADOS

Procurou-se analisar os filmes escolhidos dando ênfase a momentos que, de alguma forma, contribuíssem para a fase de montagem seguinte. Foram, assim, destacados pormenores, fotogramas, transições e excertos. A sua observação e escuta detalhada permitiu começar a desenhar um pensamento sonoro. Foram analisados filmes de todos os géneros e durações. Há documentários e ficções e, com a exceção de uma curta-metragem experimental, foram selecionadas cinco longas-metragens.

A análise concentrou-se em questões relevantes estruturalmente e na utilização de silêncios através de soluções de montagem singulares. Foram agrupadas em três eixos essenciais: transições, interrupções e significações.

Foram consideradas como transições, os blocos de som e imagem que tinham lugar na passagem entre dois planos consecutivos. Estas transições podem ocorrer de forma

⁹² *Ibid.*, p. 56.

síncrona ou não síncrona. No caso das transições síncronas, som e imagem sofrem uma alteração em simultâneo. Seja de forma abrupta ou gradual. Nas não síncronas, essa passagem começa com um dos elementos, seguido do outro já no plano seguinte. As transições podem ocorrer entre cenas ou representar o início ou final de um bloco narrativo. No caso das transições iniciais e finais, acontece frequentemente uma passagem de ou para um ecrã negro ou silêncio sonoro. O trabalho com as transições permite manipular a continuidade entre planos e, até, condicionar o próprio ritmo de um filme.

As disrupções pressupõem cortes ou quebras abruptas de continuidade de imagem e/ou de som numa obra. Ocorrem no interior de um plano ou de uma cena. Quando há corte dos dois elementos, o corte do som e da imagem dá-se em simultâneo. Consideraram-se, nesta análise, casos em que ocorreu a supressão de apenas um dos elementos como disrupções. Ou apenas de som ou apenas de imagem. São estudadas as suas variações e justificações, de acordo com os temas inerentes aos próprios filmes.

A manipulação de silêncios, sons e imagens com determinados objetivos permite provocar novas significações nos filmes, seja a sua convocação declarada ou omitida. Trata-se de situações em que a utilização intencional de um determinado elemento cria uma nova leitura. O potencial de alcance da significação está dependente da relação de intervalo com o real. Como defende Trinh T. Minh-Ha, este intervalo recria o significado e o silêncio habita no seu interior. Quanto maior a distância entre o real captado e a manipulação do significado atribuído, maior a abertura para uma leitura mais complexa e profunda do seu contexto.

Os silêncios encontrados nestes filmes foram técnicos, absolutos, relativos, mentais, metafóricos e até de linguagem. Para a secção das transições foram analisados *Crónica de Ana Madalena Bach*⁹³, de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e *Códigos Desconhecidos*⁹⁴ de Michael Haneke. Quanto às disrupções foram escrutinados os filmes *Police*⁹⁵ de Maurice Pialat e *Santiago*⁹⁶ de João Moreira Salles. Nas significações há *Reassemblage*⁹⁷ de Trinh. T. Minh-Ha e *O Olhar do Silêncio*⁹⁸ de Joshua Oppenheimer.

⁹³ STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Chronique d'Anna Magdalena Bach*. Paris: Éditions Montparnasse, 1968.

⁹⁴ HANEKE, Michael. *Code inconnu: récit incomplet de divers voyages*. Paris: MK2 Productions, 2000.

⁹⁵ PIALAT, Maurice. *Police*. Paris: Gaumont, 1985.

⁹⁶ SALLES, João Moreira. *Santiago*. VideoFilmes, 2007.

⁹⁷ MINH-HA, TRINH T. *Reassemblage: From the Firelight to the Screen*. Women Make Movies, Inc., 1982.

⁹⁸ OPPENHEIMER, Joshua. *The look of silence*. 2014.

A análise foi feita a partir do binómio som/silêncio, que jamais se quebra. Essa explicação é encontrada no texto de Susan Sontag sobre *A Estética do Silêncio*:

“O “silêncio” nunca deixa de implicar o seu oposto e depender da sua presença. Assim como não pode existir “cima” sem “baixo” ou “esquerda” sem “direita”, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. Este não existe apenas num mundo pleno de discurso e outros sons, como ainda tem na sua identidade um espaço de tempo que é perfurado pelo som.”⁹⁹

Determinou-se para esta investigação, que um elemento é do tipo A se for um som ou uma imagem com conteúdo sonoro ou visual. É do tipo B se for desprovido destes mesmos elementos, ainda que de forma somente parcial. Em algumas situações existirão imagens do tipo A e A'. Quer isto dizer que, nestas situações, existirão variações sobre as características principais das imagens ou dos sons que surgem num primeiro momento. Essas variações dependem e foram devidamente contextualizadas para cada filme.

Os elementos do binómio serão apresentados em camadas correspondentes a imagem (por cima) e a som (por baixo). Esta organização respeita a estrutura convencional de um qualquer *software* de edição cinematográfica.

O objetivo é visualizar, analisar e tirar conclusões destas estruturas para que possam ser reproduzidas ou servir como referência na montagem dos *Silêncios*.

2.1.1 Transições

. *Crónica de Ana Madalena Bach (1968)* de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet

Neste filme biográfico sobre o compositor Johann Sebastian Bach é feita uma reconstituição a partir de cartas escritas pela sua segunda esposa. As palavras de Anna Magdalena Bach são transpostas para o cinema pelos cineastas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. É utilizada uma abordagem estética declarada. As cenas do filme decorrem nos mesmos lugares ocupados por Bach em vida. As obras musicais respeitam a sua duração original. Os músicos ensaiaram tocar da mesma forma que se tocava à época. Há um gesto criativo claro de respeito pelo original, como é aliás habitual na sua filmografia. Por isso, as transições entre cenas se tornam tão importantes, por serem os

⁹⁹ SONTAG, Susan. *Aesthetics of silence. In Styles of Radical Will*. Nova Iorque: Picador USA, 2013, p. 15.

momentos em que o artifício cinematográfico se revela como evidência. Foram estas transições entre cenas que foram objeto de investigação.

Em termos de estrutura de montagem, as cenas são claramente definidas. Cada cena corresponde a um ano, um evento, uma música do compositor, ou seja, a um pedaço relevante da sua história e das cartas escritas. As transições entre cenas representam assim, saltos entre períodos no tempo. A sua importância não é apenas estrutural, mas também narrativa. As transições entre cenas não são sempre as mesmas, vão variando consoante a sua intenção. Uma são mais suaves, outras mais bruscas, na manipulação de sons e imagens. Algumas transições são síncronas, outras não síncronas. Não há uma abordagem convencional e clássica a estas transições. Elas não pretendem apaziguar o estado de espírito de quem assiste. Procuram colocar-nos no lugar das personagens principais, da família Bach, no lugar de Johann e Anna Magdalena. Estas transições surpreendentes, no sentido da expectativa do espectador, procuram provocar sensações que nos aproximam da ação emocional do filme.

Na cena que representa a interpretação da “Paixão Segundo São Mateus”, passamos de um momento musical forte para uma transição para o silêncio. No caso desta cena, ocorre a passagem de uma imagem do tipo A (Fig. 1.a) para outra do tipo B (Fig. 1.b), antes de regressar novamente ao tipo A (Fig. 1.c). Portanto:

Imagem: $A \rightarrow B \rightarrow A$



(a)



(b)



(c)

Figura 1 - Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, *Crónica de Ana Madalena Bach*, 1968.
Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo B; (c) do tipo A.

Em termos sonoros essa transição funciona de uma forma desfasada em relação à imagem:

Som: $A \rightarrow B \rightarrow A$

Ou seja:

Imagem: $A \rightarrow B \rightarrow A$

Som: $A \rightarrow B \rightarrow A$

Os personagens deste terceiro plano começam em silêncio, como se aguardassem o momento em que o som se voltasse a sincronizar com a imagem. O seu diálogo inicia-se, assim, propositadamente mais tarde. Passa-se de uma cena musical para uma conversa encenada. Os Straub-Huillet decidem aqui colocar um plano de paisagem natural no seu intervalo para, desta forma, saltarem no tempo e no espaço. Este plano procura amenizar a ação dramática, acontece uma respiração visual, é um plano vazio de personagens. Por isso, foi considerada como uma imagem do tipo B. Esta passagem é feita com recurso ao silêncio que entra já desfasado da imagem. O mesmo se repete, algumas vezes, ao longo do filme. Sempre que se passa de uma cena de representação de uma obra musical para uma cena de diálogo entre personagens.

Quando há passagem entre duas cenas musicais, por exemplo, não há praticamente transição sonora entre músicas. Há um breve instante de silêncio, mas logo uma música se sucede a outra. Existem mudanças de planos ou cenas na imagem que trabalham de forma sincronizada com o som.

Na reflexão sobre o desenho sonoro a utilizar neste filme, estas transições parecem fazer sentido. Sobretudo, pela variação da sua aplicação prática. Momentos há em que será mais eficaz utilizar transições síncronas entre som e imagem, enquanto outros deverão respeitar a flexibilidade dos seus cortes.

. *Código Desconhecido* (2000) de Michael Haneke

O filme começa com um diálogo entre crianças surdas, recorrendo a linguagem gestual. Trata-se de um jogo de adivinhação. Num grupo de crianças, uma rapariga tenta através de gestos, sem correspondência com a linguagem gestual, transmitir um sentimento ou uma situação narrativa. As restantes crianças tentam adivinhar.

Nas cenas finais, voltam a surgir o mesmo conjunto de pessoas surdas integradas num grupo musical de percussão. Em termos acústicos é uma das atividades em que os surdos melhor desenvolvem contacto com o som. Precisamente porque são exercícios que permitem contactar com a vibração de tecidos, de cordas, de aparelhos musicais. É por isso que existem vários grupos de percussão compostos por elementos surdos. Desta forma, conseguem contactar de forma íntima e próxima com as vibrações dos tambores, batusques, bombos, entre outros, que vão tocando.

No final do filme, vai-se de um grupo de surdos a tocar percussão no exterior de uma praça na cidade de Paris, para um regresso à primeira cena. Um regresso à menina surda que comunica através de gestos. Em termos sonoros há um violento corte nesta transição. Passa-se dos elevados decibéis dos instrumentos de percussão para um corte para o silêncio. Estes espaços de silêncio criados por Haneke nas transições das cenas, são espaços fílmicos criadores. Obrigam a criar um significado nas ligações entre as sequências. Foi interessante descobrir esta circularidade do filme, neste retorno ao início. Ou seja, a penúltima e a última cenas estão ligadas. É o vazio do silêncio que as une.

Em termos de montagem é um filme retalhado narrativamente. Cada cena é um plano-sequência, ou seja, cada cena tem a duração de um plano que decorre no seu interior. Nas extremidades de cada plano, os cortes são abruptos, gerando uma sensação de continuidade constante. Exige dos espectadores o esforço de tentar conectar a cena anterior com a seguinte, de forma a compreender a sua sequência.

Este filme tem uma particularidade singular na ligação entre cenas, nas transições. Há cortes de som e imagem síncronos, mas que ocorrem a meio de gestos, de movimentos, de frases até. Tanto na saída de um plano, como na entrada do plano seguinte. No seu intervalo, uma imagem a negro e em silêncio. Repete-se ao longo de todo o filme com aproximadamente um segundo de duração.

Da primeira vez que isto acontece, há um confronto policial com um jovem, que é cortado a meio do movimento da sua detenção. Não certamente o local em termos de montagem mais convencional para suceder este corte (Fig. 2.a). Considere-se este plano/cena como uma imagem do tipo A, pois com ação evidente no seu interior. Segue-se um momento de silêncio, tanto do som como da imagem (ecrã negro), à qual se pode denominar do tipo B (Fig. 2.b). No plano/cena seguinte inicia-se a ação narrativa com uma voz-off que já se encontra a meio de uma frase. Por sua vez, esta não parece pertencer ao início de uma história (Fig. 2.c), reforçando a ideia de um puzzle narrativo. Há, portanto, como no exemplo anterior, uma transição do tipo:

Imagem: $A \rightarrow B \rightarrow A$

Som: $A \rightarrow B \rightarrow A$

Neste caso, ambas as imagens do tipo A contém som sincronizado que termina e começa ao mesmo tempo que a imagem. No caso de B, existe em simultâneo uma ausência sonora e de imagem. Este vazio de B faz com que se entenda a passagem de um lugar e de um tempo a outro, tal como sucedia no filme dos Straub-Huillet. Cria, no entanto, um vazio comunicacional, pela quebra de códigos convencionais, em que as cenas, têm normalmente princípios e finais definidos. Este vazio exige um esforço por parte do espectador para que se possa tentar conectar cenas que, aparentemente, nada têm que ver umas com as outras. Este silêncio de B passa a ser o elemento que provoca essa exigência, que permite funcionar como um efeito Kuleshov mais amplo.

No caso dos dois filmes, as transições analisadas utilizam silêncios nas suas transições de forma não convencional. Estes silêncios fazem com que essas imagens e sons do tipo B sejam decisivos no processo de leitura do filme. Exigem envolvimento e tornam o espectro de interpretação da obra mais abrangente.



(a)



(b)



(c)

Figura 2 – Michael Haneke, *Código Desconhecido*, 2000. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo B; (c) do tipo A.

2.1.2 Disrupções

.Police (1985) de Maurice Pialat

Trata-se de um filme sobre a diferença invisível entre polícias e criminosos. Levanta questões pertinentes, ainda hoje, como o racismo e a imigração em Paris. A escolha de um mundo violento, o mundo do crime por parte de quem nasce num ecossistema de violência. A violência é, acima de tudo, uma energia que habita, permanentemente, em redor destas comunidades, assim como no seio da polícia. Existem amizades e inimizades em ambos os lados e, no final, todos tentam apenas sobreviver.

Noria (interpretada por Sophie Marceau) é detida no início do filme e interrogada pelo polícia Louis (interpretado por Gerard Dépardieu). Envolvida com criminosos, Noria é libertada numa primeira fase e o seu caminho volta-se a cruzar com Louis numa noite de festa. Está-se no último terço do filme. Finalmente, as duas personagens que transportam a ação do filme de forma independente e separada até esse momento, voltam-se a juntar. Reúnem-se depois da separação inicial como consequência da inquirição de Louis a Noria na esquadra de polícia. Agora, já sem terem uma relação profissional a mediá-los e a intrometer-se no seu caminho, compreendem a natureza da opinião que realmente têm um sobre o outro. É já no regresso a casa que Louis (Fig. 3.b) decide beijar Noria (Fig. 3.a), colocando-a numa situação inesperada e desconfortável.

Até esse instante da sua vida, Noria apenas se tinha envolvido com gente considerada delinquente ou criminosa. Era como se, confessando-se irremediavelmente danificada, quisesse desperdiçar a sua inteligência e personalidade, como se desejasse a autodestruição. Louis pede-lhe desculpa pelo mal-entendido gerado e surge um momento de silêncio intenso. Ela, desconfiada, ele, ingénuo, incapazes de perceber o que fazer a seguir, por razões distintas, remetem-se ao silêncio. Não é um silêncio qualquer, é um silêncio complexo que exprime várias camadas de emoções e pensamentos.

Tecnicamente não se trata de um silêncio sonoro. Ouvem-se sons dentro do carro, as roupas, a estrada no exterior. Há apenas um silêncio de linguagem. Como diria Max Picard, é um silêncio que antecede a linguagem. Que a faz originar. Sabe-se que alguém irá quebrar aquele silêncio e voltar a usar a palavra. Quando esse alguém o fizer, estará a ser mais verdadeiro consigo próprio. O silêncio salva estas personagens dos seus jogos. Liberta-as para poderem tomar escolhas reais. Sem defesas ou máscaras pré-concebidas.

