



Linguagens em deslocamento: o discurso sonoro na confluência de livros e filmes

Languages in displacement: sonorous discourse in the meeting of books and films

Norma de Siqueira Freitas¹

Resumo: Reflexão sobre o processo de transposição entre textos literários e cinematográficos, evidenciando que, no deslocamento do verbal para o visual, códigos específicos, dentre eles, a adição do som, irão compor a tessitura fílmica. Nesse viés, intenta a análise de três obras: **Estação Carandiru/Carandiru** (2003), **Memórias do cárcere** (1984), **Ensaio sobre a cegueira** (2008).

Palavras-chaves: literatura; cinema; transcodificação; discurso sonoro

Abstract: Reflection upon the process of transposition between literary and cinematographic texts by highlighting that, in the process of displacing words to images, specific codes (among them the addition of sound) will compose the filmic texture. Following this path, this paper aims to analyze three works: **Estação Carandiru/Carandiru** (2003), **Memórias do cárcere** (1984), **Ensaio sobre a cegueira** (2008).

Keywords: literature ; cinema ; transcoding ; sonorous discourse

Adaptação, tradução intersemiótica, transcodificação, canibalização são alguns dos nomes atribuídos ao processo de transposição entre linguagens distintas, isto é, ao entrelaçamento entre as modalidades artísticas. Sabemos que o exercício intertextual é uma constante no campo das artes. Da dramaturgia shakesperiana ao romance folhetinesco, desembocando nos híbridos textos contemporâneos, é possível verificar que matriciais literárias foram transcodificadas, não poucas vezes, para a linguagem visual, ou melhor, para o ilusório mundo das imagens em movimento.

À história do cinematógrafo une-se a do romance moderno, uma vez que, desde cedo, o cinema aproveitou-se de textos da literatura para atrair o público ávido por histórias de amor e de aventuras. De modo que já, na primeira década do século XX, na França, a Companhia de Filmes de Arte

¹ Doutora em Letras - Estudos de Literatura/Literatura Comparada - pela Universidade Federal Fluminense com a tese: Estéticas da prisão: diálogos entre literatura e cinema. Mestre em Letras - Literatura Brasileira com a dissertação: **Da palavra à tela: Chica da Silva, um mito que se constrói.**

valia-se de matrizes literárias para a produção de filmes narrativos cujo objetivo maior era uma “melhora em relação à qualidade precária” (GRONEMEYER, 1998, p. 36) daquele cinema mecânico que se traduzia, antes, apenas pelos crus recortes do real.

Instaura-se, então, um duradouro ciclo de intercâmbio entre o verbal e o visual, o que acaba por motivar uma série de debates e estudos, em cujo cerne se situa a questão da fidelidade, dos deslocamentos e das conexões entre os textos. Classificando o cinema como “arte impura” (BAZIN, 1991, p. 85), o teórico francês sustenta a tese da interpenetração de códigos a caracterizar, desde seu nascedouro, a arte da imagem em movimento, uma vez que o cinema lança mão de um emaranhado de linguagens artísticas. Ora, o cinema, como arte plural, resulta, assim, do feliz amálgama de “códigos cinematográficos e extracinematográficos” (METZ, 1980, p. 133), isto é, da combinação entre a lexicografia cinematográfica - a compreender os movimentos de câmera e recursos de montagem - e o aproveitamento dos códigos específicos de outras artes: encenação, cenografia, fotografia, iluminação, sons, cores, movimento de dança, etc. Daí, não ser possível exigir de um filme, seja ele adaptado, baseado ou inspirado em um romance, equivalência completa em relação à sua matriz literária.

Ao se transpor um livro para a linguagem do cinema, certo é ocorrerem modificações significativas capazes de dotar o texto resultante - o do cinema - como recriação, ou seja, como arte autônoma. Quando o cineasta inicia o processo está consciente de produzir um texto único. Sabe que se trata de uma linguagem específica, a ser circunscrita sobre uma tela, para ser absorvida por olhos vorazes e ouvidos argutos. De modo que, do deslocamento do verbal para o visual, uma infinidade de códigos irão corroborar para a construção do texto fílmico, dentre eles, ressaltamos a adição do som. O som produz, com efeito, uma disjunção muito particular no que se refere à adaptação cinematográfica.

