

## **As vozes e o silêncio em *Cartola, música para os olhos*<sup>1</sup>**

*Sérgio Puccini*<sup>2</sup>

---

1 Trabalho apresentado no XVIII Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão ST Teoria e estética do som no audiovisual.

2 Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. [sergio.puccini@ufjf.edu.br](mailto:sergio.puccini@ufjf.edu.br)

**Resumo**

O artigo apresenta uma análise do documentário *Cartola, música para os olhos* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, tendo como foco questões relacionadas à articulação das vozes e ao uso do silêncio. O documentário se vale de um amplo e diversificado material de arquivo que serve como base para os relatos obtidos por meio de uma grande lista de depoimentos. Dentro de um contexto excessivamente verborrágico, a noção de silêncio irá adquirir sentido singular.

**Palavras-chave**

Documentário, som, voz.

**Abstract**

This article presents an analysis of Lírio Ferreira and Hilton Lacerda's documentary named *Cartola, música para os olhos* (2007), focusing on the articulation of voices and on the use of silence. The documentary makes use of a great variety of archive footage that serves as basis for the reports obtained from a long list of interviews. Included in an excessively verbose context, the notion of silence will acquire a singular sense.

**Keywords**

Documentary, sound, voice.

*Cartola, música para os olhos*, de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, lançado em 2007, se encaixa dentro dos chamados “documentários de arquivo”, em que o trabalho de montagem desempenha papel decisivo dentro da articulação discursiva do filme. Se utilizando de um expediente bastante comum no documentário contemporâneo, a montagem irá trabalhar sobre um repertório de imagens e sons bastante heterogêneo. Dentro de um mesmo filme, vemos reunidas uma ampla gama de extratos do cinema e da televisão brasileira que ajudam a construir um percurso histórico e cronológico paralelo à vida do personagem principal do documentário, o cantor e compositor Cartola. A esse material de arquivo intercala-se uma longa série de depoimentos, seguindo, aparentemente, um receituário padrão desse tipo de documentário. Em linhas gerais, poderíamos enquadrar o documentário *Cartola, música para os olhos*, dentro de um grupo de documentários que Fernão Ramos (2008) define por “documentário cabo” (p. 24), um documentário marcadamente expositivo cujas asserções são estabelecidas não apenas por uma única voz *over*, a típica “voz de Deus”, mas por vozes múltiplas elencadas dentro de uma lista de depoentes. Esse tipo de documentário, que tem a voz como elemento central na articulação discursiva, possui forte presença dentro da mídia televisiva, já que está bem adaptado aos modos de comunicação desse meio até hoje, dependendo muito mais daquilo que ouvimos do que daquilo que vemos.

Como em todos os documentários expositivos, a voz vem a ser o elemento central na articulação da montagem do documentário. Fala-se muito em *Cartola*. Isso não significa que no elenco de depoentes do documentário encontrem-se notórios tagarelas, pelo contrário, os depoimentos são curtos e, às vezes, a participação dos depoentes se limita a uma ou duas entradas rápidas. O sentido “verborrágico” do filme é alcançado por uma operação de montagem que investe no corte rápido dos planos encadeados em uma sucessão de imagens e sons de origens diversas, que podem incorporar extratos de filmes de ficção, cinejornais, documentários, especiais de TV, etc. O corte é usado invariavelmente como recurso para eliminar as pausas, aglutinar falas de depoentes, aumentando o conteúdo informativo do filme em seus 80 minutos de duração.

Se por um lado o documentário faz uso do receituário padrão dos documentários expositivos, apoiados em depoimentos e imagens de arquivo, por outro, não deixa de explorar algumas subversões criativas feitas por meio de sua operação de montagem. Graças a essas subversões criativas, poderemos analisar conceitos relacionados ao valor do ruído e do silêncio no tratamento dado às vozes no filme.