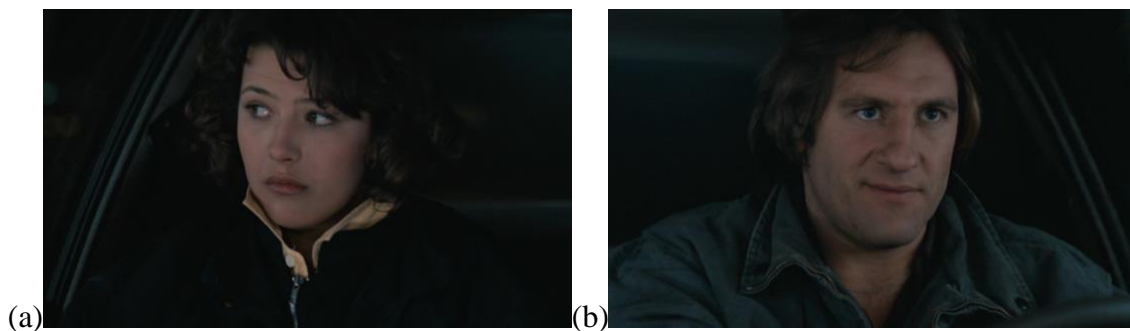


Figura 3 – Maurice Pialat, *Police*, 1985. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo A.

É um filme, até aí, bastante preenchido pela linguagem. Ocorrem muitas discussões, interrogatórios, confusões. A palavra é utilizada de forma a potenciar a sua violência. É por isso que este silêncio cria um contraste tão acentuado. Narrativamente, este tipo de contrastes sonoros entre som e silêncio dão a sensação de que há uma decisão por tomar. Utilizado em termos estruturais como um ponto de viragem que permite à história avançar numa determinada direção. Neste caso, este é o momento decisivo para que os dois personagens se aproximem. Criam uma cumplicidade até ao final que será decisiva nas suas vidas e no desenrolar da história.

No caso desta cena, funciona como um instante em que o silêncio aproxima e afasta ao mesmo tempo dois mundos, dois polos opostos. No caso concreto do filme de Pialat, dois extremos, criminosos e polícias. Aquele momento amplifica as tensões existentes, nunca antes conversadas. Coloca todas as questões éticas ainda por resolver, mas já pensadas pelo espectador na ordem do dia. Desvanece a distância entre os personagens. Torna complicado distinguir entre o conceito de Bem e de Mal, tão incómodo nas relações interpessoais. É um instante em que todo o filme é pensado.

Este silêncio funciona por disrupção, não transita entre duas cenas, ocorre no interior de uma sequência. É disruptivo porque quebra a continuidade lógica da ação narrativa. Ao fazê-lo aumenta a importância da cena, dá-se a ver como um momento decisivo:

Imagem: AAAAAAA

Som: A → B → A

Pensando na lógica de uma forma de onda sonora temos picos de intensidade nos extremos dos dois A's e uma descida de intensidade sonora em B. Observa-se, portanto, uma subida, descida e subida novamente. Quase como numa montanha-russa, em que no momento da descida, consegue-se sentir um aperto estranho no estômago. Este aperto é, de certa forma, testado na lógica de encenação desta cena. É um efeito que pode ser vertiginoso e pertinente para a montagem do projeto *Silêncios*, em determinadas situações. Sobretudo, quando o objetivo é fixar o espectador num determinado ponto da ação, para que os seus sentidos se apurem naquele instante.

. *Santiago (2007) de João Moreira Salles*

No filme *Santiago* assiste-se à representação da memória de uma família, através de um personagem que ao longo dos anos os acompanhou. Santiago era o mordomo da família Moreira Salles, uma família reconhecida da elite cultural brasileira. Santiago reconstitui o passado de João, sem falar diretamente sobre a sua família, apenas através das histórias que habitam no espaço da sua própria memória.

João Moreira Salles estabelece uma relação entre camadas, desenvolvendo uma autobiografia através do outro. Levou o tempo de atingir uma certa maturidade para entender que Santiago era quem melhor os conhecia. Consegue-se restituir uma memória histórica, imaginada em certa medida, numa montagem de momentos que servem para um retrato individual e coletivo, ao mesmo tempo.

O filme organiza-se essencialmente em dois sentidos: as entrevistas feitas a Santiago na sua residência atual e a voz de João enquanto narrador. Ocasionalmente, a música em *off* tem um papel importante e alguns arquivos de família são utilizados. Filmes, fotografias, papéis, notas, lembretes. Entre estes dois eixos estabelece-se um diálogo dentro do ecrã com Santiago e fora dele com João. O seu comentário às entrevistas é gravado posteriormente. A montagem do filme vive muito desta dinâmica.

Na montagem, há dois momentos que marcam pelo silêncio. Um mais recorrente e um outro pontual. As entrevistas a Santiago são filmadas apenas com uma câmara em plano fixo (Fig. 4.a). Isso permite estabelecer uma relação mais íntima com a história. Como é normal numa entrevista, um discurso raramente é todo aproveitado para o corte final. Isso exige que o discurso seja editado. A solução de montagem escolhida foi cortar para um

ecrã negro em silêncio (Fig. 4.b), breve, antes do regresso ao mesmo plano (Fig. 4.c). São cortes síncronos no som e na imagem. Neste caso:

Imagem: $A \rightarrow B \rightarrow A$ (os dois A são o mesmo plano)

Som: $A \rightarrow B \rightarrow A$

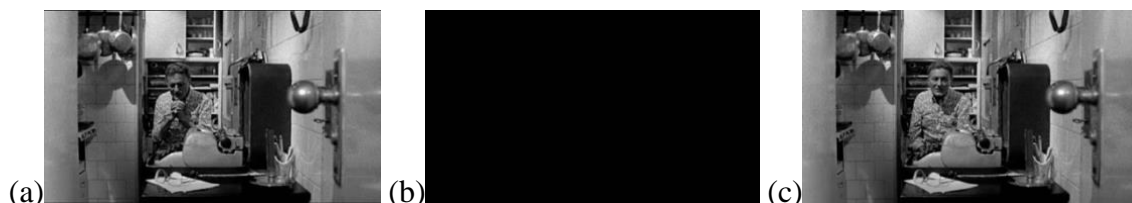


Figura 4 – João Moreira Salles, *Santiago*, 2007. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo B; (c) do tipo A.

Estes cortes promovem uma ideia de memória com falhas, com lapsos, com cortes. A memória não é uma unidade constante, não é única. Funcionam como inserções na memória. Aliás, o primeiro corte nem é para ecrã negro, é para um ecrã branco, como se fosse um *flash* de luz. Este artifício da montagem introduz, assim, um conceito de memória. Neste caso, é uma disrupção que promove a continuidade. Embora essa continuidade seja fragmentada.



Figura 5 - João Moreira Salles, *Santiago*, 2007. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo A; (c) do tipo B.

Há um outro momento quando Santiago detalha a sua vida enquanto empregado de uma outra família, numa outra casa. Uma família aparentemente entediante. Vai contando episódios até que revela ter conhecido Lili Pons num concerto d' *O Barbeiro de Sevilha* (Fig. 5.a). Neste momento, a voz de Santiago é silenciada e começa-se a escutar a ópera citada. A imagem dele não muda (Fig. 5.b), veem-se os seus gestos a continuar a explicação da história, mas o som já não lhe corresponde. Parece quase fazer parte de um

espetáculo que se passa na cozinha. Alguns segundos depois, a imagem vai a negro, a música continua (Fig. 5.c). Aguenta-se neste modelo durante quase um minuto. Talvez por ilusão ótica, aquele espaço negro aparentemente vazio, transforma-se. Passa a ser habitado pelo espectro de Santiago ainda a cantar e a gesticular. Obviamente cada pessoa verá aqui coisas diferentes. O que importa ressaltar é que o silenciado Santiago se sente presente, isso é perceptível neste instante. O jogo da música com o fundo negro abre uma porta à imaginação e ao preenchimento daquele vazio:

Imagem: $A \rightarrow A \rightarrow B$ (o B sonoro, neste caso, é música que interrompe
Som: $A \rightarrow B \rightarrow B$ a linguagem e não, silêncio)

Aqui, trata-se de uma disrupção que aparentemente cria uma descontinuidade brusca. No entanto, o facto de se estar perante um plano fixo, de uma personagem tão carismática, seduz o olhar. Há uma hipnotização que faz com que a descontinuidade da disrupção seja continuada pela imagem imaginada pelo espectador. É um efeito de Gestalt para a continuidade do plano. É uma ausência de imagem que cria uma imagem ainda mais forte. Nesta disrupção não há um silêncio sonoro sequer parcial. Há, no entanto, uma voz que desaparece e no seu lugar surge uma linguagem com um código diferente, a linguagem musical. Essa desconexão entre som e imagem transformam-se em abertura.

Fazem-se notar neste filme estes dois tipos de disrupção distintas. Uma promove uma leitura da realidade diferenciada pelo filtro da montagem. A realidade é declarada cúmplice da ficção. Na segunda disrupção, há uma descontinuidade continuada pela imaginação, pelo exercício mental involuntário de se completar o incompleto.

2.1.3 Significações

. *Reassemblage* (1982) de Trinh T. Minh-Ha

O filme começa com ecrã negro e música tribal. Passa para imagens do quotidiano, da lavoura manual de uma tribo no Senegal, sem som na faixa sonora. “Não é minha intenção falar sobre, apenas falar perto de.”, afirma a realizadora em voz *off*. Volta o som, agora de canções normalmente produzidas em contexto tribal ou ritual. Num outro momento, a sua narração afirma que “a realidade é delicada. A minha irrealidade e imaginação são de outra forma maçadoras. O hábito de impor um significado para cada sinal.” O silêncio é interrompido não por som direto, mas por uma faixa de som construída a partir de sons diretos. Esta faixa de som não corresponde necessariamente às imagens que se assistem. Visualmente a montagem vai mostrando imagens com acelerações e desacelerações. É utilizado o recurso da repetição, em que planos ocasionais se repetem.

O filme vai-se desenrolando desta forma: som não síncrono de rituais africanos com imagens soltas de uma comunidade tribal no Senegal (tipo A); silêncio a interromper de forma brusca o som, a música dos rituais (tipo B); a voz da realizadora sem som ambiente de fundo (tipo A’).

Som: $A \rightarrow B \rightarrow A'$

O silêncio (B) antecede a linguagem da realizadora (A’). Com recurso a sons (A) não diretamente relacionados com a imagem (Fig. 6.a). Recurso a silêncio técnico para interromper estes sons, não há interrupção das imagens. Quando há corte para ecrã negro (Fig. 6.b), o som já antecedeu essa rutura e já se encontra em silêncio (B).

Imagem: $A \quad \rightarrow B \rightarrow A$

Som: $A \rightarrow B \rightarrow A'$

O silêncio dá sempre origem à voz da realizadora que aborda questões relacionadas com o ato de fazer cinema naquelas condições. Naqueles lugares onde, normalmente, os filmes são feitos com um carácter etnográfico.



Figura 6 – Trinh T. Minh-Ha, *Reassemblage*, 1982. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo B; (c) do tipo A.

Como nos seus textos, Trinh T. Minh Ha aproveita este dispositivo para marcar uma posição. Este dispositivo em que as imagens e os sons nunca têm uma relação de significados. Desta forma, permite que a realidade não seja afirmada por ela como algo único, como uma só leitura. Estes não sincronismos abrem possibilidades de interpretação da realidade. Não deixam de mostrar aspectos reais, mas procuram fugir da sua significação. Procuram escapar à atribuição de uma imagem ou som a um significado. Por sua vez, procuram explorar a pluralidade de significações.

O silêncio, neste caso, permite aceitar o não sincronismo como artifício da montagem. Entender a mentira do cinema. O silêncio antecipa o comentário que, por sua vez, não pretende ser impositivo. Ajuda a criar condições para que a voz seja mais uma na leitura de múltiplas camadas da realidade.

Muitas das imagens daquela comunidade são vistas em grandes planos ou planos de pormenor, em silêncio. O silêncio amplifica ainda mais a intensidade de uma imagem tão aproximada. O silêncio convida o espectador a fazer a sua própria leitura, independentemente do que é dito pela voz *off* do filme.

. O olhar do silêncio (2014) de Joshua Oppenheimer

O segundo filme do realizador Joshua Oppenheimer na Indonésia, continua a sua exploração da memória dos genocídios dos anos 60. Assassinatos em massa que viraram uma parte da população contra os seus compatriotas. Foi uma guerra de poder, baseada em ideais religiosos e partidários. O grupo de pessoas que liderou estes massacres continua, ainda hoje, no poder e o assunto nunca foi verdadeiramente debatido. Este é o tema do filme, este silêncio correspondente ao que nunca foi verdadeiramente conversado, ao “impensado”, como dira Eduardo Lourenço.

Em termos sonoros o som divide-se em dois grupos essenciais: som direto e realista por um lado; som trabalhado em pós-produção para amplificar uma intenção narrativa, por outro. Nalgumas passagens trabalhadas, o som é quase impercetível em termos de intensidade. Chega a ser atenuado em certas zonas de frequências sonoras, limitando a sua escuta. Há, também, vários outros sons no desenho sonoro que se encontram presentes em apenas um dos canais. Toda esta construção sonora ajuda a tornar o filme mais tenso. O realizador utiliza características da personagem principal para contar a história. Um optometrista cujo irmão foi assassinado nesses massacres. Os óculos optométricos, para além de serem uma metáfora visual forte, servem para estruturar a narrativa. Como uma desculpa para a marcação de encontros com aqueles entrevistados, com os assassinos.

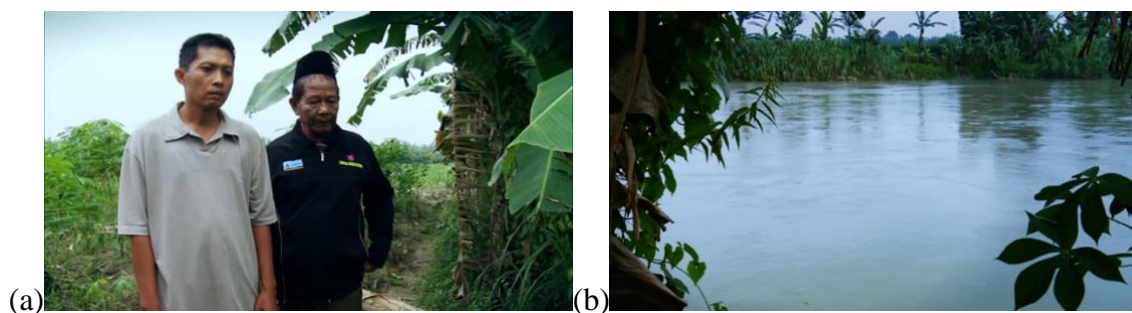


Figura 7 – Joshua Oppenheimer, *O Olhar do Silêncio*, 2014. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo A.

Numa das cenas mais impactantes do filme, oferece uma consulta optométrica ao líder dos ataques à sua aldeia. Esta cena tem um impacto ainda maior porque é precedida de uma visita do personagem principal ao local do massacre (Fig. 7.a), junto ao rio da aldeia (Fig. 7.b). Depois de uma oração em memória das vítimas, a voz silencia-se e sobram apenas os sons do rio. Sons de insetos do rio e da água a mover-se.