Ora, o discurso sonoro com suas especificidades é capaz de dotar o texto fílmico de densidade e de corporeidade, pois que estabelece empatia e comunicabilidade sensorial com o espectador. Em linhas gerais, é possível

estabelecer a tipologia dos discursos sonoros: discurso da voz (diálogos das personagens cinematográficas), da música (trilhas sonoras e canções); dos ruídos (sons metálicos, tiros, objetos quebrando, etc) e, por último, o “discurso do silêncio” (COSTA, 2004) a marcar um jogo significativo de presença/ausência. Se havia alguma dúvida entre as particularidades de cada linguagem (literária e cinematográfica), o acréscimo do discurso sonoro estabelece, logo de chofre, diferença básica entre livro e filme.

Vale esclarecer que esse estudo não se propõe à simples comparação entre livros e filmes. Opta por tocar em pontos tangenciais a nos remeter para além dos pressupostos da adaptação. Envereda-se, outrossim, pela observação e análise dos signos sonoros, em sua dicotomia presença/ausência, nas tessituras cinematográficas, a evidenciar de maneira especial a sensação de aprisionamento comum às três obras artísticas apresentadas a seguir.

Entre acordes, ruídos e silêncios: *Carandiru, Memórias do cárcere e Ensaio sobre a cegueira*

Sabemos que a música é importante nos filmes. Não é exagero afirmar que trilhas-sonoras façam, às vezes, mais sucesso que os próprios filmes nos quais se inserem. Citamos como exemplos a música-tema “My heart will go on” do filme **Titanic**, de J. Cameron (1998); e também a canção-tema “Unchained melody” do filme **Ghost** (1990), de J. Zucker. Há, ainda, os clássicos do cinema. Filmes como **Casablanca** (1942) e **Cantando na chuva/Singin’ in the Rain** (1952: de Stanley Donen e Gene Kelly) marcaram, não só pela beleza das imagens e dos enredos, como também, por suas trilhas-sonoras.

Ora, muito do encantamento das narrativas fílmicas deve-se a melodias que falam fundo ao coração e aos sentidos dos espectadores embalando devaneios, exaltando-os ou mesmo colocando-os em estado de temor ou tensão porque a ...

música amplia o estado emocional ou a atmosfera, e também tenta transmitir a ‘importância emocional’ de uma cena: os verdadeiros sentimentos ‘reais’ [...]. Canções-temas oferecidas em momentos cruciais podem dominar a competição entre sistemas significadores. [...]. Música e

imagens têm muito em comum como meios de comunicação. [...]. A música cinematográfica, assim como a imagem, pode ter efeitos físicos: faz arrepiar a espinha ou estimula a pessoa. (TURNER, 1997, p. 64-5).

Se, no **Carandiru** fílmico (2003) - uma adaptação do relato escrito por Dráuzio Varella - encontramos um organismo em crise, um corpo-presídio no qual crueldade e brutalismo pulsam freneticamente, a imagem por si só é insuficiente para mostrar toda a dimensão do problema. Ora, sabemos que o cinema não é tão somente o aproveitamento de recursos visuais, de modo que a música de fundo constitui-se como certa “licença poética” a compor a teia ficcional do **Carandiru** do cineasta Hector Babenco.

De fato, a trilha sonora de André Abjurama - classificada de “não-diegética”, isto é, ouvida somente por quem está sentado na poltrona da sala de cinema (MÁXIMO, 2003, p. 78) - é um acréscimo que compartilha criativa e coerentemente da tragicidade do tema. Funciona com um complemento da trama, na reiteração temática. Ajuda a criar a atmosfera de terror e temor diante da violência crua. Pontua significativamente a tessitura fílmica a nos propor certo estado de perplexidade diante daquilo que de tanto visto não é mais sentido.

Ainda antes dos créditos de **Carandiru**, o som-lâmina dos instrumentos indicia a tensão da narrativa de violência e morte. Informa o espectador, por meio de tons sonoros, sobre o tema da história. O contraste entre o ruído dos tiros, dos gritos e dos sons plangentes da trilha sonora incomoda o espectador, deixando-o com a sensação de um grito preso na garganta. À semelhança de **Psicose** (1960) de Alfred Hitchcock, quando o som tenta “descrever o que a imagem” mostra, ajudando, desse modo, o “diretor a contar a sua história” (MÁXIMO, 2003, p 11); também, em **Carandiru**, o tratamento dado à melodia por Abujamra nos induz a certo estado de suspense, a apontar, desde a abertura do filme, para o acontecimento terrível a ser apresentado no espaço bidimensional da tela do cinema: a cena da matança de aproximadamente uma centena de presos.