Atualizando o dilema machadiano expresso no filme *Brás Cubas, Cartola, música para os olhos* se inicia no final da vida do narrador protagonista. Sobre imagens de arquivo do enterro do compositor, ouvimos Cartola cantar a música *Divina Dama*, aproveitando o conteúdo da letra – “tudo acabado/ e o baile encerrado/ atordoado fiquei” (CARTOLA, 2006) – para reforçar o recorte temático da sequência<sup>3</sup>. Radicalizando a ideia de dar voz aos outros, o documentário tece um comentário irônico, a partir da citação de *Brás Cubas* no filme de Júlio Bressane, sobre a possibilidade de dar voz a um morto – no caso, Cartola. Sobre as imagens do filme de Bressane, em que vemos um microfone deslizando sobre um esqueleto, ouvimos o depoimento de Cartola, em *off*, narrando os primeiros momentos de sua vida: “Eu nasci no Rio de Janeiro, na rua do Catete, em 1908” (BRÁS CUBAS, 1985). Cartola vem a ser, assim, ressuscitado pela voz e não pela imagem. A partir daí, o documentário apresenta os principais momentos da vida do compositor, respeitando rigorosamente a ordem cronológica dos fatos dentro de uma moldura histórica.

Por intermédio de uma rica seleção de material de arquivo, dentre documentários e especiais de televisão em desgastadas imagens de vídeo, o filme recupera a voz de personagens centrais no âmbito da cultura do samba: Buci Moreira, Donga, Ismael Silva, João da Baiana, Carlos Cachça, Nelson Cavaquinho, Moreira da Silva, Zé Keti, entre outros que aparecem em depoimentos de época intercalados aos depoimentos obtidos originalmente para

---

3 Esse vem a ser um procedimento recorrente no filme que irá orientar a escolha das músicas no desenrolar das sequências, se utilizando de procedimento próximo ao que vemos em filmes musicais, em que as letras das músicas funcionam também como elemento de informação narrativa.

o filme. Ao todo, o documentário apresenta um elenco de 20 depoentes, dentre os depoimentos originais do documentário.

O fora de campo é o principal espaço de manifestação das vozes, sendo que a faixa-imagem é quase toda dominada pelo material de arquivo. Dizemos “quase toda” porque, além do filme apresentar registros próprios, entre depoimentos, situações encenadas e números musicais, temos também o uso de uma sequência de um minuto de duração em que não se vê absolutamente nenhuma imagem, sendo totalmente apoiada em uma montagem sonora. A sequência se inicia com uma operação de escurecimento (*fade out*) sobre uma imagem de arquivo em que vemos um *travelling* pelas ruas do Rio de Janeiro. O efeito de escurecimento se dá justamente no momento que adentramos o interior de um conhecido túnel da cidade. A partir daí, passamos a ouvir um conjunto de vozes, como vozes extraídas do que, ao que parece, são extratos de antigas novelas de rádio, a locução do jogo Brasil e Uruguai na final da Copa do Mundo de 1950, além das vozes dos depoentes: Marília Barbosa, Sérgio Cabral, Arthur de Oliveira, Arley Pereira e Glória Regina. Junto a essas vozes, vamos ouvir também extratos de músicas que servem para marcar época, como a marcha *Retrato do Velho*, de Haroldo Lobo, que tematiza a volta de Getúlio ao poder em 1950. Na sequência, mantêm-se o uso do corte rápido na intercalação das vozes. Todas as vozes são organicamente organizadas para compor um relato sobre um momento da vida de Cartola em que ele foi considerado desaparecido. A voz da locução do jogo Brasil e Uruguai, bem como a música de Haroldo Lobo, servem como moldura histórica, ajudando a localizar os fatos narrados no tempo. Já as vozes da novela radiofônica entram como comentário irônico aos eventos narrados. A ausência total de imagens ajuda a completar o sentido da sequência, toda ela tratando justamente da ausência de registros de Cartola durante determinado período da sua vida.

