



ESCUTAR TANTO QUANTO SE VÊ

(Como um filme iraniano, sobre uma criança cega, pode ensinar a ouvir)?

Fernando Morais da Costa

Doutorando em Comunicação Social no Programa de Comunicação, Imagem e
Informação da Universidade Federal Fluminense

Resumo: Até que ponto podemos dizer que a indubitável centralização na visão, que é característica da recepção da informação pelo homem ocidental contemporâneo, é inata ao homem? Como contrapartida, em que medida pode-se defender que se trata de uma construção social? Estudos relacionados à percepção sensorial infantil sustentam que para as crianças a audição desempenha papel mais importante do que para os adultos, o que caracterizaria uma preponderância gradual da visão a medida em que o indivíduo se desenvolve, não sendo esta, portanto, inata. O filme *O silêncio*, de Mohsen Makhmalbaf (Irã, 1998), traz interessante representação da relevância da audição para uma criança, nesse caso, ainda com o agravante da deficiência visual, em seu contato com o meio onde vive.

Palavras-chave: Cinema, Infância, Audição.

Não é difícil aceitar que há, nos processos comunicacionais, na produção, na veiculação e na recepção da informação a nossa volta, uma flagrante primazia da visão sobre os outros sentidos. Também não é novidade que, apesar de parecer se intensificar na contemporaneidade, essa centralização na visão caracteriza a sociedade ocidental desde, pelo menos, o século XV.

Em recente palestra no Rio de Janeiro, o cientista brasileiro e pesquisador do MIT (*Massachusetts Institute of Technology*), Davi Geiger citou o dado científico de que o número de neurônios no cérebro humano é da ordem de 10^{11} , ou seja, cem bilhões de neurônios,

estando um terço dessa totalidade voltados para a função da visão.¹ Tal informação nos faz inferir que seria inato ao ser humano o destaque dado à visão em suas relações com o meio exterior, e por conseguinte, na cultura produzida, *grosso modo*.

Na *República*, de Platão, onde estão expostos julgamentos estéticos que indubitavelmente serviram de base para toda a sociedade ocidental, encontramos a definição do olho como órgão central do conhecimento. Dando voz a Sócrates e a Glauco, personagens do diálogo, Platão constrói uma argumentação que sustenta que “o demiurgo que fez os sentidos modelou com muito mais esmero a faculdade de ver e de ser visto”. Segundo Platão, a audição e a fala precisariam da palavra, da linguagem, para traduzir a essência das coisas, enquanto a visão está com ela em contato mais direto. Diz Platão: “o sentido da visão e a faculdade de ser visto estão ligados por um laço de uma espécie bem mais preciosa do que todos os outros”. O que está em questão é que a visão é o sentido ligado diretamente à luz, simbolizada pelo sol. O sol como fornecedor da luz está por analogia ligado à idéia do Bem, pois quando um objeto está iluminado nós o enxergamos bem, conhecendo-o por inteiro. De acordo com esse esquema, a visão seria o órgão do conhecimento, estando um patamar acima dos outros (PLATÃO, 2002, Livro VI, pp. 507-509). Se logo antes, no que se convencionou chamar de período pré-socrático, Empédocles de Agrigento defendia uma igualdade para os sentidos, ao aconselhar que não se dê “maior confiança ao olhar do que a que corresponde ao ouvido” e que se considere “com todos os sentidos como cada coisa é clara” (BORNHEIM, op.cit. p.68), Platão rompia com essa divisão equânime, centralizando o contato com o conhecimento no olho.²

Marshall McLuhan faz uma arqueologia dessa preponderância da visão nos processos comunicacionais, em sua relação dialética com outro dos sentidos, a audição. McLuhan afirma que em um primeiro momento da civilização, quando a cultura oral era a forma vigente de transmissão de conhecimento, a audição tinha um papel preponderante nesse processo, uma vez que a informação era sempre ouvida e assimilada para sua posterior retransmissão.

¹ A palestra, intitulada *Inteligência Artificial: máquina pode pensar?* ocorreu no dia 29 de março de 2001, dentro do ciclo de conferências *O homem máquina*, organizado por Aduino Novaes, no Centro Cultural Banco do Brasil.

² O filósofo norte-americano Martin Jay cunhou, em ensaios escritos a partir de 1988, o termo *ocularcentrism* para designar a primazia da visão na sociedade ocidental. Outros filósofos estadunidenses se apropriam do termo, como se pode atestar, por exemplo, na coletânea de ensaios organizada por David Michael Levin, *Modernity and the hegemony of the vision* (LEVIN, 1993).