Ora, se os guinchos de violino sob a batuta de Herrmann, em **Psicose**, são capazes de levar o espectador a sentir os golpes desferidos pela mão que apunhala Marion na banheira; o som metálico e cortante da trilha sonora de **Carandiru** toca fundo o público, levando-o igualmente a “mais que ver, sentir” (MÁXIMO, 2003, p.11-12). Se, os acordes pontuais do início da narrativa fílmica, açulam os sentidos e a imaginação de quem assiste ao espetáculo de violência e cruzeza, colocando-o em alerta, desde o início do filme; no momento de maior tensão, isto é, na seqüência do massacre, cada nota funciona como se fossem desferidos golpes perfurantes no peito do espectador. De forma que os gritos metálicos, produzidos pelos instrumentos musicais, encaixam-se “com o macabro humor da cena” (ibidem: 15), acabando por ferir mais a consciência que os ouvidos do espectador ávido por histórias sangrentas.

O episódio (mais ao final do filme) no qual um cão policial passeia entre cadáveres embebidos no vermelho líquido viscoso, pelas sombrias galerias do Complexo Penitenciário, prende a atenção do espectador que, antes concentrado no intenso tiroteio, tem a respiração ainda presa. O silêncio dos espaços não preenchidos, percebidos entre acordes intercalados, acaba adquirir significância peculiar, pois, ao contrário do senso comum de que o silêncio é o vazio, as pausas - executadas entre uma nota e outra - estabelecem um interessante “jogo de presença e ausência” entre os elementos sonoros (COSTA, 2004, p. 111).

A partir do ensaio “The voice of silence”, do pesquisador Martin Rubin, Fernando Costa (em coro com o estudioso norte-americano) admite haver um quarto discurso sonoro: o “discurso do silêncio” (2004, p.109). Ora, o silêncio só existe em oposição ao ruído e o diretor de **Carandiru** bem o demarca. Assim, o plano que destaca o cão a caminhar sobre o rio de sangue marca - em sua alternância com os gemidos da voz metálica e a total ausência de ruídos - toda a perplexidade diante do paradoxo vida e morte, força e castigo, coerção e liberdade. Portanto, entre tiros de metralhadora, gritos desesperados, sons das brutas botas da polícia militar e da correria desenfreada dos detentos pelas escadas e corredores e, ainda, entre os quadros com depoimentos das personagens a respeito do acontecimento, o

cineasta intercala, habilmente, a contundente trilha sonora com suas expressivas pausas.

No decorrer de toda tessitura fílmica, a utilização artística dos efeitos sonoros e, especialmente, dos musicais pontua significativamente o texto, reforçando eventos. Se, naquele organismo onde pulsa incessantemente brutalidade, o narrador do livro deixa entrever aspectos de hereditariedade determinantes para a vida do crime; no filme tal pressuposto é reiterado pela canção que acompanha a chegada do filho de Nego Preto ao Complexo penitenciário de São Paulo. De fato, o tecido fílmico de Babenco não deixa escapar esse aspecto da obra escrita. Sob o foco da câmera, o filho de Nego-Preto acaba por cumprir sua sina. Ao som da música “Se gritar ‘pega, ladrão,’ não fica um, meu irmão”, cantarolada pelos detentos na rotina da cozinha, o rapaz adentra na vida do cárcere.

Essa música, nomeada por diegética, - diferentemente da trilha sonora, ouvida somente pelo espectador – é audível tanto pelas personagens fílmicas quanto pelo público da sala escura. Funciona claramente como um comentário. Ora, se as trilhas-sonoras oferecem densidade ao tema do filme; as canções auxiliam a condução da narrativa, no desenrolar da história.