A sequência de um minuto sem imagens marca uma clara divisão no documentário. Em seguida, Cartola volta ao filme, dessa vez atuando ativamente em imagens em movimento, quer seja como ator de filmes de ficção, em

apresentações musicais registradas para o cinema e televisão, em entrevistas concedidas a programas de televisão, etc. A partir desse ponto, que poderíamos chamar de “a segunda volta de Cartola”, sendo a primeira o pós-enterro do início do filme, a voz de Cartola, que antes habitava apenas o espaço extra-campo, sendo, portanto, acusmática, agora finalmente ganha corpo em um processo de *desacusmatização*, no sentido de Michel Chion (2011).

Esse processo de *acustimatização* e *desacusmatização* é central nos procedimentos de montagem do documentário no que diz respeito ao tratamento dado ao personagem principal, Cartola. É nítida certa operação arbitrária na montagem, não só em dar voz aos outros, mas como também em tirar voz em um processo de abafamento que trataremos mais a frente. A ideia de silêncio, passível de ser trabalhada na análise do filme, nasce dessa operação.

O tratamento da faixa sonora do documentário se apoia na articulação daquilo que poderíamos identificar como sendo duas faixas sonoras distintas, distinção estabelecida a partir da percepção do volume sonoro. Uma faixa, que vamos chamar de “faixa principal”, entra em um primeiro plano de volume sonoro. Já a faixa secundária, de volume mais baixo, ocupa um segundo plano de volume sonoro. A faixa principal possui uma maior autonomia em relação ao plano de imagem correspondente e carrega grande parte do conteúdo informativo do documentário, expressos entre depoimentos e músicas. Já a faixa secundária estará associada diretamente à cadeia de imagens que vemos nas sequências, que poderíamos definir como *som de fundo*. Dentro dessa articulação, o que se percebe ao longo do documentário é uma alternância dos procedimentos de montagem no que diz respeito ao tratamento dado à faixa secundária, o som de fundo. De maneira mais frequente, esse som de fundo (ou som dos planos das imagens) é suprimido, ou está originalmente ausente. Em alguns casos, no entanto, esse som de fundo será mantido ou até mesmo criado por meio do uso de efeitos sonoros trabalhados em pós-produção. Esse trabalho será usado no documentário para acompanhar o registro de determinadas fotografias, como a que mostra o interior do bar “Villarino”, com Vinícius de Moraes ao centro, usada

para ilustrar o depoimento do cartunista Lan sobre uma das tentativas de trazer Cartola de volta ao circuito musical. Acompanhando uma panorâmica feita sobre a imagem da foto, ouviremos, ao fundo, o barulho de talheres e copos. Já sobre a foto que mostra Stanislaw Ponte Preta diante de sua máquina de escrever, ouviremos o barulho das teclas sendo digitadas. Podemos citar ainda, como outro exemplo desse tratamento, a sequência feita com as fotos que mostram o interior do famoso bar Zicartola, em que, de novo, ouviremos ao fundo, e de forma bastante sutil, o barulho de talheres, criando uma ambiência para o bar. Todos esses sons funcionam como o que Chion chama de “cenário sonoro”, “que contribuem para povoar e para criar o espaço de um filme por pequenos toques distintos e localizados” (CHION, 2011, p. 48).

Na lista de sequências em que se percebe a manutenção da faixa sonora secundária, som oriundo dos planos de imagens, podemos citar dois desses planos como exemplo: o primeiro seria aquele que registra uma pequena roda de samba no morro da Mangueira. Intercalado às imagens que registram a performance dos sambistas cantando a música *Sala de recepção* de Cartola, vamos ver diversos planos contendo o que poderíamos chamar de “paisagens do morro”, que servem como ilustração da música em um típico efeito vídeo clipe. O som direto desses planos de cobertura será mantido como som de fundo, acompanhando o corte seco da imagem, sendo que o áudio que registra a música entra como faixa principal, ocupando o primeiro plano sonoro. Outra sequência que evidencia esse tipo de procedimento é a da Rua dos Andradas, local em que Cartola morou por um período da sua vida. Acompanhando os depoimentos que entram em *off* como faixa sonora principal, vê-se vários planos dessa rua, mostrando o movimento de seu comércio, o fluxo de pessoas, etc. Em todos esses planos, que servem como ilustração para os depoimentos, são mantidos, como faixa secundária, os sons diretos originais que entram em volume mais baixo, mas mesmo assim bastante perceptíveis. Nesses dois exemplos, a faixa sonora secundária irá produzir um efeito de ruído em relação à faixa sonora principal, como em um tratamento “sujo” do som, o que no documentário vem