Esta sonoridade silenciosa continua para o plano seguinte, já na aldeia, e para o que lhe sucede, onde é apresentado o líder do ataque. Aqui temos, para além do som de insetos, um som agudo, desconfortável que parece simular um movimento pendular. Um som que surge e desaparece, que vai e volta. Um som agudo, que surge no canal direito da panorâmica sonora. Vai-se repetindo e, assim amplificando o incómodo daquela situação.

O optometrista entra em cena (Fig. 8a) e começam a dialogar. No entanto, o som dos insetos e do pêndulo agudo continua. A ação começa com os habituais exames aos olhos. As perguntas são respondidas pelo assassino quase de imediato. O realizador acrescenta

pausas em silêncio no final das respostas, antes da chegada da pergunta seguinte. Estas pausas são de um silêncio tremendo em termos de linguagem, sobretudo à medida que o tema político vai sendo introduzido.

O questionário vai-se tornando mais intenso, as perguntas mais desconfortáveis para o entrevistado. Numa primeira fase, este gaba-se dos seus feitos, mas à medida que vai entendendo as razões das perguntas, vai-se enfurecendo. Os silêncios entre respostas e perguntas amplificam esta tensão entre os dois.

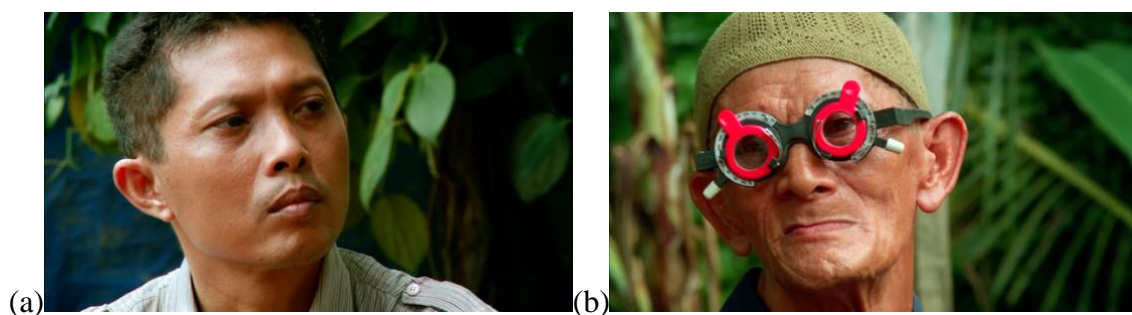
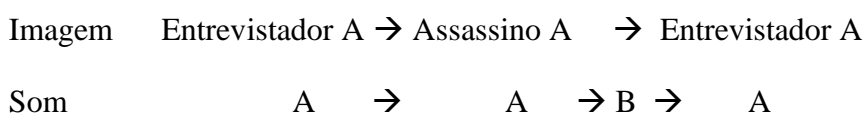


Figura 8 - Joshua Oppenheimer, *O Olhar do Silêncio*, 2014. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo A.

No final, o assassino (Fig. 8.b) pede ao realizador para parar de filmar e há um momento de silêncio ainda maior (B), que faz a transição para a cena seguinte. Estes silêncios são silêncios apenas de linguagem, no sentido em que continuam a existir sons na faixa de áudio. No entanto, o som presente é sempre o mesmo. Há uma repetição do som ambiente que faz com que o surgimento de um som inesperado deixe de fazer sentido. A monotonia desta repetição cria um fenómeno semelhante ao silêncio. Cria uma ausência de novidade e, assim, um vazio por preencher. Este vazio é preenchido pela tensão, pelo incómodo da situação. É um silêncio que amplifica ainda mais a tensão existente e faz desta cena a mais desconfortável possível.

Neste caso, não existe um silêncio técnico, mas consideram-se as pausas na linguagem como silêncio da linguagem:



Está-se, portanto, na presença de um exemplo em que não há um silêncio de som nem de imagem. É, no entanto, um silêncio psicológico, narrativo. A sua presença faz-se sentir. Aliás, este modelo de montagem é repetido e reutilizado noutras entrevistas do filme. É o seu tema principal e que até lhe fornece o título. É na elaboração de um esquema de montagem eficaz, que reside parte da profundidade emocional que este filme carrega.

2.2 EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS

Os trabalhos práticos deste mestrado incidiram sobre essa força constante e contraditória da natureza que é o silêncio. Propostas de trabalho que pensaram o silêncio do ponto de vista sonoro e visual. Para haver silêncio sonoro na natureza teriam de cessar a totalidade de sons produzidos. Na natureza não existem silêncios absolutos, pois é permanente a presença de sons, por menos audíveis que estes sejam. Sempre que existe som, existe uma redução maior ou menor na escala de relatividade de silêncio que é circundante. Portanto, há permanentemente este pensamento sobre o binómio som/silêncio, presença/ausência, cheio/vazio a habitar este campo de trabalho prático. “O artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vazio cheio, um vácuo enriquecedor, um silêncio ressonante ou eloquente”¹⁰⁰.

Quando se filma e quando se registam na natureza serras, fragas, água, vento, está-se a propor uma relação mais próxima com a pureza. A pureza no sentido de arte pura de que fala Paul Klee na sua *Teoria da Arte Moderna*. A ideia inicial para as experiências foi ter estes elementos puros nas imagens e nos sons. A vontade foi de trabalhar com silêncios técnicos absolutos, misturados com estes sons “puros”. Assim, permitir analisar mais tarde os seus resultados, de forma mais transparente. Se estes exercícios funcionassem com elementos sem ação narrativa, também iriam funcionar na montagem do filme final. Numa primeira fase, misturaram-se imagens e sons com e sem intervenção humana direta, não procurando o seu confronto. Nos últimos dois exercícios experimentaram-se novas formas de organização. Começaram e terminaram sequências com imagens que representavam uma intervenção humana direta sobre a natureza. Por exemplo, a barragem

¹⁰⁰ SONTAG. *Op. cit.*, p.15.

de água ou a antena eólica, com o seu intervalo composto exclusivamente por imagens de natureza “puras”. Quanto aos sons, optou-se por uma experimentação inversa, utilizando-os apenas na parte da sequência cujas imagens são consideradas naturais.

Esta exploração prática partiu de um período de experimentação durante os diferentes semestres. Foram criados três objetos audiovisuais que pretenderam estudar relações de diferentes binómios como cheio-vazio, luz-sombra, presença-ausência. No entanto, o objeto principal de estudo seria som/silêncio. Estas experiências foram intituladas de “silêncio#01”, “silêncio#02” e “silêncio#03”. Esta nomenclatura em nada está relacionada com os três silêncios investigados no primeiro capítulo. Aqui, esta contagem numérica ocorre por se tratar de uma série de experiências. Daí a justificação para o símbolo cardinal no título. Da mesma forma que se utilizam elementos “puros” na experimentação destes exercícios, os seus títulos procuraram ter a maior neutralidade possível. Desta forma, sem influenciar à partida a sua perceção.

Estas três experiências funcionaram como ponto de partida para o desenvolvimento prático do trabalho de projeto *Silêncios*. Pretendeu-se analisar estes objetos através do seu impacto e da sua partilha, em diferentes contextos e momentos do mestrado. A produção destes três objetos, assim como a sua análise, ajudaram no trabalho seguinte de definição do desenho sonoro e da montagem do filme.

Permitiram pensar o desenho sonoro e a montagem cinematográfica com maior profundidade. Foram decisivos para explorar as potencialidades dos materiais de som e imagem no seu estado mais “puro”. Para na montagem refletir sobre pontos de contacto com outros filmes, nomeadamente nas transições, disrupções e significações. Tornaram-se um momento fundamental no método de investigação teórico-prático deste projeto.

2.2.1 silêncio#01

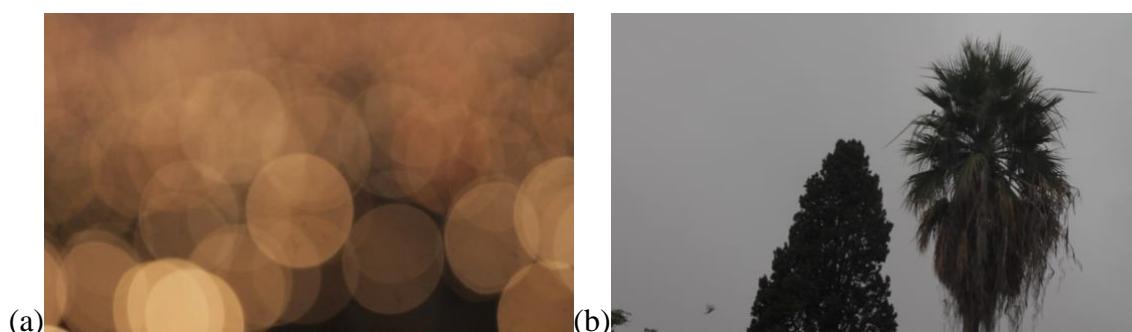


Figura 9 – César Pedro, *silêncio#01*, 2018. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo A'. <https://youtu.be/MqeZz6mOutI>

Na primeira experiência procurou-se pensar sobre a questão da forma. Das formas em que a luz se manifestou através dos *flares* provocados pelas suas fontes (Fig. 9.a). Da luz, enquanto matéria essencial à imagem em movimento e da interpretação da matéria como cinematográfica. Questionou-se se o som e a imagem tanto poderiam funcionar síncronos ou separados. Também se o uso da cor alterava a percepção do som/silêncio.

Nesta montagem há uma estrutura dividida em duas partes claras. Na primeira parte, as imagens são de um tipo (A), mas o som não lhes pertence (A'). O som pertence à imagem da segunda parte (Fig. 9.b). Sendo um som tão intenso e repetitivo, de certa maneira, a ideia era que este se projetasse na memória para o segundo momento. Na imagem final, não existe informação na faixa sonora, trata-se de um silêncio técnico (B). Neste caso:

Imagem A → A'

Som: A' → B

Houve, portanto, uma deslocação do som da segunda para a primeira parte. O som, conjugado com a sequência de *flares* de luz, aumenta a intensidade da primeira zona. O objetivo foi experimentar se essa intensidade se prolongava e preenchia o vazio de silêncio do plano final. Percebe-se que o som do primeiro plano trespassa para o segundo como um eco da memória, mas não há necessariamente uma associação de pertença.

O som pela sua desconexão com a sequência de imagens inicial, torna-se mais abstrato. Assim, o silêncio da segunda parte é preenchido com a memória de uma ideia sonora não concreta. Este intervalo de percepção torna-se interessante e passível de ser explorado na montagem final. É um intervalo de significação, como defende Trinh T. Minh-Ha.

2.2.2 silêncio#02

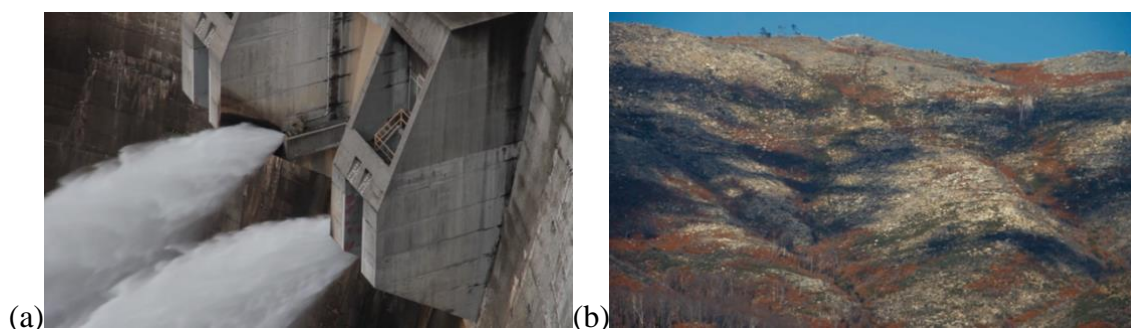


Figura 10 - César Pedro, *silêncio#02*, 2019. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo A. <https://youtu.be/63rblJU8U-Y>

Na segunda experiência procurou-se adicionar movimento, através da deslocação da câmara ou de deslocações no interior dos planos. Esta experiência permitiu explorar a questão do espaço e do tempo no movimento dos sons e das imagens. A primeira imagem (Fig. 10.a) é um plano de uma barragem de água, em que é visível um jato de água violento a sair disparado de uma das suas comportas. A pressão e o movimento da água são tão evidentes e intensos que se imagina o seu som, mesmo que este não seja audível. Foi neste ponto que se testou manipular a montagem e definir o rumo deste segundo exercício. A partir do conjunto de sons e imagens existentes nesse dia de rodagem, procuraram-se sons e imagens que, de alguma forma, representassem movimento. Fosse este movimento interno, ou seja, com a imagem fixa e as ações no interior do plano a deslocarem-se (Fig. 10.b). Ocorresse este no exterior, com a câmara a trabalhar em movimentos panorâmicos ou *travellings*. O som poderia ser captado a partir de um ponto único, cujo comportamento fosse também ele dinâmico e apelasse a uma deslocação. O binómio som/silêncio é aqui trabalhado com uma lógica de aparecimento e desaparecimento, sem que este respeite forçosamente o corte na imagem.

O som vai-se repetindo em *loop* (A), de forma a gerar uma certa continuidade que se prolonga até ao final. É um som relacionado com a primeira imagem da barragem de

água. Assim como no primeiro exercício, este surge desfasado e é apenas audível a meio da segunda imagem. Há uma diferença, no entanto, com a transição. Não respeita o corte na imagem nem lhe é síncrono. Surge a meio do segundo plano.

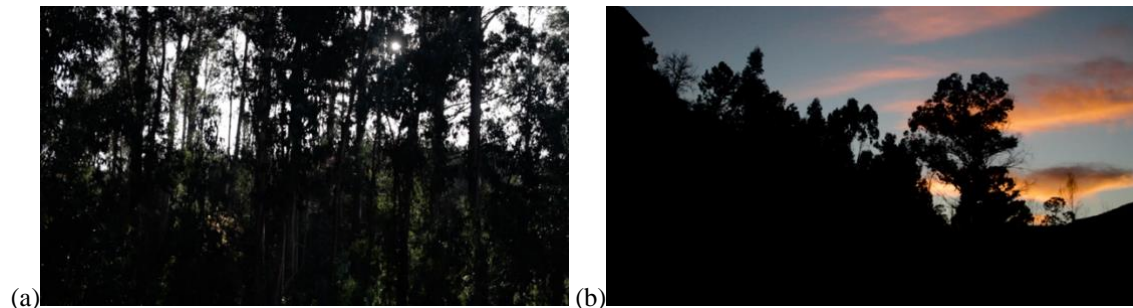


Figura 11 - César Pedro, *silêncio#02*, 2019. Imagem (a) do tipo A; (b) movimento começa do tipo A e termina do tipo B. <https://youtu.be/63rblJU8U-Y>

No terceiro plano (Fig. 11.a), há pela primeira vez movimento de câmara (um *travelling*), que acompanha o mesmo som. Este efeito mantém-se no quarto plano (Fig. 11.b), embora a sua silhueta de luz de final do dia, antecipe um movimento em direção ao final. A imagem vai para ecrã negro (B), mas o som continua, não desvanece e mantém-se a repetição. O seu esquema de montagem completo poderá ser representado como:

Imagem: A → A → A → A → B

Som: B → A → A → A → A

Um movimento de câmara na imagem com um som que simule, também, uma deslocação, articulava um gesto de montagem mais tradicional. Este gesto poderia ser eficaz nalgumas circunstâncias do filme final. No caso de se desejar obter as tais interrupções, previamente analisadas, o resultado da relação dos dois primeiros planos parecia resultar melhor. As entradas e saídas do som em pontos não evidentes, criava condições para o binómio som/silêncio ser relevante. Intensificava a perceção de som e imagem dos planos e das cenas posteriores.