Segundo afirmação de João Máximo, no ensaio “Clássicos, discos, canções, Tv, rock’n roll” (2003), o recurso é amplamente aplicado na história do cinema, podendo ser a canção original ou não. O articulista afirma que a “música diegética ou *source music*” é comumente utilizada para “criar um clima ou marcar um tempo ou lugar” E, além disso, “ajuda a contar a história, a definir personagens” (MÁXIMO, 2003, p. 79 e 80) e mesmo situações como o caso do rapaz a seguir os passos tortuosos de seus antecessores. Se, na obra literária, a condenação se deu por conta de um assalto, a linguagem cinematográfica, por meio da escolha da canção popular – como “comentário incidental” (ibidem, p. 135) nessa cena em particular - esclarece o tipo de crime a se prolongar pela cadeia de gerações.

Ora, se, no **Carandiru** fílmico, o grande protagonista é o presídio com sua multidão de indivíduos sem rosto; no **Memórias do cárcere** (1984), filme

baseado no relato autobiográfico do escritor Graciliano Ramos e dirigido pelo cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos, o protagonista é o cidadão Graciliano. Igualmente, nesse filme de prisão, a trilha sonora pontua o tema. Imagem e discurso musical unem-se, completando-se. Num movimento circular, acordes retumbantes marcam o espaço da ação. Definem o tema do filme.

No que diz respeito à música desempenhando papel peculiar nos filmes, Akira Kurosawa e Nelson Pereira dos Santos percorreram a mesma trilha. Ora, se, em **Ran** (também de 1984) - obra-prima do cineasta japonês -, na seqüência em que o exército de Hiderota (rei Lear) é aniquilado, a música dramática substitui os sons das espadas e dos fuzis, conotando o sentimento de derrota e desonra; no **Memórias do cárcere** (1984), a essencialidade musical do Hino (em sua fusão do Hino Nacional com a Marcha Solene), utilizado na abertura da trama e encaixado habilmente em certas seqüências, ao contrário do sugerido por Kurosawa, caminha em direção à glória, numa clara sugestão de vitória e libertação.

Vale ressaltar que, na época de produção e lançamento do filme **Memórias do cárcere** (1983/1984), o país saía de um longo período de ditadura militar. Já nos créditos iniciais, o cineasta deixa clara sua preocupação com a transformação do Brasil. Faz cinema, então, como instrumento de luta. De modo que, o arranjo musical funciona de forma excepcional, traduzindo sobremaneira o caráter ideologizante do filme.

Bazin afirma que a “arte desvenda o mundo que estava oculto e que sempre o estará para a fria lógica da análise. Esse mundo é expresso pela epifania do sensível” (citado em ANDREW, 1989, p. 244). Assim, no discurso cinematográfico das **Memórias do cárcere**, a música, índice poético e lírico, torna-se capaz de provocar emoção e identificação no espectador. Ora, se, o corpo contido, construído pela genialidade expressiva de Carlos Vereza, é índice do aprisionamento; a música aponta na direção inversa: na da libertação.

Sabemos que, no livro, o escritor-personagem-narrador Graciliano não teve oportunidade de registrar suas sensações de liberdade, porque a morte o

acolhe antes que possa terminar seu relato, entretanto a criatividade de Pereira dos Santos acrescenta a cena na qual essas impressões são enfaticamente apresentadas. De fato, o cineasta apresenta-nos um final apoteótico em que a música aparece significativamente superposta a uma elaborada fusão de imagens, num exercício especial de montagem.

Como já dissemos, a música é subcódigo - porquanto extracinematográfico, na classificação de Christian Metz (1980) – capaz de dar à imagem maior espessura e significância, ampliando, dessa maneira, seu poder de ilusão. Daí, concluirmos que, nas **Memórias**, de Pereira dos Santos, o Hino Nacional Brasileiro - na simbiose com a Marcha Solene de Louis Moreau Gosttschslk – colocado, desde a abertura do filme até quando se encerram os créditos, acabe por traduzir metaforicamente os anseios libertários latentes, em toda sociedade brasileira, nas décadas finais do século XX.

A função do arranjo musical não será, apenas, a de servir como pano de fundo. Não é, apenas, um ornato para o ouvido. A mescla de acordes oferece algo mais, ou melhor, oferece-se ao corpo inteiro do espectador que “olha a música, estabelecendo um interessante jogo. A marcha impõe-se como ‘um estar ali’”. (OMAR, 1996, pp. 272-3). E o engenhoso Nelson Pereira, ao montar a cena de soltura do prisioneiro Graciliano da prisão na Ilha Grande, apresenta ao Brasil sua versão ufanista da libertação do escritor brasileiro, envolvendo o espectador numa grande catarse.