a ser claramente intencional. Aqui poderíamos ir mais além e dizer que, no caso das duas sequências citadas acima, esse procedimento vem a ser usado para preservar certa integridade da tomada documental em um documentário bastante controlado, como são todos os documentários de arquivo.

Esse modo de tratamento de sobreposição de duas faixas sonoras será usado também para ampliar o sentido de verborragia do filme. Como dissemos anteriormente, *Cartola* vem a ser um documentário extremamente verborrágico, sendo que o sentido da "verborragia" é construído graças a uma sucessão linear de vozes, entre as vozes de depoimentos e cantos, quase sem pausas. Aliado a essa progressão horizontal de vozes, tem-se, em uma determinada sequência, o emprego de uma sobreposição vertical de vozes (a partir dos mesmos critérios exemplificados anteriormente), pois a montagem não suprime o som direto dos planos de imagem que são usados como cobertura ou como conteúdo ilustrativo para determinada sequência. Esse procedimento será usado na sequência que marca o retorno triunfal de Cartola ao mercado de discos e shows, quando lança seus primeiros LPs pela gravadora Marcus Pereira, em 1974 e 1976. Na faixa sonora principal, entra Cartola cantando a música *Alegria*, que integra o disco de 1974 gravado por ele. A sequência, que aqui vou chamar de "Alegria", é montada com imagens de arquivo, entre fotos de Cartola e de notícias de jornais sobre Cartola, além de imagens em movimento, filme e vídeo, em que vemos vários momentos de Cartola entre apresentações musicais e entrevistas. Os áudios originais das imagens em movimento e das vozes sincrônicas serão mantidos como sons de fundo, ou como faixas secundárias, ao longo de toda a sequência. "Alegria" entra claramente como clímax do documentário, momento de maior sucesso na carreira comercial do compositor depois de longos anos de batalha. O tratamento sonoro reforça a intensidade dramática do momento pelo excesso de sons e vozes, buscando restituir a dinâmica dos acontecimentos naquele período de vida de Cartola. O sentido de verborragia vem a ser assim reforçado pelo emprego das vozes sobrepostas verticalmente à voz principal que, na sequência, são ocupadas pela música *Alegria* na voz de Cartola. As



vozes secundárias, pouco distinguíveis, adquirem assim um valor de ruído, já que sua dimensão de linguagem fica reduzida. Na sequência “Alegria”, voltamos a observar aquele mesmo tratamento “sujo” do som que nos referimos ao comentarmos as sequências da sala de recepção e da Rua dos Andradas.

O procedimento de sobreposição vertical de vozes é pontual no documentário, sendo utilizado apenas em “Alegria”, mas será de fundamental importância para entendermos o trabalho do silêncio operado pelo filme por meio do que chamamos anteriormente de “processo de abafamento de vozes”, do qual falaremos a seguir. Para Michel Chion (2011):

a impressão de silêncio numa cena de filme não é o simples efeito de uma ausência de ruído; só se produz quando é trazido por todo um contexto e por toda uma preparação, que consiste, no mais simples dos casos, em fazê-lo preceder de uma sequência barulhenta. Por outras palavras, o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um contraste. (p. 50).