2.2.3 silêncio#03



Figura 12 - César Pedro, *silêncio#03*, 2019. Imagem do tipo A. https://youtu.be/SnJXw-bAt_w

Em *silêncio#03* houve uma decisão que resultou da interpretação dos resultados obtidos no exercício anterior. Mantiveram-se os dois primeiros planos de imagem e o primeiro som. Os restantes materiais que foram posteriormente registados, procuraram acompanhar estas características. Ou seja, planos de imagem com câmara fixa, cujo interior pudesse, de alguma forma, manifestar movimentação dos elementos no interior. Em termos sonoros, procurou-se encontrar mais elementos que mantivessem características de mobilidade, não permanentes. Que estivessem em constante movimento de deslocação, de afastamento ou aproximação, de surgimento ou desaparecimento.

A continuação da exploração de elementos naturais justificou-se pelas suas características inatas. De forma incontestável, manifestam-se em sons e imagens, precisamente da mesma forma. Embora pareçam superficialmente fixos e repetitivos, os seus comportamentos não cessam de procurar deslocar-se, de aparecer e desaparecer constantemente.



Figura 13 - César Pedro, *silêncio#03*, 2019. Imagem do tipo A. https://youtu.be/SnJXw-bAt_w

Na terceira experiência procurou-se, assim, desenvolver mais profundamente o conceito abordado no exercício anterior. Através de planos longos sobre a paisagem percebeu-se de que forma a luz lhes incidia (Fig. 12). Era possível captar o movimento dentro do próprio plano. Respeitava-se o tempo e o movimento. Acrescentou-se, a presença animal (Fig. 13), do animal não consciente e a presença humana indireta (A'). Foi intencional refletir sobre a introdução destas personagens novas. Procurou-se analisar a presença humana de forma não direta, através de manifestações da sua ação no mundo natural, das suas construções. O objetivo desta inclusão foi precisamente entender se esta alterava a percepção da experiência na relação do binómio som/silêncio.

O tempo dos planos permitiu aceder com detalhe às características da natureza. O movimento foi gerado com o auxílio da luz que trespassava pelas nuvens e que atravessam os céus. Procurou-se captar um gesto evidentemente estático da pintura e conferir-lhe movimento. Filmaram-se planos longos de dez minutos, que depois foram trabalhados na montagem, selecionando os momentos em que o seu movimento interior se destacava. As imagens revelaram deslocamentos da luz natural, de sombras, do vento, do fumo.



Figura 14 - César Pedro, *silêncio#03*, 2019. Imagem do tipo A'. https://youtu.be/SnJXw-bAt_w

Do ponto de vista sonoro e após várias tentativas, repetiu-se o som do exercício número dois, num primeiro momento. O som usado (A') contém dois estados de intervenção humana sobre a natureza. Um é o motor de água da barragem, ou seja, uma máquina que processa um recurso natural. O outro é o movimento de vento gerado pelo rodar contínuo da antena eólica, mais a máquina que a controla. O som é utilizado da mesma forma, ou seja, surge e desvanece de forma inesperada para o silêncio. São retirados da sua imagem original, a primeira (A') e a última (Fig.14), existindo nos planos intermédios, os planos de imagens naturais.

Imagem: A' → A → A → A → A → A → A → A → A → A'

Som: B → A' → B → A' → B

Esta experiência criou uma estrutura circular que começa e termina com intervenção humana, mediada por planos da natureza com e sem silêncio. O último plano é igual ao primeiro, fazendo desta forma referência ao processo cíclico da natureza. Os sons são experimentados a nascer a partir do silêncio e a desvanecer para o silêncio. Quanto aos sons, são utilizados somente na parte da sequência cujas imagens se consideraram representar a natureza, intercalando-os com períodos de silêncio sonoro. Ou seja,

representam a natureza, por um lado a água e o ar, mas representam também a técnica, as máquinas criadas pelo homem que as trabalham. No entanto, estes sons não surgem síncronos com as suas respetivas imagens e a sua entrada e saída não se faz no início ou no fim de plano, como seria expectável. Estas transições criam uma disrupção que torna mais forte o efeito de estar perante um som ou perante um silêncio.

Um exercício ao contrário do habitual em que existem sons e, eventualmente, um corte para silêncio. Neste caso, há silêncio de forma abundante e as sonoridades surgem esporadicamente. Isto aumenta a sua intensidade, a sua escuta torna-se mais atenta e valorizada. O seu desaparecimento deixa um vazio, que a memória ajuda a preencher. Esta nova abordagem na relação do binómio som/silêncio permitiu refletir sobre novas potencialidades para a montagem do filme final.

2.2.4 Experiências e a montagem

Estes três exercícios revelaram uma preocupação inicial maior com a imagem do que com o som. Como consequência do seu desenvolvimento, passou a ser o som o eixo referencial, ao qual a imagem reagiu. Esta atitude de montagem respeitou o método de rodagem do filme *Silêncios*. Passou, nesta fase da investigação teórico-prática, para a montagem final como uma certeza de trabalho.

Quando se tratou de definir o desenho sonoro, exploraram-se intencionalmente alguns dos resultados obtidos nestes exercícios. No que diz respeito às transições entre planos e às disrupções que o silêncio provoca no binómio sonoro trabalhado.

Trabalhar com estes exemplos como referências para a montagem permitiu encarar as próprias imagens e materiais brutos com uma nova perspetiva. Com um potencial que foi para além da sua origem. O processo acusmático elevou aqui a sua utilidade. Escutar e olhar para os sons e imagens brutas da rodagem deste filme e pensar as suas potencialidades. As potencialidades das suas características, enquanto objetos sonoros e visuais. Características que facilitaram ou intensificaram as transições, as disrupções e as significações. A montagem passou a um processo criativo maior do que a simples organização de materiais cinematográficos.

2.3 A CÂMARA INCUBADORA

Durante a fase de reflexão e definição de prioridades sobre o desenho sonoro recordou-se um momento decisivo e relacionável com a escuta acusmática: a memória do meu primeiro contacto com um lugar acusmático. Foi uma câmara incubadora, a primeira morada após um parto prematuro. Não há, obviamente, uma memória das semanas passadas nessa caixa climatizada que permitiu a sobrevivência. No entanto, no seio familiar, sempre se imaginou esse momento como algo determinante para uma vida considerada normal e saudável.

Houve sempre uma construção ficcional daquele espaço físico, das cores, de um ponto de vista a partir do interior da caixa. Sobre a observação distanciada em relação a um mundo exterior, para lá do vidro e às sensações que isso provocava. À atenção ao som que despertava aquela imobilidade. À necessidade de construir um mundo visual imaginário, através das escassas sonoridades que chegavam do mundo externo.

Num momento que antecedeu a montagem do filme, procurou-se perceber melhor esta permanência. Por isso, numa experiência denominada *incubadora* (Fig. 15), gravou-se o interior de uma destas câmaras numa maternidade. O gravador foi colocado no interior da caixa e captou o som interior direto e exterior filtrado pelo vidro. A imagem, apesar de captada a partir do lado de fora da caixa, mostra um interior vazio. Essa ausência permitiu entender melhor a experiência acusmática da incubadora, enquanto espaço potencialmente criador.

À incubadora pode-se também chamar de “câmara incubadora”. Pode-se fazer um paralelismo com a câmara de filmar, também ela, de certa forma, incubadora de imagens. Em termos sonoros, esta experiência permitiu atingir determinadas expectativas relacionadas com os silêncios encontrados. Por um lado, relacionou-se com a ideia de Max Picard, que defende que o som nasce do silêncio. O silêncio como fenómeno de base que antecede a linguagem, que se manifesta como a sua origem. Estes sons escutados eram sons carregados de linguagem, mas ainda não existiam em significado. Eram, por isso, outras formas de silêncio. Por outro lado, este objeto era completamente acusmático, no sentido em que os sons se desapegavam da sua causa ou origem, do ponto de vista do significado. Não é visível de onde vêm e isso liberta espaço para os imaginar. Parte da ideia do impensado funcionar, advém desta possibilidade. Da existência de um lugar sonoro e visual para imaginar os significados.

Depois de definidos os silêncios encontrados no Uíge, o seu desenho sonoro revelou-se um desafio tremendo, difícil de explicar em sons. A partilha desta história passada, permitiu alcançar os objetivos pretendidos para esta fase. A filtragem de sons, através das suas características ou das distâncias provocadas, são exemplos que ficaram no desenho sonoro final. O outro foi a procura de sons que replicassem um contínuo ruído de sopro gerado por uma máquina de ventilação. Estes foram elementos passados à equipa de desenho sonoro que a partir daí, melhor entendeu e foi capaz de produzir o seu trabalho.



Figura 15 - César Pedro, *incubadora*, 2020. <https://youtu.be/NmR7kW8-fwQ>

Em termos cinematográficos esta “câmara incubadora” não representou apenas a imagem, Acima de tudo, e em primeira instância, representou o som. Como defende Walter Murch na introdução à versão inglesa da *Audio-visão* de Michel Chion, “nós começamos a ouvir antes de nascermos, quatro meses e meio depois da concepção”¹⁰¹. Os elementos sonoros chegam de uma forma bastante mais rápida que a perceção da imagem. “O ouvido analisa, trabalha e sintetiza mais depressa do que o olho”¹⁰². Estar fechado naquela incubadora

¹⁰¹ CHION, Michel. *Audio-vision: Sound on screen*. Edited and translated by Claudia Gorbman with a foreword by Walter Murch. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994, [1ª edição 1990], §Foreword by Walter Murch.

¹⁰² CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 3ª edição, 2016, p.16.

era como estar ainda na barriga materna, ter antecipadamente acesso a sons e imagens distorcidas, mas concretas do mundo. Permitiram uma aproximação mais progressiva e cautelosa no contacto com o exterior.

Neste projeto *Silêncios*, não existiu nenhum convite para realizar um filme. Simplesmente este aconteceu pela vontade de filmar, após uma estadia prolongada dentro de uma determinada comunidade. Porque havia condições para se filmar, para se fazer um filme que pareceu querer ser encontrado. Esta decisão não foi imediata, foi fruto de uma relação que também ela se foi construindo, aproximando. Que se foi revelando capaz de tornar mais íntima com o espaço, com o tempo e com as pessoas envolvidas. No início, esta relação estabelecida foi mais fria e distante. Observou-se à distância, escutou-se atentamente e quase sempre em silêncio o que se ia sucedendo, os detalhes que se revelavam aos poucos. Apenas quando foi sentido existir esta conexão de forma autêntica, é que se decidiu, verdadeiramente, fazer este filme.

Foi importante nesta fase do trabalho passar para a montagem. Conseguir recriar esta experiência, esta responsabilidade perante os sons, as imagens, o silêncio e a linguagem. Transformar estes silêncios encontrados numa experiência cinematográfica.

3 SILÊNCIOS, O FILME

3.1 INTENÇÃO NA MONTAGEM

A investigação teórica do primeiro capítulo, ajudou a entender e a definir os três silêncios encontrados durante a realização deste filme. A análise de outros filmes e a concretização de experiência sonoras, visuais e de montagem no segundo capítulo foram um auxílio na testagem de novas formas de trabalhar. O episódio da incubadora ajudou na descoberta de novas possibilidades. Foi assim determinante que, nesta terceira fase, houvesse uma preocupação para que a montagem conseguisse encontrar soluções dentro do método teórico-prático deste projeto.

Os três silêncios são trabalhados de modo diferente entre eles, embora por vezes coabitem. As transições, disrupções e significações são imaginadas e desenhadas nesta etapa final dos *Silêncios*. Houve um diálogo permanente entre o som do filme, fosse este musical ou sonoro, e a construção de uma estrutura de montagem. Um vai e vem constante, em que o desenho de som reagia à montagem, e a montagem ao desenho sonoro e às músicas que iam sendo concretizadas.

A estrutura final começou a desenhar-se quando se optou pela criação de zonas temáticas. Blocos de montagem que agregavam momentos comuns em termos temporais, rituais, cores e sons, que se aproximavam pela presença humana ou animal. Estas cenas nasceram da rodagem e organizaram-se posteriormente na montagem. A organização destes materiais de som e imagem é, assim, feita por sequências que eventualmente poderiam funcionar com uma lógica narrativa comum.

O método de filmagem foi acusmático, muitos dos materiais acabaram por ter uma linguagem própria, caracterizados pelo dia em que aconteceram. Assim, o método de organização destes elementos passou primeiro pelos dias de rodagem. A cada dia correspondeu uma sequência, que passou pelo processo de *dérushage* e de escolha dos materiais mais relevantes.

Esta escolha prendeu-se com a natureza dos materiais. No caso das imagens, pelas cores, luzes, texturas de grão, movimentos de câmara, etc. No caso do som, pelas suas características sonoras: suavidade, agressividade, repetição, ritmos mais frequentes, menos frequentes, mais agudos, menos agudos.

Depois de feita esta seleção foi necessário editar cada dia como se fosse uma possível sequência do filme final. Como se cada um destes dias pudesse ser, de forma independente, também um filme. No seu interior foi, então, necessário encontrar dinâmicas e características nos materiais que se pudessem interligar. Apenas se isso não fosse possível, se passaria a uma nova fase, procedendo à mistura entre materiais de dias diferentes. Muitas destas cenas resultaram precisamente deste trabalho inicial, como a cena do café, a cena das tempestades noturnas, a cena da primeira missa. Podem não ter sido finalizadas exatamente da mesma forma que se apresentavam na etapa inicial, mas muito do que foi este trabalho se refletiu na montagem final apresentada.

Depois de trabalhadas as cenas a partir dos dias de rotação foi necessário ligar estas sequências, criar as primeiras transições. As transições entre cenas partiram de uma lógica inicialmente idêntica. Agruparam-se as cenas pelas suas características internas e dos seus materiais. Pela continuidade de brilho que mantinham, ou pelo contraste que poderiam criar. Pelas sonoridades semelhantes ou pelas disparidades que daí poderiam resultar. De seguida, foi necessário começar a montar os elementos da sequência final.

3.2 O SILÊNCIO E A LINGUAGEM

Vive-se, hoje, um contexto de aceleração global, ruidoso e de entropia informativa. É, natural, que uma perceção sobre o silêncio surja como algo de positivo. O silêncio relacionado com a calma, com a procura da tranquilidade. No entanto, já outras épocas existiram em que o silêncio era visto exclusivamente como algo negativo, como a exclusão de um sentido ou como castração da linguagem.

Por isso alguns pensadores como Kierkegaard ou Max Picard foram determinantes nesta reinvenção da interioridade. Na descoberta ou revelação do silêncio como ferramenta de busca e construção de uma identidade, de uma individualidade amadurecida. Na reflexão e no contacto mais íntimo com as suas fundações.