Na sequência, a câmera acompanha o protagonista que pega a valise silenciosamente. Ausência significativa de sons. Mancando, o homem sai do curral de arame reservado aos prisioneiros. Tem o chapéu na mão e a valise noutra. A câmera, em plano americano, segue Ramos a caminhar perfilado à cerca. Olha para os companheiros que ficam. Outro silêncio igualmente importante, uma vez que prepara o espírito do espectador para o que se desenrolará a seguir. A objetiva capta a expressão de Ramos a abrir-se um pouco. Novo índice soma-se ao silêncio. Silêncio que se junta ao barulho de ferrolhos e portões abrindo-se. Estudando o silêncio nos filmes, Fernando Moraes da Costa afirma que “não há como pensar sobre um silêncio ignorando

os sons que com ele coexistem e lhe fazem fronteira, posto que ambos não só delimitam como definem um ao outro” (2003, p. 61).

No avançar da cena, ruídos metálicos são ouvidos, conotando liberdade, preparando os ânimos para a grande apoteose. Ora, se, em **Vidas Secas**, filme também de Pereira dos Santos, os sons metálicos dos carros de bois constituem-se como peça especial, a apontar em direção do panorama rudimentar de um Brasil atrasado, no **Memórias** de Nelson, o som do portão a abrir-se, em sua conjugação com o brado retumbante do Hino Nacional, mira no alvo da transformação social de um país saturado pela coerção e pela arbitrariedade.

No enquadramento da tela, transposto o portão, os acordes do Hino ecoam suavemente, na sala de espetáculo. A câmera acompanha Graciliano que caminha. Mudança de foco. A objetiva apresenta o protagonista de frente. A melodia torna-se pulsante. Tudo é vibração. Os espectadores, na sala escura, compartilham do momento de comunicação sensorial plena, patrocinado pelo arranjo musical a se sobrepor à alegria simples da fisionomia sofrida e ao gesto expressivo do cidadão ao jogar o chapéu para o alto. A atitude do Graciliano-personagem fílmico pode até não conferir com o temperamento tímido de Graciliano Ramos, cidadão e escritor, mas, sem dúvida, fecha de forma surpreendente o discurso cinematográfico

Grosso modo, o signo da literatura é a palavra, enquanto o do cinema é a imagem. Entretanto, na tessitura fílmica, outras convenções irão se sobressair. O discurso cinematográfico d’**Ensaio sobre a cegueira** (2008), proposto por Fernando Meirelles, a partir da matriz literária de Saramago, coloca em cheque impressões sensoriais diversas. Não mais a imagem visual detém a centralidade da narrativa e mesmo da moldura da tela. Sob o látego da câmera, apenas imagens difusas e enevoadas apresentam-se frente ao olhar espectral. Compreensível.

No mundo contemporâneo, rostos se perdem na multidão. Todos formam uma massa informe e disforme diante do caos de cada dia. Se, no cotidiano das grandes cidades, não há espaço para a solidariedade e se todos

estão cegos para o seu semelhante; no filme, não cabem *closes* nos quais olhares lânguidos transfiguram apenas uma sociedade inexistente. Na reprodução da sociedade fragmentada, a câmera apresenta ao olhar do espectador apenas perfis, mãos, troncos e silhuetas difusas. Certo que o cinema é a arte do fragmento, pois que a objetiva focaliza e recorta partes do corpo. No entanto, a estratégia de montagem, efetuada sob a batuta de Meirelles, parece indiciar a fragmentação do contemporâneo e, ao mesmo tempo, ressaltar impressões sensoriais táteis e, em especial, as auditivas a se sobrepor às visuais. Intencional.

No universo em que a cegueira protagoniza a trama, as impressões visuais deixam de ocupar o pódio. Na contramão do exercício cinematográfico tradicional surgem mãos a tatear lugares e pessoas. Rostos de pele febril aquecidos pelo calor do fogo fundem-se às sombras do ambiente hostil. Ou corpos abençoados pela fria chuva purificadora nos são apresentados pelo movimento angular da máquina. A câmera focaliza também pés a marcar espaço e/ou pernas que se perdem em labirintos desconhecidos. Narizes a perceber o cheiro de carne crua, envolvem-se em disputas ferrenhas, lembrando ao homem sua animalidade latente.