McLuhan analisa os processos pelos quais a cultura ocidental deixou esse reinado da audição, e caminhou rumo a um novo primado, o da visão.

McLuhan cita, como uma primeira ruptura, a criação do alfabeto fonético, o fonema como uma tradução visual, escrita, de um som. Em suas palavras: “com o alfabeto fonético a divisão paralelística entre os mundos visual e auditivo foi violenta e impiedosa. A palavra fonética escrita sacrificou mundos de significação e percepção (...). O alfabeto fonético produz uma divisão clara da experiência, dando-nos um olho por um ouvido” (McLUHAN, 1974, p.102-103).

Esse era o primeiro passo para que nossa cultura viesse a se tornar aquela que conhecemos hoje. Com o alfabeto escrito estava dado o pontapé inicial para o que McLuhan chama de “intensificação e extensão da função visual”, com a inevitável “redução do papel dos sentidos do som, do tato, do paladar em qualquer cultura letrada” (idem, p.103).

McLuhan deixa claro que, em sua opinião, o que ocorre é uma redução das sutilezas da palavra falada para a rigidez objetiva do signo escrito. Citando-o: “quando as palavras são escritas tornam-se, naturalmente, parte do mundo visual, tornam-se coisas estáticas e perdem, como tal, o dinamismo que é tão característico do mundo da audição em geral, e da palavra falada em particular”.(McLUHAN, 1977, p.43.)

McLuhan situa em um momento específico da cultura ocidental uma grande acentuação da visão, o “salto visual”, como ele o chama. Esse momento é do advento da palavra impressa de Gutemberg. Com a reprodução e divulgação serial da informação escrita, a apreensão visual dessa informação começava a consolidar seu reinado. Segundo McLuhan, “o simples aumento da quantidade do fluxo de informação favoreceu a organização visual do conhecimento”(idem, p.160).

Ainda como agente complementar desse salto visual, McLuhan lembra que, em um momento próximo, no princípio do século XV, houve a instauração da perspectiva na pintura, atribuída a Van Eyck, na Holanda, e a Meraccio, na Itália. O relevo na pintura era uma complexificação da visão, uma acentuação do visual.

Esses dois fatores são usados por McLuhan para concluir que a partir da Idade Média, “o som perde muito em importância na Europa Ocidental” (idem, p.161). A partir daí, para o europeu, “ver é acreditar”, enquanto em outras culturas o ouvido continuava a ser o principal órgão de recepção. McLuhan contrapõe, para dar um exemplo, o europeu ocidental, “que vive no



mundo da visão” com a população rural africana, “que vive no mundo dos sons.”(idem, p.43).³

Procurando por uma construção dessa centralização na visão, em contraposição ao pressuposto de que ela é por natureza, em termos biológicos, o sentido preponderante, devemos colocar apontamentos que tornam a questão mais complexa. O teórico e profissional de cinema (editor de imagem e de som) Walter Murch relativiza a naturalidade com que é aceito o fato de, no cinema, a imagem ter precedência, não só histórica, sobre o som. Segundo Murch, o fato de o cinema ter passado seus primeiros trinta anos sem sons que acompanhassem as imagens, ou em termos mais diretos, o fato de a imagem ter vindo primeiro, constitui uma reversão mecânica do que é natural na seqüência biológica dos acontecimentos.⁴ Murch explica:

“Nós começamos a ouvir antes de nascer, quatro meses e meio após sermos concebidos. Daí em diante, nos desenvolvemos em um exuberante banho de sons: a música da voz de nossa mãe, o ventarolar de sua respiração, o ressoar de suas entranhas, o tambor de seu coração. No decorrer dos outros quatro meses e meio, o Som é o rei soberano de nossos sentidos: a clausura e o mundo líquido da escuridão uterina fazem da Visão e do Olfato impossíveis, do Paladar, monocromático, e do Tato uma pálida idéia geral do que está por vir.

O nascimento traz consigo o repentino e simultâneo deflagramento dos outros quatro sentidos, e uma intensa competição pelo trono que o Som havia proclamado seu. O mais notável pretendente é a atirada e persistente Visão, que se auto-proclama rei, como se o trono andasse estando vago, esperando por ele.