O silêncio foi visto, no passado, como um negativo por oposição ao positivo da linguagem. Para Picard, o silêncio não se define como um negativo, mas como um transcendental positivo da linguagem. Algo que antecede a linguagem e que se transforma num reservatório de significados que a linguagem procura, para se fazer nascer. O silêncio

está grávido da linguagem. Num sentido em que estando grávido, o silêncio pertence à mesma espécie da sua descendência. A linguagem é filha do silêncio, mas ambos são da mesma natureza. Logo, não faz sentido distinguir o silêncio da linguagem. Como afirma Picard, “foi inevitável que a palavra tenha vindo do silêncio”¹⁰³. Deve-se, por outro lado, procurar na linguagem a sua origem de silêncio. Refazer a linha genealógica do discurso, em busca da sua raiz silenciosa.

Esta questão é relevante porque na etapa final de montagem surgiu, a determinada altura, um problema com a introdução da palavra. Como fazer nascer a palavra num filme sobre silêncio? Faria sequer sentido ter discurso presente neste filme?

De forma inconsciente, ainda na rodagem e a partir do momento de escuta acusmática através da parede do quarto, a palavra deixou de ser apenas relevante pelo seu significado. A melodia que introduziu, desvelava a musicalidade da linguagem oral, independente do conteúdo ou do significado. Para além disso e por alguma razão, percebia-se que a palavra vinha do mesmo lugar do silêncio. “O silêncio carrega o sentido que não é trazido ao mundo sem a linguagem, mas sem o silêncio a linguagem rodaria no vazio.”¹⁰⁴ Fez, assim, sentido que o filme misturasse de alguma forma, silêncio com palavra. Isto convergiu com o facto de este estar a ser rodado num seminário católico. A presença do silêncio ancorado por tradições seculares, como a meditação e a oração, tornaram mais evidente a exploração desta relação na montagem. Para tal, foi necessário permitir que a palavra nascesse, mas que nascesse deste silêncio grávido dos significados. Questionar a linguagem e a sua utilização em momentos-chave do filme.

Deveriam existir três momentos para utilizar ou dar voz à palavra.

Um primeiro momento teria que, forçosamente, vir da oração. Esse lugar de passagem entre o silêncio e a linguagem. Que se inicia em silêncio e que se transforma em palavra. Não revela, necessariamente, um significado concreto, mas permite entoar uma musicalidade e uma repetição que provocavam a reflexão.

Em segundo lugar as perguntas de Laurindo, um dos seminaristas angolanos, que tinham na sua origem uma reflexão filosófica e existencial sobre o conhecimento e sabedoria. São as primeiras palavras concretas, perceptíveis em todo o filme, e que fazem parte de

¹⁰³ PICARD. *Op. cit.*, p.15.

¹⁰⁴ NORMAN. *Op. cit.*, p.11.

uma pergunta maior. Portanto, não houve uma vontade de afirmar a linguagem, mas sim de a utilizar para questionar.

O terceiro momento foi da repetição presente no estudo de Isaías, um outro seminarista angolano, que estudava em voz alta e forte. Repetia e memorizava frases de um livro escolar. Curiosamente lia sobre o tema da comunicação e do ruído, o que tornava mais complexa a sua presença no filme. O facto do discurso ser um discurso repetitivo, tornava a sua leitura mais ampla e menos impositiva também.

Esta ideia de um patamar que antecede a linguagem tornou-se, de certa forma, fundacional na montagem deste filme. O silêncio como um todo que reproduz a linguagem. Porque a linguagem autêntica é aquela que respeita a sua origem silenciosa. Caso contrário, produz-se linguagem a partir do ruído e essa palavra já não é verdadeira. Verdadeira, não num sentido de distinguir a verdade da mentira, mas da proximidade com a verdade autêntica, natural e pura. “Pura” como Paul Klee desejava. O silêncio permite ser esse patamar antecessor da realidade e um certificado da sua validade enquanto expressão.

Este filme, ao tentar apurar várias formas de silêncio experienciados, procurou, precisamente, estar menos perto de uma verdade documental (na lógica de um cinema direto). Procurou estar mais próximo da origem. De uma perceção que não recorreu a palavras trabalhadas narrativamente, mas que utilizou sons e imagens para representar essa mesma linguagem. Recorreu a uma pluralidade de silêncios, complexos e vastos na sua abrangência. Procurou fornecer o tal reservatório de significados, que cada qual necessita para construir um discurso próprio. Fornecer ferramentas para o discurso, para a linguagem, para a conversa, ser inquisitivo em vez de se tornar impositivo.

Segundo Pierre Schaeffer, “durante anos, praticamos fenomenologia de forma regular sem o saber, o que é muito melhor [...] do que falar sobre fenomenologia sem a praticar.”¹⁰⁵. No decorrer da rodagem, todas estas questões de natureza mais filosófica e fenomenológica, foram sendo adquiridas de uma forma perfeitamente inconsciente. Foi, no entanto, na fase de montagem que a experimentação de soluções se tornou possível. Tendo por base uma estrutura consolidada por toda esta investigação teórico-prática.

¹⁰⁵ SCHAEFFER. *Op. cit.*, §15.2 Transcendence of the Object.

3.3 CENAS

3.3.1 Noites

O processo de seleção de materiais começou com imagens de céus, de noites de tempestade e de apagões de luz. Seguiu-se, por isso, a mesma lógica de experiência da rodagem. Do encontro com o primeiro impacto, o silêncio um, o silêncio de base. Um silêncio preenchido por sons naturais, não industrializados, sons de chuvas, relâmpagos e ventos de diferentes intensidades.

A versão inicial de montagem juntava apenas sons e imagens deste conjunto do primeiro silêncio. Um bloco de imagens praticamente sem presença humana, ou com presença pouco destacável. Imagens sem movimentos de câmara externos, mas com deslocamentos subtis a ocorrerem no seu interior, como a passagem de nuvens. Sons de chuva a cair com violência, de relâmpagos a surgir. Sons completamente síncronos, nesta fase, e respeitando o som direto da captação.

Sem um propósito ainda definido, a viagem de Luanda até ao Uíge foi registada. Na montagem, houve uma vontade de adicionar ao filme esta viagem. Iniciar o filme pela mesma chegada de noite à cidade. As imagens escuras, quase sem definição visual, tornaram a sua perceção mais acusmática, apesar do movimento. Os sons ganharam uma importância acrescida. Procurou-se, desta forma, reunir uma primeira sequência do filme com imagens escuras, que pertenciam às noites e às tempestades (ca. 00:00:12).

Estas imagens tinham algo em comum, eram escuridões interrompidas por breves apontamentos de luz. Representavam, de alguma forma, o tal silêncio que antecede a linguagem, o silêncio de base. Em termos de desenho sonoro procurou-se amplificar, intensificar estes sons naturais, esta base que deu origem à linguagem no filme. O ambiente sonoro deste primeiro trecho noturno transformou-se num suporte estrutural.

Na definição do desenho sonoro chegou-se à conclusão que nem todos os sons precisavam de ser síncronos com as imagens. Até porque, por vezes, problemas na captação dificultaram essa mesma seleção. O não sincronismo levou a resultados que permitiam ao filme entrar numa esfera mais distante do realismo, de uma certeza na sua leitura. Esta ambiguidade era interessante, até para permitir que o primeiro silêncio se conseguisse conjugar com os restantes dois.

À medida que o filme ganhava uma estrutura global, fazia sentido que os três silêncios se diluíssem e se misturassem. Não fazia sentido delimitá-los ou demarcá-los. Estes encontravam-se a toda a hora, contactavam-se e influenciavam-se.



Figura 16 - César Pedro, *Silêncios*, 2021. Imagem do tipo B.

No primeiro plano (Fig. 16) acrescentaram-se alguns sons urbanos para reforçar a diferença entre a viagem e a chegada. Já à chegada (ca. 00:00:44) provocou-se um aumento, uma amplificação sonora das chuvas, até se atingir um estado máximo de intensidade (A). Este dilúvio sonoro é contrastado com uma imagem em plena escuridão (B). Uma disrupção quebrada apenas pelos *flashes* visuais dos relâmpagos (Fig. 17.a). Os relâmpagos não são escutados, por agora, apenas imaginados.

A este pico de intensidade sonora segue-se uma transição em que o som e a imagem cortam ambos de forma síncrona para um plano mais luminoso (Fig. 17.b). Este plano antecede a próxima cena do filme, que será contrastante com esta. Este último plano tem apenas som direto, inalterado que revela o fim da precipitação das chuvas. É considerado um som do tipo B pelo contraste provocado com o som anterior. No final, esta imagem é

interrompida para ecrã negro (B), enquanto o som continua por baixo. Há, portanto, aqui uma interrupção que antecipa a transição seguinte. O propósito foi de criar espaço para o surgimento do silêncio natural, original, de base. Um silêncio de base para o filme que lhe sucede. Vai transitando gradualmente até entrar na cena seguinte (A).

Imagem: B → B → A → B → A

Som: A → A → B → A

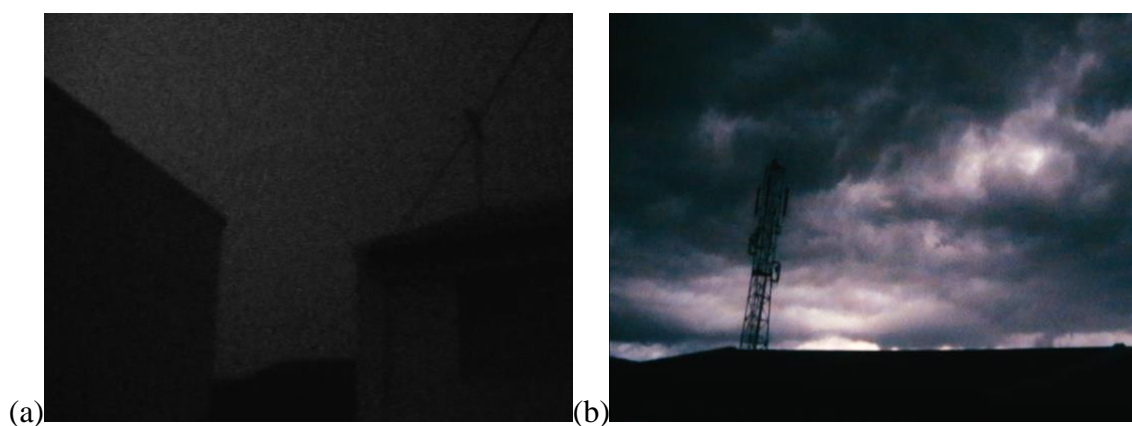


Figura 17 - César Pedro, *Silêncios*, 2021. Imagem (a) do tipo B; (b) do tipo A.

No final do filme há um regresso a um plano noturno (ca. 00:20:43). Um plano (Fig. 18) que, na primeira versão de montagem, fazia ainda parte do conjunto inicial. Passou para o final, para operar uma ideia de retorno à escuridão, à origem, ao silêncio. À representação de uma determinada experiência de repetição. De ciclos constantes dos lugares. Há um ponto de contacto claro entre o plano final e o plano inicial. Embora não seja uma imagem com a câmara em movimento, como a inicial, a final observa o movimento a partir da escuridão. Ambas representam um conjunto de planos noturnos, com movimentos a acontecer no seu interior. O primeiro plano é um plano que chega ao lugar, enquanto o último já está no lugar e o presencia serenamente. É testemunha, novamente, do primeiro silêncio, da base para um novo ciclo, para uma nova história.

A cena transita em silêncio absoluto e técnico, de som e de imagem, da cena anterior da cruz (ca. 00:20:14). Uma cena intensa que tem um corte abrupto no seu final. Este espaço de silêncio na montagem do filme permitiu aliviar a tensão experimentada com a cena anterior. A ausência de som e de imagem, amplifica a tensão do espectador. A cena

seguinte começa com o som da chuva que antecede em larga medida o surgimento da imagem. É um verdadeiro processo acusmático. Durante algum tempo não é visível o som que se escuta, é apenas imaginado (ca. 00:20:25). É um pedaço de tempo destinado à reflexão. A escutar o som pelas suas características naturais e, possivelmente, a refletir sobre o filme que acabara de acontecer. A pensar o impensado. Quando a imagem surge revela, então, um retorno às imagens escuras que habitaram o início do filme.

Som e imagem continuam, síncronos até ao final, onde surge um corte para ecrã negro e para silêncio absoluto, dando posteriormente origem aos créditos finais.

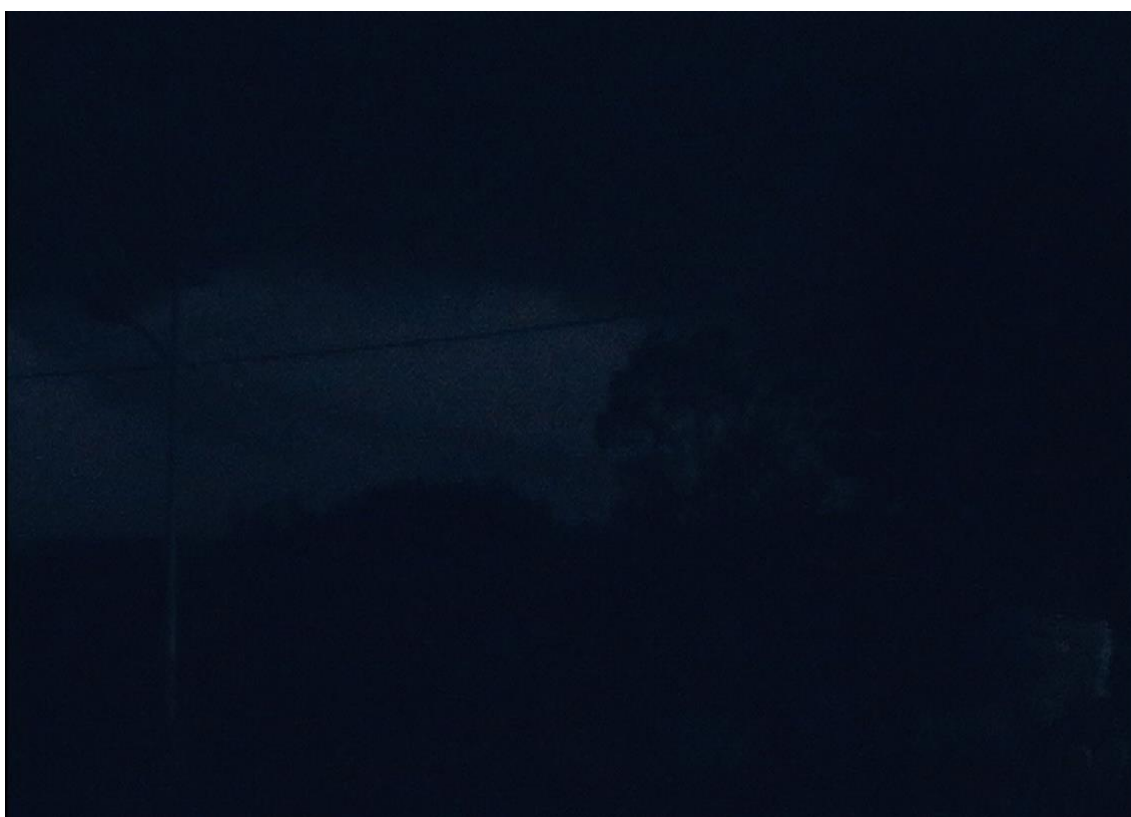


Figura 18 - César Pedro, *Silêncios*, 2021. Imagem do tipo B.

3.3.2 Animais

As cenas dos animais seleccionadas, e que ficaram no corte final, têm características em comum. Os dois primeiros planos, o plano das osgas e das moscas (ca. 00:03:57) e os dois planos da minhoca e das formigas (ca. 00:03:50 e ca. 00:15:25), representam momentos de confronto entre espécies. Duas espécies de animais que lutam para sobreviver ou que

se alimentam como consequência desse momento. Fazem parte do silêncio um, num sentido mais alargado, na sua relação com a natureza. Um instinto básico, que ressoava em muitas das imagens do filme.