No artigo *Almost silent: the interplay of sound and silence in cotemporary cinema and television*, Paul Théberge irá trabalhar a ideia de contraste comentada por Chion a partir do conceito de silêncio relativo (*relative silence*). Para Théberge (2008, p. 67) “[...] não existe algo como o silêncio total e absoluto, apenas um sistema de silêncios estruturais relativos – silêncios que adquirem sentido dentro de todo o contexto relacional e de representação da própria trilha sonora.”<sup>4</sup> Assim como Chion (2011), Théberge (2008) lembra que, ao fazer uso do silêncio absoluto em uma trilha sonora, haverá sempre o risco desse ser entendido como uma falha técnica do filme, devendo, por essa razão, ser evitado sempre que possível. Théberge (2008) irá trabalhar com o conceito de silêncio relacional para contrapor a noção de silêncio absoluto. Já Mark Kerins (2011, p. 59), em seu livro *Beyond dolby: cinema in the digital sound age*, utilizará o termo “*relative silence*” (“silêncio relativo”) para contrapor o termo “*complete silence*” (“silêncio

---

4 Tradução nossa de: “[...] there is no such thing as a true, or absolute, silence, only a system of relative, structured silences – silences that are made to have meaning within the relational and representational context of the soundtrack itself.”

completo”), conceito que ele mesmo admite ser menos amplo do que o conceito silêncio relacional trabalhado por Théberge.

Em *Cartola, música para os olhos*, vamos ver o emprego das duas formas de silêncio citadas por Kerins e Théberge. O “silêncio completo”, em que todos os sons são suprimidos da faixa sonora, e o “silêncio relativo”, ou “relacional”, que nasce pelo contraste na forma de tratamento da faixa sonora dentro de toda cadeia discursiva do filme, procedimentos que são uma das marcas daquilo chamado anteriormente de “subversões criativas”.

Antes é necessário distinguir o uso do “silêncio completo” do “silêncio breve”, o último funcionando como pausas e respiros. Em *Cartola*, observamos em alguns momentos o uso de silêncios breves, como o que ocorre logo após o depoimento de J. C. Botezelli, o Pelão, que trata sobre a irritação de Cartola sempre que perguntado sobre a origem de seu apelido. Por sua duração breve, de apenas dois ou três segundos, esses silêncios não correm o risco de serem entendidos pelo espectador como falhas na trilha sonora do filme.

O silêncio completo só passa a ser percebido quando se prolonga por alguns segundos além do usual. Em *Cartola*, esse procedimento será usado em uma sequência ao final do documentário: quando retomam-se as imagens do enterro que haviam sido apresentadas logo ao início do filme. Dentro da cadeia discursiva do filme, a sequência trataria, assim, daquilo que poderíamos chamar de “a segunda morte de Cartola”. O silêncio é introduzido por dois toques de bumbo, sendo que o primeiro entra em sincronia com a imagem e se estende por aproximadamente vinte segundos de filme. Nas imagens coloridas, acompanhamos a grande movimentação da massa de pessoas ao redor do cortejo fúnebre. Após um *close* tremido no rosto de Cartola, quem está dentro do caixão, um corte passa para outra imagem de arquivo, dessa vez em preto e branco, que mostra uma cruz de cemitério. Sobre essa imagem, entra Cartola cantando a música *Fiz por você o que pude*. Nesse ponto, encerra-se o uso do silêncio completo e tem início o uso do que aqui vamos chamar de “silêncio

relativo”.<sup>5</sup> Assim como havíamos observado na sequência de um minuto sem imagens, a sequência de silêncio completo também é bem justificada por seu conteúdo temático. Trata-se de um momento fúnebre normalmente associado ao silêncio, o que pelo menos se dá em nossa cultura. O toque do bumbo, por sua vez, serve como elemento preparatório para a introdução do silêncio, funcionando como uma espécie de *fade out*, ou efeito de escurecimento gradual da imagem, utilizado como efeito de transição no início da sequência de 1 minuto sem imagens.