Curioso observar como a narrativa de Fernando Meirelles ressalta de modo incomum a apreensão do sentido olfativo. Ora, as sociedades sempre privilegiaram a visão enquanto sentido de excelência. O mundo civilizado estabeleceu normas que impuseram ao olfato e, mesmo ao gosto, certa censura, pelo motivo de os cheiros manterem determinada relação com faro, enquanto capacidade extraordinária própria do instinto animal. Como reiteram Nízia Villaça e Fred Góes (1998, p. 178), o “animal se mantém preso ao sentido do cheiro e do gosto” enquanto para o ser humano prevalece a capacidade visual e auditiva. Dessa maneira, o diretor brasileiro, sinalizando em direção ao sentido do olfato, aproxima homens a animais, na representação do despersionalizante ambiente do sanatório-prisão.

Contudo, no discurso cinematográfico, agora em questão, as impressões sensoriais auditivas “roubam a cena”. Na montagem de Meirelles, orelha e ouvido ocupam, em primeiro plano, o enquadramento da tela. Tudo, no

filme, é ruído. Pernas e pés vagando sob o toc-toc dos saltos dos sapatos, água caindo de chuveiros, pires e xícaras a tilintar, gritos de dor e de sussurros de gozo nos ofegantes corpos dos amantes, tiros certos, na expressiva montagem, em que o ato transfigura a violência própria de quem detém o poder pela força – na alternância com o vazio da tela, ora cinzenta, ora negra – montam o mundo das sombras leitosas das personagens atingidas pela misteriosa cegueira.

Indubitavelmente, o discurso sonoro adquire prevalência na montagem de Meirelles. Até o rádio, introduzido numa sequência fílmica, adquire significância peculiar, ratificando o predomínio da imagem acústica sobre a visual. Tal objeto serve, ainda, de elo entre o mundo da quarentena-prisão e aquele do lado de fora. A canção, executada ao rádio – audível por personagens e espectadores – pontua um momento de calma. Essa comunicação sensorial opera “uma espécie de empatia circulatória”. No processo, o componente respiratório e circulatório envolve-se “num ritual de som e *encantamento*” (ARMSTRONG, 1971, p. 47), capaz de apascentar aquele rebanho encurralado pela doença e pela coerção institucional.

Se, no romance, o escritor português José Saramago, traduz pelo arranjo vocabular e pela seleção lexical o panorama de crueza e paroxismo em que o ser humano está enredado; na recriação do cineasta, barulhos diversos, abundantes, estridentes, cortantes e contundentes habitam todo o texto fílmico. Intrometem-se por entre a trilha sonora, superpõem-se às vozes, ferem os diálogos, apunhalam nossa humanidade. Incomodam. Mas constroem a fisionomia do caos contemporâneo.

A relação com o evento é visceral. A música, em conluio com as emoções, aciona a musculatura lisa (involuntária) e solicita o “reflexo auditivo que foi inibido com o tempo pela chamada civilização” (ARMSTRONG, 1971, p. 46), derrubando a censura imposta pelo racional.

Logo na abertura do filme, a infinidade de barulhos vários traduz a velocidade gritante e o fervilhar de corpos na disputa por espaço. Prisioneiros do egoísmo, diante do trágico destino, homens, mulheres e crianças vagam errantes no ambiente ruidoso, tingido de branco pela cegueira coletiva. É

comum, quando os olhos são impedidos de ver, os ouvidos compensarem a deficiência, tornando-se uma espécie de olho auditivo. Lembremo-nos da presente ambigüidade recorrente nos vocábulos “óptico” e “ótico” na etimologia grega.

Na continuidade da trama, a música de fundo soluça como lamento. Notas compassadas e repetitivas, sobreposta às cenas bruxuleantes, compõem a trama e adensam personagens. Em sua conjugação com sons metálicos, zumbidos cortantes invadem a cena e ferem os sentidos. Vozes sobre a paisagem enevoada e figuras fantasmáticas vagam na espessura da tela. Mãos se procuram. Faces indefinidas. Definida apenas a branca tez da mulher de visão. Espectros a surgir da neblina são conduzidos pela generosidade da mulher do médico.