Há um momento em que a igreja que estava a ser construída naquele local foi inaugurada. Para o dia da inauguração foi comprado um bode, como oferta para o almoço com o bispo regional (ca. 00:15:11). O bode habitou o espaço do seminário durante alguns dias, antes de ser cozinhado numa refeição para dar boa sorte ao novo edifício. Obviamente que não foi intenção contar estas histórias no filme, ou que o seu entendimento fosse explícito. Foi antes pretendido, que estas imagens povoassem o filme como fragmentos, vestígios de uma certa brutalidade dos tempos. Por isso, o som pensado para estes momentos é um som não síncrono. Não representa o som ambiente direto das cenas, mas transporta sonoridades de outros momentos da rodagem (A').

Isto tira um certo realismo a estes planos e acrescenta-lhes uma dimensão adicional no sentido da abertura de significações. O sincronismo largo de que fala Michel Chion. Nos primeiros animais (ca. 00:03:50 e ca. 00:03:57) escutam-se ainda relâmpagos da cena da noite anterior, o coro dos estudantes seminaristas da manhã ainda ecoa.

Imagem: A

Som: A'

3.3.3 Missa

A cena da Missa (ca. 00:04:37) foi uma das cenas mais difíceis de concretizar na fase de montagem. Num primeiro momento, foi colocada logo a seguir ao bloco inicial noturno. No entanto, avançou ligeiramente na linha do tempo deste filme, pois era necessário algum enquadramento do lugar. Por isso, decidiu-se uma introdução do seminário antes, através dos céus e dos animais. Não se sentiu a necessidade de introduzir imediatamente pessoas, havia apenas um desejo de sentir o espírito do lugar, um sentimento sobre aquele espaço. Portanto, esta cena acabou por suceder à cena dos animais.

O momento de transição entre estas duas cenas não é síncrono. Ou seja, a camada de imagem e a camada do som não são cortadas em simultâneo na montagem.

Passa-se de uma imagem (Fig. 19.a) a outra (Fig. 19.b), mas o som permanece o mesmo.

Imagem: A → A'

Som: A → A'

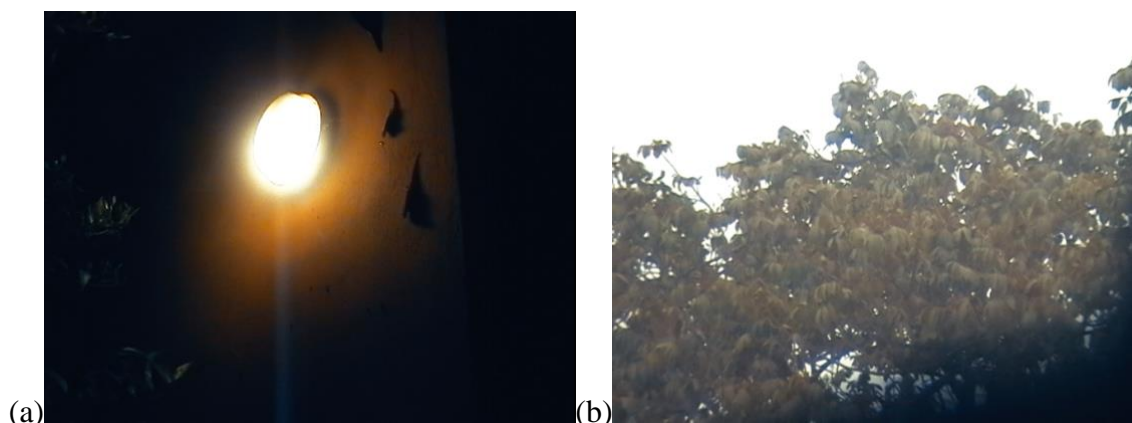


Figura 19 - César Pedro, *Silêncios*, 2021. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo A'.

Neste caso, o som das chuvas noturnas passa para o plano seguinte, onde já se vê uma imagem com luz de dia. Uma janela a revelar uma árvore, num dia diferente. O não sincronismo sonoro reforçou a intenção do filme de não ser puramente observacional e realista. Acrescentou-lhe uma outra dimensão de interpretação. Como diz Trinh T. Minh Ha, “o que persiste entre o significado de algo e a sua verdade é o intervalo”¹⁰⁶. Houve uma intenção de manter este intervalo na duração completa desta cena.

Estas missas foram celebradas em pequenas capelas improvisadas nos arredores da cidade. Seriam substituídas por celebrações maiores, quando a igreja nova estivesse construída e as diferentes comunidades se pudessem agregar num só local. Uma vez na cerimónia, o mais interessante não foi necessariamente registar os elementos que se repetem em qualquer parte do mundo, como em Portugal. Tornou-se desafiante experimentar continuar com um método de filmagem acusmático e seguir os sons que se escutavam. Das árvores no exterior, dos gestos que se iam acumulando nas pessoas

¹⁰⁶ MINH-HA. *Op. cit.*, p.76.

sentadas, da cera da vela a queimar, entre outros sons que acabaram por fazer ou não parte do desenho sonoro final.

No entanto, existia um som que se impunha a todos os outros. A voz do padre missionário português que celebrava a missa, respeitando e reproduzindo um discurso habitual da doutrina católica. Houve, por isso, um problema a lidar com a voz do padre. Por esta ser demasiado perceptível e direta em termos de oratória. Isto parecia alterar as características definidas para este filme.

Era a primeira vez que se escutava uma voz no filme. A dúvida surgiu nesse momento. Seria desejável que a primeira vez que acontece um discurso, este fosse atribuído a personagem dominante? Dominante naquele contexto, para as personagens que o filme inclui, ou seja, padres portugueses, estudantes e fiéis angolanos. Em termos históricos e políticos, obviamente que o peso maior de dominação estava do lado dos clérigos. A questão foi, se estes deveriam ter o destaque de serem revelados primeiro, como representantes daquele lugar.

Houve ainda outra interrogação. Até aquele momento, o filme estava em silêncio de linguagem, a palavra não fora utilizada. Não se pretendia que essa rutura para o nascimento da linguagem fosse gerada por um padre português. Ainda por cima, de uma forma tão assumidamente oratória. No fundo, não parecia funcionar o sermão como primeiro discurso inteiramente legível do filme.

No entanto, era importante esta cena encontrar-se numa zona inicial do filme, para enquadrar o ambiente religioso do lugar. Era importante existir alguma linguagem nesta situação, mas que não fosse totalmente evidente o seu conteúdo.

Susan Sontag escreve que “sem a polaridade do silêncio, todo o sistema de linguagem fracassaria”¹⁰⁷. Foi essencial perceber que o silêncio tinha de existir, apesar do discurso. Tinha de ser um silêncio que obrigatoriamente respeitasse o tal reservatório de sentidos de que fala Max Picard. Mesmo havendo lugar para a linguagem, esta não poderia ser efetiva, clara e entendível. Não poderia ter um peso maior do que a presença que o silêncio exigia. O silêncio teria de ser o lugar de evidência que normalmente caberia à linguagem neste contexto. Portanto, procedeu-se aqui a uma substituição hierárquica de valores.

¹⁰⁷ SONTAG. *Op. cit.*, p.23.

Quando o discurso começa, já houve lugar a uma construção musical do compositor João Ana. É o único momento do filme em que há de forma tão transparente uma música. O facto do João Ana ser angolano permitiu que, a sua interpretação daquele momento e contexto, ajudassem a lidar com uma cena tão complexa. Há música porque esta vem, na verdade, ser o primeiro sinal de linguagem antes da voz. Foi o som, com a ajuda desta música, que introduziu o discurso religioso. Provocaram o tal contraste desejado no binómio som/silêncio. O discurso começa e não é perceptível. O som foi abafado propositadamente, de forma que, apenas eventualmente algumas palavras pudessem ser entendidas. No entanto, o silêncio da linguagem prevalece.

Respeitou-se, também, essa intenção com a imagem. Apenas se deu a ver os rostos do padre (Fig. 20.a) e dos fiéis (Fig. 20.b) em contraluz. Houve dissimulação de informação visual.

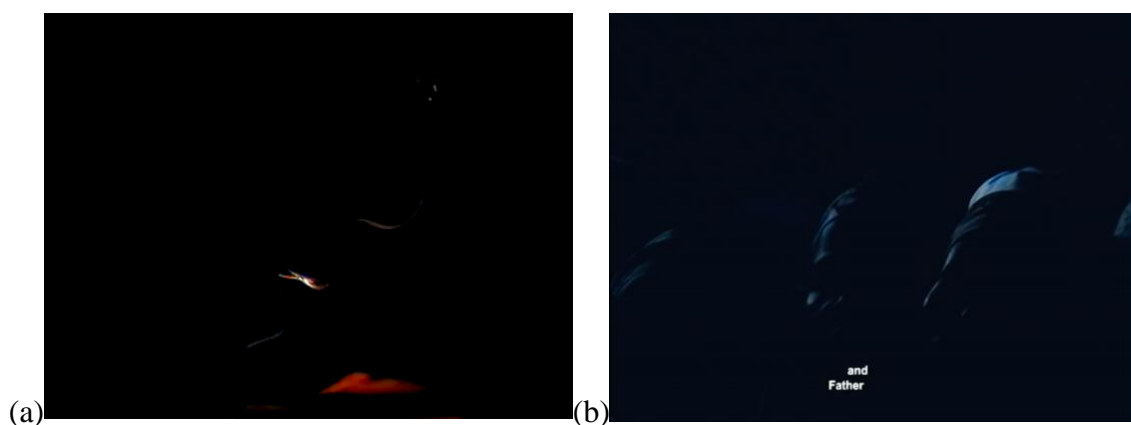


Figura 20 - César Pedro, *Silêncios*, 2021. Imagem (a) e (b) do tipo A.

O facto de o discurso ser apenas parcialmente compreendido, aumentou o encargo nos intervalos da compreensão. Apesar de o todo ser dificilmente entendido de uma só forma, cada palavra adquiriu uma maior importância, por si só. Isto exaltou o papel que o nascimento de cada palavra deveria ter num discurso. Exaltou o papel do silêncio na criação do discurso.

Sontag acrescenta que “todos têm a experiência de como as palavras, quanto pontuadas por longos silêncios, adquirem maior peso - tornam-se quase palpáveis”¹⁰⁸. A ideia da atribuição de legendas incompletas vem no sentido de tornar as palavras do discurso

¹⁰⁸ SONTAG. *Op. cit.*, p.24.

palpáveis. As legendas são normalmente síncronas com o som e com a imagem. Aqui foram entendidas como mais uma camada de interpretação. Logo, tinham de estar de acordo com a linguagem cinematográfica decidida para esta cena. Para tal, decidiu-se omitir grande parte das palavras nas legendas. Como escolher que palavras entrava ou que palavras ficavam escondidas no discurso? Optou-se, aqui, por um sistema de *operações do acaso*, à John Cage. Definiu-se um limite. Uma palavra em cada quatro, seriam legíveis. A seguir, deu-se lugar a um sorteio das palavras escolhidas.

O discurso é incompreensível na sua totalidade, mas as palavras que o constituem ganham um novo protagonismo, nascem de outra forma. Nascem a partir do silêncio e a sua significação cria um intervalo de percepção desejado para esta cena.

3.3.4 Café

Na transição para a cena do Café (ca. 00:08:26) escuta-se ainda o som da cena anterior, do final da missa (Fig. 21.a). O silêncio trabalhado com base na ideia da incubadora (aqui considerado como do tipo B). Entretanto, esse som mistura-se com o som dos grãos de café da cena seguinte (A'). A imagem (Fig. 21.b) não corresponde, no entanto, à cena que lhe sucede. Funciona como uma imagem neutra em termos narrativos, uma imagem de transição. De forma semelhante ao exemplo de transição analisado no filme *Crónica de Ana Madalena Bach*. Um espaço neutro de transição.

Imagem: $A \rightarrow B \rightarrow A'$

Som: $B \rightarrow BA' \rightarrow A'$

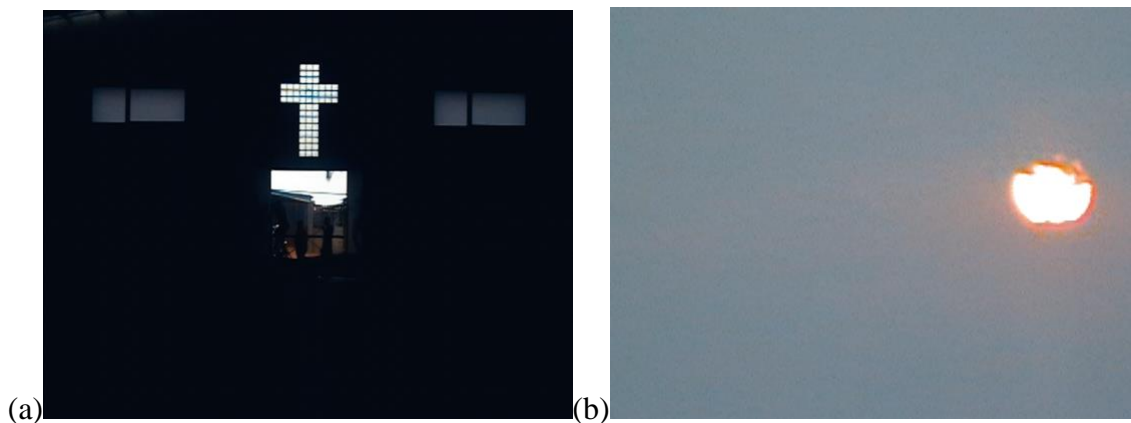


Figura 21 - César Pedro, *Silêncios*, 2021. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo B.

Esta é uma daquelas cenas que se iniciou de forma acusmática, de acordo com o silêncio dois descrito no primeiro capítulo. O dia de filmagem começou fechado no quarto até o som dos grãos de café a serem misturados no tabuleiro do fogareiro, chamar a atenção. Num primeiro instante, não foi possível adivinhar a origem ou causa daquela sonoridade. Contudo foi precisamente isso que fez querer registrar e filmar aquele som.

Na montagem, o mesmo método foi aplicado. Procurou-se tapar a imagem inicial correspondente ao som dos grãos. A primeira imagem mostra a chama do fogareiro (Fig. 22.a) que aquece e torra o café. No entanto, poderia perfeitamente ser a chama de qualquer coisa que estivesse a ser cozinhada naquele momento. Lentamente esta cena vai-se desvelando e mostrando um lado mais etnográfico (Fig. 22.b).