Mantendo a continuidade do plano da cruz, que encerra a sequência de silêncio completo, um movimento de câmera altera o enquadramento, passando a mostrar um grupo de pessoas que bebem descontraidamente bem ao lado do cemitério. Na faixa sonora, segue a música de Cartola *Fiz por você o que pude*. Ao contrário do que havíamos visto na sequência “Alegria”, a sequência de imagens que acompanha o canto de Cartola não possui som, servindo apenas como base imagética para a trilha musical. No entanto, as imagens que vemos apresentam situações de conversas entre os sambistas que bebem, sendo que algumas das falas são ditas diretamente para a câmera. Dessa forma, as imagens possuem um conteúdo verborrágico, muito embora o som que se origina delas não esteja presente. O efeito de abafamento das vozes é produzido pelo contraste entre as operações de montagem observadas nas sequências “Alegria” e “Fiz por você o que pude”.

O sentido de verborragia contido nos planos da sequência “Fiz por você o que pude” é obtido por uma dimensão simbólica das imagens. De fato, é possível fazer uma leitura labial do conteúdo das falas que são ditas diante da câmera. Poderíamos ter acesso, assim, à dimensão da voz enquanto linguagem. O que a sequência nos omite é, justamente, a dimensão física da voz (seus timbres, modulações, volumes, etc.), distinção trabalhada em Dolar (2006). Da mesma maneira que não temos acesso à dimensão física das vozes, também nos são

---

5 Na sequência do enterro, o uso do silêncio completo está bem amarrado com o seu conteúdo temático.

omitidos os ruídos do ambiente<sup>6</sup>, ou das ambiências. A construção do silêncio relativo ocorre a partir do contraste, no sentido de Chion, entre os dois tipos de tratamento da faixa sonora secundária nas sequências “Alegria” e “Fiz por você o que pude”, o que só pode ser entendido dentro da lógica discursiva adotada pelo documentário. No sentido comentado anteriormente, a sequência “Alegria” prepara o silêncio relativo de “Fiz por você o que pude”, uma como o negativo da outra, mesmo que ambas possuam, como faixa sonora principal, a música de Cartola, sendo, portanto, sequências eminentemente sonoras. Voltando a Mark Kerins (2011):

em um filme onde alguns segmentos apresentam musica, efeitos sonoros, e diálogo, qualquer seção (por mais alta que seja) onde um ou mais desses elementos não esteja presente pode ser considerada “relativamente silenciosa” devido à percepção do elemento ausente. (p. 59).<sup>7</sup>

As vozes abafadas dos sambistas em “Fiz por você o que pude”, ou a ausência dessas vozes, vem a ser, dessa forma, o elemento ausente na cadeia dos procedimentos de montagem de *Cartola, música para os olhos*. Da mesma maneira que o documentário faz uso extensivo das vozes extra-campo, vozes sem corpo, tem-se também o uso inverso, o dos corpos sem vozes.

O documentário se encerra com a mesma imagem da cruz que vimos no início da sequência “Fiz por você o que pude”, que serve de base para a entrada do *off* de Cartola se despedindo de todos: “Eu quero deixar o meu abraço a vocês todos, agradecer a lembrança do meu nome para bater um papo com você, para contar algumas mentiras e algumas verdades” (CARTOLA, 2006). Morto, o sambista volta a ocupar o espaço fora de campo. Sua voz recupera o poder acusmático –

---

6 Tem-se o mesmo tipo de procedimento de abafamento de vozes ao final da primeira sequência do filme. Procedimento que trás as imagens do enterro de Cartola acompanhada da música *Divina Dama*, de Cartola. A sequência se encerra com um sambista falando diretamente para a câmera, após o término da música, sem, no entanto, termos o som dessa fala.