A narrativa caminha para o desfecho. No emaranhado da cidade devastada, em fila, os indivíduos vagam. Porém do caos nasce também a ordem. A trilha sonora pontua o encontro com o outro e com a organização. No caminhar, com a ajuda da mulher que vê (símbolo de humanidade), encontram abrigo. A música abandona as notas de tons vazios e cortantes e adquire tonalidade quente e suave como o calor aconchegante da convivência solidária e amorosa de um lar. Outros signos (o cinema converte objetos em signo) montam a atmosfera agora calorosa do encontro entre os semelhantes.

Na sequência seguinte, embalada pelo dedilhar vibrante das teclas de um piano, a câmera evidencia uma xícara fumegante de café com leite. Da fumaça do líquido, surge a esperança. Como, no romance do Nobel de literatura, a visão vai sendo recuperada. Em série. A melodia se adensa. Então, entre abraços e sorrisos, os homens, finalmente, reencontram a humanidade há tanto perdida.

Sabemos que um filme traduz-se num exaustivo trabalho de equipe. Entretanto cabe ao cineasta a incumbência de puxar-lhe os cordões. O artesão de imagens é, de fato, um maestro, um orquestrador de linguagens. Seu poder criativo permite-lhe transitar por entre um emaranhado de códigos a causar estranhamento, construindo a novidade, mesmo que o filme tenha como pilar

uma obra literária já consagrada. De modo que sejam trilhas sonoras, canções incidentais, ou mesmo, o registro dos ruídos ou ausência de sons, todos são recursos lingüísticos a se constituírem como deslocamento significativo em relação às supostas equivalências entre livro e filme, ratificando, mais uma vez, a tese de que veículos diferentes vão exigir linguagens distintas. Essa comunhão de signos, portanto, acaba por construir um singular engenho artístico.

Bibliografia

ARMSTRONG, Allan George. À procura de uma linguagem sensorial. **Revista de Cultura Vozes**. Petrópolis: Editora Vozes, v. LXV, jan./fev., 1971, p. 43 – 48.

BAZIN, André. **Por um cinema impuro: defesa da adaptação e teatro e cinema**. In: _____. **O cinema: ensaios**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. In: ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

CARANDIRU. Direção de Hector Babenco. Roteiro de Victor Navas, Fernando Bonassi e Hector Babenco. Câmera: Walter Carvalho. Montagem de Mauro Alice. Direção de arte: Clóvis Bueno. Música: André Abujamra. Intérpretes: Luiz Carlos Vasconcelos, Milton Gonçalves, Ivan de Almeida, Rodrigo Santoro, Ailton Graça e outros. Realização: São Paulo, Globo Filmes, 2003, bobina cinematográfica (146 min.); son., color. Disponível em DVD (2 discos).

COSTA, Fernando Morais da. **Som no cinema, silêncio nos filmes: o inexplorado e o inaudito**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes e Comunicação Social. Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação. Niterói. UFF. 2003.

_____. Se pouco se diz sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes?.

Gragoatá. Niterói, 2004, p.105 – 116.

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. Direção de Fernando Meireles. Roteiro: Don McKeller. Produção de Andrea Barata Ribeiro, Niv Fichman e Sonoko Sakai. Música de Marco Antônio Guimarães. Fotografia de César Charlone. Intérpretes: Mark Ruffalo, Julianne Moore, Alice Braga e outros. Realização: Brasil/Canadá/Japão, 2008. Fox Filmes e Miramar Filmes. 1 bobina cinematográfica (120 min.); son., color. Disponível em DVD.

GÓES, Fred e VILLAÇA, Nízia. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

GRONEMEYER, Andréa. **Film: a concise history**. New York: Laurence King, 1998.

MÁXIMO, João. **A música do cinema**: os cem primeiros anos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, v. II.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Produção de Regina Filmes; L. C. Barreto. Som: Jorge Saldanha. Fotografia de José Medeiros e Antônio Luiz Soares. Intérpretes Carlos Vereza, Jofre Soares, José Dumont, Glória Pires e outros. Realização: Rio de Janeiro. Embrafilme, 1984. 1 bobina cinematográfica (180 min.); son., color. Disponível em VHS.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

OMAR, Artur. **Cinema e música**. In: XAVIER, Ismail (org). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 269-290.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Prefácio de Nelson Werneck Sodré. 19. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1984 v. I e II

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. 30.a. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.