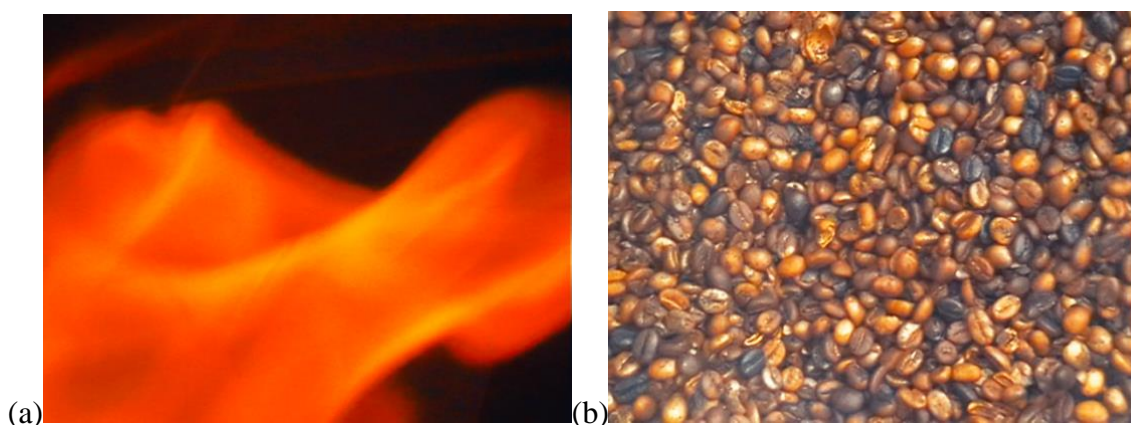


Figura 22 - César Pedro, *Silêncios*, 2021. Imagem (a) do tipo B; (b) do tipo A.

Depois de se filmarem as imagens correspondentes àqueles sons, os dois estudantes seminaristas encarregues de queimar o café, começaram a conversar e a fazer perguntas. Perguntas relacionadas com os seus estudos e com currículos académicos. Até chegarem a questões mais filosóficas como a que surge na versão final. Perguntas filosóficas sobre a diferença entre conhecimento e sabedoria. No fundo, questionavam a própria justificação para estudar, que era o seu propósito no seminário, naquele momento. Questões sobre a diferença entre aprender sem estudar ou aprender frequentando uma escola do ensino superior.

Dada a ação da cena, junto ao café, não era uma simples pergunta de rotina. Tratava-se de uma pergunta específica para um contexto muito especial, o daqueles jovens estudantes seminaristas. Especial no sentido em que, comparando com muitos dos seus amigos, estes tinham uma oportunidade única de se graduar academicamente. De forma estável, acompanhada e gratuita. Uma pergunta importante, até para estes jovens decidirem se queriam continuar os seus estudos no seminário e seguir com a vida teológica.

Esta cena passou a ser fundamental no sentido de facilitar uma transição entre uma parte do filme mais experimental e outra mais etnográfica. Sempre foi um objetivo que este filme tivesse uma abertura para o seu significado. Fazia sentido ter ligeiras variações das suas características no interior. Não definir ou rotular de uma só forma a sua abordagem às circunstâncias. Foi por isso que esta cena funcionou como um lugar de passagem entre momentos e linguagens distintas no filme.

Portanto, esta pergunta desmontava o dispositivo cinematográfico existente até ao momento. Um dispositivo praticamente vazio de linguagem oral, com a utilização de voz apenas uma vez, ainda que de forma indistinguível. Esta pergunta é, portanto, a primeira que se entende de forma clara. Embora o seu objetivo ou contexto não o sejam, necessariamente. Dificilmente alguém será capaz de entender o contexto aqui explicado. No entanto, o facto de serem palavras entendíveis, ajudou a transitar para uma zona do filme onde o discurso e a palavra foram utilizadas de forma mais evidente, na cena do estudo que se segue.

Antes disso, imagens com um carácter mais observacional mostram o interior do seminário, juntamente com algumas rotinas dos estudantes. O som utilizado nesta parte da montagem é o único no filme feito através de som direto apenas.

3.3.5 Estudo

Uma das cenas do filme que mais vezes esteve, de forma intermitente, dentro e fora da montagem, foi a cena do Estudo (ca. 00:11:31). Uma cena com traços de entropia no uso da linguagem, na utilização da palavra e que, por isso, criava novos desafios. Nem sempre estas imagens e estes sons funcionaram com o resto do filme. Foi preciso algum tempo para entender porquê.

A razão estava ligada ao discurso, à oralidade daquelas personagens. Era das poucas cenas que rompia com o silêncio da linguagem até aí. Apesar disto, nunca foi ponderado eliminar definitivamente ou desistir desta cena, pois era um conjunto de sons e imagens que permitia dar voz àqueles jovens.

Os jovens estudantes seminaristas não tinham, particularmente, muita permissão para se manifestar ou expressar dentro do seminário. As regras, restrições, votos religiosos, provocavam uma expectativa da sua não expressão. Nesse sentido, aquele era o momento e o lugar onde lhes era permitido um gesto de desenvolvimento individual.

Usavam o seminário como um espaço e um lugar de aprendizagem, de conhecimento. Muitos deles, como acontecia no Portugal do Estado Novo, utilizavam aquela oportunidade para ter acesso a estudos de forma regular. Muitos acabavam mesmo por abandonar o percurso eclesiástico e seguir uma vida académica civil. Era um desabafo a que os padres portugueses repetidas vezes aludiam, no sentido do investimento financeiro e temporal desperdiçado naqueles jovens.

Este momento do filme tornou-se relevante por corresponder a esta oportunidade de libertação, de normalidade no meio das restrições. O facto de ter um registo cinematográfico diferente do resto do filme, serviu também para enaltecer esta situação.

Sai-se do seminário (Fig. 23.a) para revelar imagens que contextualizam a cidade do Uíge (Fig. 23.b). Agora à luz do dia e utilizando para isso um movimento de câmara. Um silêncio (B) antecede o surgimento de uma voz (A'). Ao longo deste *travelling* pela cidade (A) essa voz é de Isaías, um dos seminaristas a estudar em voz alta.

Imagem: $A \rightarrow A$

Som: $A \rightarrow B \rightarrow A'$

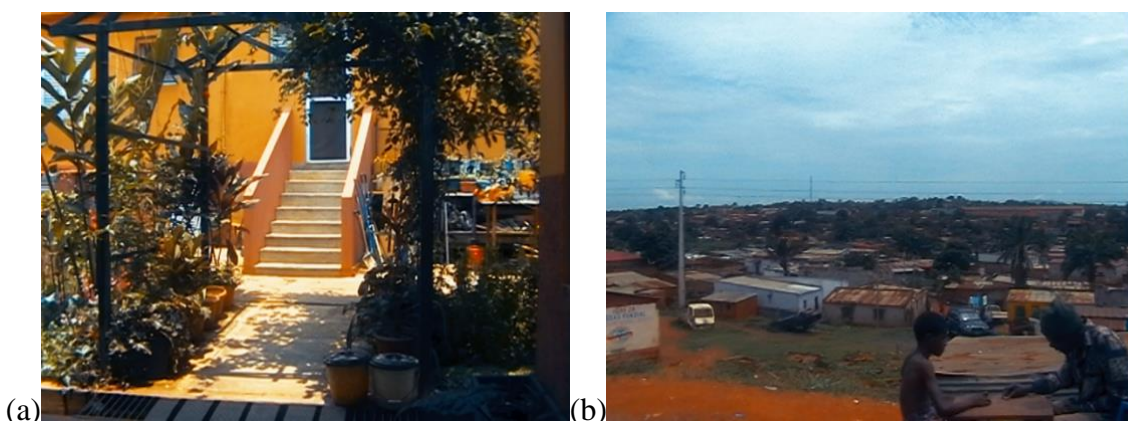


Figura 23 - César Pedro, *Silêncios*, 2021. Imagem (a) e (b) do tipo A.

Essa técnica era utilizada por muitos destes estudantes, como forma de memorizar a informação necessária para os exames escolares. Como era uma técnica de memória, o engano e a repetição também eram frequentes. Curiosamente, um dos textos que foi registado abordava questões relacionadas com a comunicação. Nomeadamente, com a comunicação moderna, a telecomunicação, as suas vantagens e desvantagens.

Por ter características muito próprias, este trecho sonoro fez lembrar um certo ruído que o próprio texto enunciado desmascarava. Um problema que Max Picard já salientava há décadas atrás. Questionava como poderia o ser humano reencontrar o silêncio e, por conseguinte, “a linguagem autêntica, a emanção dos sentidos perante o ruído do mundo”. Picard falava sobre o ruído do mundo fazendo referência à “nova” tecnologia da rádio, como “máquina produtora de ruído verbal absoluto”¹⁰⁹.

Neste caso, não foi só conteúdo a fazer alusão ao ruído. Foi, também, a forma como a palavra foi utilizada, também ela geradora de algum ruído na linguagem. Uma determinada entropia foi produzida. Tal como no monólogo da personagem Lucky em *À espera de Godot*, de Samuel Beckett. Um excesso, uma saturação do discurso, que esvaziou o seu significado. Gerou um vazio, uma ausência de perceção que, por sua vez, pôde criar um silêncio de linguagem novamente. Funcionou como instigador de um novo retorno ao silêncio, a uma nova ausência de linguagem. Esta foi substituída pelo silêncio que, por sua vez, poderia gerar no futuro um novo acesso à palavra.

¹⁰⁹ PICARD, Max. *Op. cit.*, p.196.

O não sincronismo entre este monólogo e as imagens da cidade, provocaram uma nova disrupção. A pobreza do lugar foi agora visível à luz do dia, pela primeira vez. O texto e a imagem pareciam ser dois elementos tão desfasados que, inevitavelmente poderia acontecer, o espectador ter de escolher entre seguir um ou outro. Mais uma vez, esta lógica interessou ao filme, do ponto de vista do significado e do intervalo que a sua compreensão deveria permitir.

De regresso ao interior do seminário, assistem-se e escutam-se mais seminaristas a estudar, voltando a um registo mais documental. O final desta cena, neste formato, apazigua alguma da relação com o filme. Há som direto, imagens com luz de dia, os acontecimentos são bastante convencionais e rotineiros na sua ação. Regressa-se a uma “normalidade” cinematográfica. Permitiu-se, assim, criar as condições para entrar nas duas cenas finais. Cenas estas que quebraram novamente esta linguagem e retomaram a orientação para um silêncio intrincado. Composto pelos vários silêncios identificados.

3.3.6 Cruz

A cena da Cruz (ca. 00:16:45) foi, sem dúvida, a cena mais complexa de definir em termos de montagem. O dia de rodagem tinha já sido bastante complicado, pois foi um momento único que não se iria repetir. Não era claro de que forma aquela cruz gigante seria acoplada à parede da igreja nova. Envolvia muitas pessoas e não foi fácil estar no meio delas com uma câmara, correndo o risco de perturbar os acontecimentos. As pessoas envolvidas estavam também elas tensas, pela importância simbólica do gesto e pela dificuldade de engenharia do momento.

Os materiais filmados resultaram num conjunto numeroso de imagens e sons com muitos cortes, muito movimento, sem o espaço para respiração e calma de outras cenas. O som captado naquele espaço vazio com tantas pessoas, resultou numa impercetível confusão de vozes, com enorme reverberação espacial. Cerca de duas horas de materiais sonoros e visuais com estas características.

A organização destes materiais dividiu-se em duas sequências principais, de acordo com escalas de planos: planos gerais e planos de pormenor. Os planos gerais mostravam o desenrolar da ação principal, a deslocação e colocação da cruz. Os planos de pormenor permitiam aceder a momentos mais íntimos das pessoas que a carregavam.

Esta dialética de linguagem visual revelou-se interessante, dada a complexidade histórica, emocional, política e ética daquela situação. Por um lado, o desejo de uma instituição, naquele caso representada por dois padres missionários portugueses, de impor um símbolo naquele lugar. Por outro, os estudantes, auxiliados pelos trabalhadores de construção da igreja e alguns simpatizantes locais. Estes passavam pelo esforço sobre-humano de carregar o fardo da cruz. Havia ainda um ângulo pictórico, o carregamento da cruz é um símbolo da imagiologia católica presente na história da pintura europeia. Portanto, muitas camadas de importância se convergiram para esta cena.

A questão do excesso de reverberação espacial, cedo determinou que esta cena se faria sem som direto. Teria de ser construído um desenho sonoro, de forma a permitir refletir todos os elementos identificados. Foi experimentada música clássica, religiosa, de câmara, música do compositor João Ana, mas nada parecia funcionar.

Entretanto, nas restantes cenas (esta foi a última a ficar completamente definida), já se tinha experimentado utilizar sons de máquinas com pressão de ar: ventoinhas, ventiladores, ar-condicionado. Tudo na lógica de trabalhar com variações sobre o som de uma incubadora. Tentou-se nesta cena experimentar com um som deste género, mas que fosse forte, quase a ter um efeito oposto a uma incubadora, como se sugasse o ar. Um som que se deslocava com intensidade elevada e que o tornava saturado, rarefeito. Este som acompanhava a deslocação, rotação e aproximação da cruz até à parede.

Houve um ligeiro impasse antes da cruz ser içada. Havia um problema com os cálculos que tinham sido feitos, era necessário alterar alguns processos antes de avançar. Isto levou à ideia de criar algo na montagem que precedesse o levantamento da cruz. Experimentaram-se várias soluções tanto na imagem como no desenho sonoro. Sabia-se que teria de ser algo semelhante às disrupções analisadas em alguns filmes no segundo capítulo. No entanto, um simples corte no som e/ou na imagem em simultâneo, não pareciam criar o mesmo efeito que ocorria, por exemplo, no filme *Santiago*. O efeito de transferência de uma imagem anterior para um ecrã negro. Ou um efeito de ausência bruta de som, que fazia adivinhar um diálogo, como no caso de *Police*.

Foi então experimentado na montagem, uma manipulação que nem sequer tinha sido previamente analisada. E se a imagem em vez de desaparecer fosse fixada? Ficasse imóvel como numa pintura?

Por um lado, este gesto permitia que o movimento rompido despertasse a atenção. Ou seja, semelhante a uma disrupção. Que, inevitavelmente, o olhar tentasse completar mentalmente o movimento. Por outro lado, acrescentava-lhe o carácter pictórico que tinha já sido determinado para esta cena. Passava-se de imagem em movimento para imagem fixa por breves instantes (Fig. 24.a e Fig. 24.b). São disrupções através de fixações.

No caso do som contrariou-se a ideia de corte abrupto. Foi, para tal, desenhado um pormenor subtil, de modificação de comportamento desta máquina aspersora de ar. Uma sonoridade próxima de um curto-circuito muito ténue, mas à qual não se lhe consegue atribuir uma causalidade. Apenas é reconhecível em termos sonoros como uma alteração que não facilita a continuidade, mas que também não a interrompe de forma brusca. Cria, por sua vez, uma sonoridade mais flexível, com desvios e alterações de características e intensidades, mas mantendo a tensão da situação.

Acrescentou-se também a partir destes primeiros instantes de fixação, alguma da reverberação original do espaço. O objetivo foi adicionar mais uma camada de leitura nesta cena. Estes ecos ténues evocavam os fantasmas do impensado, como se aquela cena já tivesse existido num passado histórico. Não era aqui a sua verdadeira aparição, mas ensaiavam nesta fase e antecipavam o seu surgimento no final da cena.



Figura 24 - César Pedro, *Silêncios*, 2021. Imagens fixadas (a) e (b) do tipo B.

Quando a cruz se aproximou da parede, foi presa e preparada para ser levantada com um sistema de roldanas. Este sistema movimentava correntes robustas de ferro. O som que fazia o levantamento da cruz, com a reverberação daquela igreja enorme vazia, era quase insuportável em termos de ruído. Decidiu-se que, no desenho sonoro desta cena, essas

sonoridades deveriam ser trabalhadas para intensificar ainda mais esse desconforto. Deveriam atingir um limite máximo de desconforto, antes do corte para o final.



Figura 25 - César Pedro, *Silêncios*, 2021. Imagem (a) do tipo A; (b) do tipo B.