7 Tradução nossa de: “Thus in a movie where some segments feature music, sound effects, and dialogue, any section (however loud) where one or more of these elements drops out could be considered “relatively silent” due to the perception of the missing element”.

em um processo de acostimatização inverso ao que vimos na metade do filme. A dimensão de personagem se mistura à dimensão de narrador, um narrador implícito e onisciente que conta sua história de vida, tal como um Brás Cubas. No início, a voz de Cartola abre o filme cantando sobre sua própria morte em *Divina Dama*. Ao final, Cartola, já morto, anuncia, via voz acusmática, a sua partida. Uma voz incorpórea, pois já não habita mais esse espaço de mundo.

A voz é, por natureza, um elemento ambíguo, um “objeto estranho”, nas palavras de Michel Chion (1993, p. 13). Uma mesma elocução pode comportar sentidos diversos entre suas dimensões linguísticas, físicas, sonoras, emocionais, etc.<sup>8</sup> Nesse sentido, as sequências “Alegria” e “Fiz por você o que pude”, evidenciam bem essa diversidade de aproximações possíveis. Em “Alegria”, a voz é linguagem, canto e ruído. Em “Fiz por você o que pude”, a voz é linguagem, canto e silêncio. Especialmente nesta última sequência, uma contradição aparente salta aos olhos. Ao mesmo tempo em que analisamos as dimensões do silêncio, chamamos a atenção para o caráter verborrágico das imagens, compostas por corpos que falam. Aqui nos parece pertinente citar um artigo recente de Fernando Moraes da Costa. Em *Silêncio e vozes no cinema: tabu e stereo*, Costa (2014) levanta uma questão relacionada ao estudo da voz e do silêncio:

Nosso intuito, ao unir dois objetos tão díspares [voz e silêncio] em um mesmo contexto de análise [...], era entender como pode ser possível para a análise do som no cinema unir elementos tão comumente assimilados como opostos: a fala e o silêncio. Fazer conexões possíveis entre ambos nos parece, hoje, um caminho válido para a análise fílmica. E para conseguir trilhar tal caminho, o primeiro passo nos parece exatamente não entendê-los como opostos, mas como complementares (p. 151/152).

De fato, a análise das vozes e do silêncio em *Cartola, música para os olhos* nos sugere claramente esse caminho.

---

8 O caráter eminentemente multidisciplinar e pluridimensional da voz é frequentemente ressaltado em estudos como o de Mladen Dolar (2006), Herman Parret (2002), ou mesmo em antologias como a organizada por Jonathan Sterne (2012), de nome *The sound studies reader*, cuja Parte VI vem a ser totalmente dedicada a voz, contando com textos de J. Derrida, R. Barthes, A. Cavarero, M. Dolar, A. Weheliye e J. Smth.

## Referências

BECK, J.; GRAJEDA, T. *Lowering the boom: critical studies in film sound*. Urbana. Chicago: University of Illinois Press, 2008.

BRÁS CUBAS. Direção de Júlio Bressane. Brasil: Embrafilme, 1985. 1 DVD (92 min.). son, color.

CARTOLA, música para os olhos. Direção de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Brasil: Europa Filmes, 2006.

CHION, M. *La Voix au cinema*. Paris: Editions de Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.

\_\_\_\_\_. *A audiovisual: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

COSTA, F. M. Silêncio e vozes no cinema: tabu e stereo. *Significação: revista de cultura audiovisual*, São Paulo, v. 41, n. 41, 2014.

DOLAR, M. *A voice and nothing more*. Massachusetts: The MIT Press, 2006.

KERINS, M. *Beyond dolby stereo: cinema in the digital age*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

PARRET, H. *La voix et son temps*. Bruxelas: De Boeck Université, 2002.

RAMOS, F. *Mas afinal, o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

STERNE, J. (Org.). *The sound studies reader*. Londres: Routledge, 2012.

THÉBERGE, P. Almost silent: the interplay of sound and silence in contemporary cinema and television. In: BECK, J.; GRAJEDA, T (Orgs.). *Lowering the boom: critical studies in film sound*. Illinois: University of Illinois Press, 2008.