Durante muito tempo e ao longo de várias experiências, foi testada na montagem de *Silêncios*, uma ideia de disrupção entre som e imagem. Por algum motivo, foi-se sentindo sempre que faltava algo para que esta funcionasse inteiramente. Chegou-se, mais tarde, à conclusão que o que corria menos bem nesta solução não era tanto a forma, mas o seu posicionamento no filme. Experimentou-se, então, deslocar para o final esta solução de montagem. Não fazia sentido, neste filme, procurar uma resolução narrativa para o final. Essa respiração do plano que se confunde com uma ausência de ruído é um retorno ao arquétipo da origem do silêncio, do retorno ao silêncio de base. Os restantes silêncios absolutos, técnicos, pensados e experimentados noutras zonas do filme, acabaram por ser substituídos pelos três silêncios sonoros definidos. Pelo som da natureza, pelo som vestigial e hipnótico da incubadora, e pelo som da oratória colonial, dos fantasmas do passado, pelo impensado.

A determinada altura, impossível de precisar, ou na rodagem ou já na fase de montagem (poderá ter tido indícios num e conclusão noutra), conceitos, ideologias e opiniões mais políticas foram abaladas. Não necessariamente alteradas, como já foi aliás explicado na definição do terceiro silêncio. Esta relação invisível entre locais e estrangeiros, entre negros e brancos, entre colonizados e colonizadores, entre doutrinados e doutrinadores. Geravam uma tensão demasiado complexa de definir. Impossível de explicar num filme de apenas 25 minutos. Nesse sentido, seria mais sensato e útil expor esse espaço de tensão.

Portanto, nesta disrupção final procurou-se criar um momento de contínua tensão, seguido de um acesso a um silêncio técnico. Muitas questões se colocaram sobre este silêncio técnico. Deveria este ser absoluto, num sentido anecoico, ou conter ainda vestígios de sonoridades? Com que momento específico na sua relação com a imagem deveria estar sincronizado?

Alguns fatores para a resolução desta premissa eram claros desde o princípio. Não poderia servir como um simples alívio em relação ao ruído. Ou seja, este momento de libertação da tensão sonora, não deveria permitir relaxar em relação ao filme. Não deveria funcionar como uma simples descompressão. Deveria, antes, ser o espaço anterior à reverberação de fantasmas do passado. Um espaço onde os ecos emergentes do contexto do filme possam viajar livremente. Tornarem-se visíveis no sentido de Paul Klee, serem o impensado de Eduardo Lourenço. Fantasmas que já lá estão e que o silêncio técnico, por oposição a uma progressão deliberadamente ruidosa que lhe precede, torna visível e audível. Deveria operar como um espaço ativo, ou que provoca a ativação do sujeito aberto, como defende Salomé Voegelin.

Esse espaço criado é um espaço mental em silêncio absoluto, é um reservatório de significados. A partir desse espaço consegue-se desenhar uma linguagem reativa ao vazio sonoro. A escolha do momento foi muito ponderada. A incisão desta disrupção no momento em que a cruz está instalada (Fig. 25.a) levantava algumas dúvidas originalmente. Se não se estaria a criar ou ampliar um significado aparente, como se a cruz fosse a salvação ou uma hipotética solução? Não era, pelo menos essa, a intenção. O objetivo seria escolher uma imagem estática, imóvel, retirar o movimento à imagem em movimento, no sentido de lhe retirar o poder magnético em relação ao som. De lhe retirar o magnetismo da imagem a que Michel Chion se refere quando diz que “no cinema, existe uma *magnetização espacial* do som pela imagem.”¹¹⁰ Por outro lado, a cruz levantada deveria operacionalizar o ponto de partida, a entrada no tal espaço ativo de reflexão do sujeito. Mais do que um simbolismo ou um significado representava a imobilidade do objeto, nesse momento. Sobretudo, quando em comparação com o esforço sobre-humano e ruidoso de colocar a cruz naquela parede, instantes antes. A vontade aqui era de criar uma imagem silenciosa (Fig. 25.b). De natureza semelhante à que Max Picard ilustra quando afirma que as imagens “lembram o homem da vida antes da chegada da

¹¹⁰ CHION, Michel. *A Audiovisão. Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 3ª edição, 2016, p.60.

linguagem; transferem-no para um desejo dessa vida.¹¹¹ Esse contraste era necessário e é essa súbita imobilização do som e da imagem que interessava explorar na montagem.

Todas estas decisões contribuíram para criar, neste momento final, uma ausência silenciosa que permite uma nova leitura do filme. O silêncio que sucede à cena da cruz motiva a reflexão. Questiona tudo o que se passou e tenta talvez adivinhar os instantes seguintes. A cena termina com um silêncio com uma duração considerável. Essa duração simula o final do filme e permite um alívio perante a tensão anterior.

¹¹¹ PICARD. *Op. cit.*, p.91.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concretização do filme *Silêncios* e o trabalho de investigação teórico-prático que o acompanhou, permitiram conhecer um novo método de trabalho cinematográfico. A sua procura acontece de forma natural. Este filme é influenciado pelo contexto que o antecede, pelas suas referências e inspirações, e pelo excesso de ruído quotidiano. Ruído sonoro, excesso de informação, uma certa dose de entropia.

Na chegada àquele seminário na cidade do Uíge em Angola, tudo convergiu para proporcionar um encontro proveitoso. Um encontro com silêncios, que começou por ser apenas um, mas que se foi tornando cada vez mais emaranhado. Descobriu-se que o silêncio é complexo. Que pode ser positivo ou negativo. Que é plural e que pode ter várias leituras. Contudo, tem um efeito de ampliação percetiva da realidade. O cinema, enquanto instrumento capaz de reproduzir o lugar, precisa do silêncio. Este ajuda-o a ser um reservatório de significados, em vez de limitar apenas a ser a sua determinação.

Encontrou-se um regresso ao silêncio original, no sentido de proximidade com o natural. Com a ausência de ruído. Com a etapa que antecede a linguagem, enquanto lugar que espera e vem antes da criação. Que está grávido da linguagem. A palavra nasce do silêncio. Espera-se por ele, espera-se retornar a este estado, a esta base. É por isso importante que o silêncio autêntico, sem ruído, volte a ser trabalhado, tentado e experimentado.

O silêncio da espera permite a criação, dá-lhe sentido. É a partir dele que se pode construir uma linguagem mais pura. Que torne visível a invisibilidade da natureza. O trabalho artístico permite isso, que seja revelado o silêncio de base. O silêncio de base, que é o suporte, a estrutura para a construção da linguagem. Seja através da palavra, da música, dos sons, das imagens, de gestos ou de movimentos.

Descoberta a base, a origem, é necessário reaprender a escutar. O método de escuta acusmática permite concentrar nas características naturais do som. Uma escuta profunda e meditativa que omite a visão e, também, a causalidade dos sons. Expande a perceção dos elementos sonoros, pelo que são, não pelo que representam.

Permite uma abertura do sujeito que escuta. Este entende de forma ativa os sons e o seu corpo fica mais aberto à transformação, ao seu contexto. Fica mais próximo de um gesto

de transe, de ser cúmplice com o lugar. De estar pronto para o registrar como se dele fizesse parte, pois respeita-o pelas suas características inatas. O acaso acrescenta-se ao método para que simplifique a relação do ego criador com o lugar. Para que não haja esse confronto e que, a abertura do sujeito ativo que escuta de forma acusmática, possa ser naturalmente livre e simultaneamente criadora.

A liberdade do sujeito ativo provoca uma abertura silenciosa no intervalo entre a realidade e o significado. Num mundo cada vez mais de zeros e uns. Cada vez mais polarizado, em que para cada assunto apenas podem existir duas opiniões, opostas e contrastantes. Este exercício permite alargar o intervalo da percepção. Ajudar a entender que a realidade é demasiado complexa e interessante para ser reduzida apenas a uma ou duas posições sobre um determinado tema.

Neste sentido, o silêncio alarga a percepção do real. Alarga o intervalo entre a percepção e a realidade e ajuda a pensar o impensado. A descobrir novos elementos, novos ângulos e pontos de vista. Porque é importante pensar sobre o que está enterrado no silêncio do passado. Porque o silêncio é uma coisa positiva, mas também pode ser negativa, quando há silenciamento. Um silêncio de medo deve permitir que a linguagem nasça e que o diálogo aconteça.

Na prática cinematográfica é possível utilizar o silêncio. É possível utilizar mais do que um silêncio. Chegar a esse estado interessante para o cinema que é o estado de base. De anteceder a linguagem, seja ela sonora ou visual. Como diz Robert Bresson “o cinema sonoro inventou o silêncio”¹¹². Quer isto dizer que foi necessário que existisse linguagem, discurso, vozes, palavras, sons e música, para entender que a sua interrupção revelava o silêncio. Vários são os exemplos de utilização de silêncio em cinema.

É o caso das transições iniciais, finais ou entre cenas, por exemplo. Um momento em que, frequentemente, se regista uma quebra de som e/ou de imagem que provoca o silêncio. Se o mesmo ocorrer não em transições, mas no interior de planos, já se refere a disrupções. Normalmente, é-lhes atribuído um valor ou um significado para essa paragem. A integração de efeitos de alteração de som e imagem na relação com o silêncio provocam novas significações, novas leituras. Aumentam a abertura do sujeito ativo para a percepção do intervalo entre realidade e significado do filme.

¹¹² BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p.42.

Bresson acrescenta que o silêncio, som e imagem se devem agradar mutuamente, como se cada um escolhesse o seu lugar ideal no objeto cinematográfico. O silêncio deve apenas ser interrompido, quando já está satisfeito com a posição que som e imagem ocupam num filme. Quando a forma como nascem, enquanto linguagem, está de acordo com o silêncio de base que o esperou antes da criação.

No caso do som existe o binómio som/silêncio, que contribui para esta relação de base e que permite aceder à linguagem. No caso pictórico, não existe nenhuma palavra correspondente ao silêncio de uma imagem. No entanto, o cinema permite um ecrã negro, como versão visual de um silêncio. Os ecrãs negros oferecem possibilidades similares ao silêncio sonoro. É, por isso, determinante balancear de forma consciente a relação do tríângulo silêncio-som-imagem na montagem cinematográfica.

Estas descobertas permitem a estruturação de um novo método de trabalho cinematográfico. Num mundo ruidoso, é importante encontrar um método que respeita o silêncio. Nesse sentido, este projeto acrescenta entendimento sobre a potencialidade do silêncio enquanto matéria cinematográfica. Revela uma trajetória particular que começa no silêncio, passa pelo som e termina com a imagem. Um percurso em que todos os elementos são de semelhante importância. Mostra como este método permite potenciar a leitura de um filme e dos seus múltiplos significados. Permite entender um lugar e transformá-lo através do cinema.

BIBLIOGRAFIA

AUGUSTO, Carlos Alberto. *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014.

BECKETT, Samuel. *À espera de Godot: uma tragicomédia em dois atos*. trad: José Maria Vieira Mendes. Lisboa: Edições Cotovia, 2000.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p.42.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2011.

CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 3ª edição, 2016.

CHION, Michel. *Audio-vision: Sound on screen*. Edited and translated by Claudia Gorbman with a foreword by Walter Murch. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994, [1ª edição 1990].

CORBIN, Alain. *A history of silence: from the Renaissance to the present day*. Cambridge: Polity Press, 2018.

COSTA, José Manuel; OLIVEIRA, Luís Miguel (org.). *Jean Rouch*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2011.

FABIANA, Rita; SILVA, Susana Gomes da. *Manon de Boer: Downtime. Tempo de respiração*. Lisboa: Edições Calouste Gulbenkian, 2020.

FERREIRA, Vergílio. *Em nome da terra*. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.

HEMPTON, Gordon; GROSSMAN, John. *One Square Inch of Silence: One man's search for natural silence in a noisy world*. Nova Iorque: Free Press, 2009.

HOLANDA, Francisco de. *Do tirar pelo natural*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

JAEGER, Peter. *John Cage and Buddhist Ecopoetics*. Londres: Bloomsbury Academic, 2003.

KAGGE, Erling. *Silêncio na Era do Ruído*. Lisboa: Quetzal Editores, 2017.

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël, 1985.

- LOURENÇO, Eduardo. *Do colonialismo como nosso impensado*. Organização e prefácio: RIBEIRO, Margarida Calafate e VECCHI, Roberto. Lisboa: Gradiva Publicações, 2016.
- LISBOA, Nuno; FERREIRA, Francisco S.; DAUBY, Margaux. *Doc's Kingdom: 2015 2016 2017*. Lisboa: Apordoc.
- MINH-HA, Trinh T. *Documentary Is/Not a Name*. Massachusetts: The MIT Press, October, Vol. 52, 1990.
- NINEY, François. *Entretien avec Artavazd Pelechian*. Paris: Cahiers du cinema n°454, 1991.
- NORMAN, Olivier. *Max Picard et le silence transcendental*, [online]. [Consult. 2021-4-5]. Disponível em https://www.academia.edu/24717216/Max_Picard_et_le_silence_transcendental
- OLIVEROS, Pauline. *Deep Listening. A composer's sound practice*. Nebraska: iUniverse, 2005.
- PICARD, Max. *The World of Silence*. Chicago: A Gateway Edition, 1964.
- RUOFF, Jeffrey. Conventions of Sound in Documentary. *In Cinema Journal*. [online], vol.32, n°3 (1993), 24-40. [Consult. 2021-5-3]. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/1225877>
- SCHAEFFER, Pierre. *Treatise on Musical Objects: An Essay Across Disciplines*. [e-book]. California: University of California Press, 2017, [1ª edição 1968].
- SONTAG, Susan. Aesthetics of silence. *In Styles of Radical Will*. Nova Iorque: Picador USA, 2013.
- SOUSA DIAS, António; SOUSA DIAS, Susana. *Natureza Morta – Visages d'une dictature: processus de réalisation et de composition musicale*. [online] [Consult. 2021-6-11]. Disponível em <http://www.musimediane.com/numero4/ASousaDias/>
- THOREAU, Henry David. *Walden ou a vida nos bosques*. Lisboa: Antígona, 1999.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Massachusetts: Beacon Press, 2015.
- VOEGELIN, Salome. *Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound art*. Londres: The Continuum International Publishing Group Inc, 2010.

FILMOGRAFIA SELECIONADA

HANEKE, Michael. *Code inconnu: récit incomplet de divers voyages*. Paris: MK2 Productions, 2000. (VOD) (112 min.) Disponível em <https://mubi.com/films/code-unknown-incomplete-odes-of-several-journeys>

MINH-HA, TRINH T. *Reassemblage: From the Firelight to the Screen*. Women Make Movies, Inc., 1982. (VOD) (39 min.) Disponível em www.kanopy.com/product/reassemblage-0

OPPENHEIMER, Joshua. *The look of silence*. 2014. (VOD) (98 min.) Disponível em www.filmin.pt/filme/o-olhar-do-silencio?origin=searcher&origin-type=secondary

PIALAT, Maurice. *Police*. Paris: Gaumont, 1985. (DVD) (113 min.) <https://www.imdb.com/title/tt0089821/>

SALLES, João Moreira. *Santiago*. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2007. (DVD) (79 min.) <https://www.imdb.com/title/tt1002543/>

STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Chronique d'Anna Magdalena Bach*. Paris: Éditions Montparnasse, 1968. (DVD) (93 min.) <https://www.imdb.com/title/tt0062804/>

ANEXOS

Filme *Silêncios*

Endereço: <https://vimeo.com/658335168>

Palavra-passe: Contactar o autor para o e-mail dcesarpedro@gmail.com