Sempre discreto, o ouvido cobre com um véu de esquecimento seu reino, e se recolhe às sombras, mantendo uma vigília atenta à pretensiosa Visão.”⁵

A recordação desse fato exposto no informativo e, ao mesmo tempo, lírico texto de Murch nos lembra que não é em termos absolutos que a visão vem em primeiro lugar, ou, pelo menos, que houve um momento em nossas existências, o primeiro, em que não foi assim. Podemos entender que este é um argumento tão importante para validar um espaço demarcado para o som quanto é o dado fornecido por Geiger, exposto no início deste trabalho, quando diz

³ Sobre esse assunto, há de ser citado o trabalho do antropólogo Philip Reek, que insere em suas pesquisas sobre culturas africanas diagnósticos sobre o papel do som naqueles sistemas comunicacionais.

⁴ Como hoje se sabe, o cinema só foi mudo por trinta anos devido a insuficiências técnicas na gravação e reprodução de sons. A vontade de que os filmes unissem imagens e sons é tão antiga quanto o nascimento do cinema.

que um terço de nossos neurônios estão voltados para a função da visão, naturalizando o grande espaço relativo a este sentido.

Encontramos em alguns autores argumentos que podem ser tomados como uma defesa e um prolongamento desse raciocínio de que no início a audição tem papel preponderante entre os sentidos. Na verdade, é possível validar um argumento de que a perda de espaço por parte da audição, detectada por Murch, não se dá de uma só vez no parto, mas segue progredindo nos primeiros estágios de nossas vidas. Isso equivale a dizer que se, concordando com Murch, o feto tem no som sua principal conexão com o mundo exterior, a criança ainda mantém traços desse reinado da audição, e que apenas com o amadurecimento do indivíduo se instaura definitivamente a preponderância da visão. Sigamos a palavra dos pesquisadores.

Mary Ann Doane destaca a importância da percepção auditiva para a criança. Diz Doane:

“O espaço, para a criança, é inicialmente definido em termos do audível, e não do visível. É apenas em uma segunda fase que a organização do espaço visual assegura a percepção do objeto como exterior. As primeiras diferenças são traçadas no eixo do som: a voz da mãe, a voz do pai” (DOANE, 1991, p.468-469).

José Miguel Wisnik faz uma colocação interessante que se aplica ao mesmo momento da infância, e, portanto, ao mesmo universo perceptivo. Wisnik faz a seguinte analogia: quando a criança ainda não aprendeu a falar, mas já percebeu que a linguagem significa através do contato com a voz da mãe, ou seja, quando a criança sabe que a mãe fala com ela, mas ainda não entende, esse contato com a voz seria puramente musical. Wisnik destaca que se trata, para a criança, de perceber um horizonte de sentido na linguagem, sentido esse que não se completa por que ela não conhece os signos, não os distingue isoladamente, mas apesar disso, é capaz de intuí-lo. Pois a relação dos adultos com a música é a mesma (desde que não tenham o ouvido educado para reconhecer as células musicais). Wisnik coloca que a relação que tínhamos com a voz da mãe naquele momento da nossa infância é a mesma que teremos, pelo resto de nossas vidas, com a música (WISNIK, 1989, p.30). Assim, nossa percepção musical na vida adulta seria um resquício de um momento onde nosso contato com o mundo através dos sons era ao mesmo tempo fundamental e misterioso.

⁵ In: CHION, 1994, p.7-8. Tradução direta do original em inglês. O fragmento que expusemos faz parte do



Ministrando aulas de educação auditiva para crianças e para adultos jovens, Murray Schafer efetuou o seguinte estudo comparativo: pedia a ambos os grupos que lhe descrevessem os sons que ouviam em determinado ambiente, a própria sala de aula, por exemplo. Schafer relata, surpreso, que as crianças, com idade entre 6 e 12 anos, foram muito mais sensíveis aos sons que as cercavam, descrevendo entre outros, os sons do próprio corpo, como sua respiração, as batidas do coração e ruídos provenientes do atrito de suas roupas. Sons que os adultos não conseguiram ouvir (SCHAFER, 1992, p. 72).

A explicação desse conjunto de teorias poderia nos encaminhar para um terreno espinhoso: em que proporção, poderíamos perguntar, nos é inata a primazia da visão, e, em contrapartida, quanto disso se deve a fatores externos, culturais? Se somos educados para apreender o mundo de forma predominantemente visual, isso significa que na mesma medida vamos nos esquecendo da importância da audição que se verifica em nossas primeiras épocas?

Não estamos aqui pretendendo descaracterizar a fundamentada pesquisa que chegou ao resultado de que a tessitura que nos forma o faz de modo a termos na visão nosso principal sentido. Muito menos poderíamos duvidar de tal fato. Estamos apenas questionando, paralelamente a isso, qual o quinhão de importância de uma formação social, uma educação dos sentidos voltada para uma consolidação ainda maior do espaço entregue à visão, e que levaria a um conseqüente esvanecer da audição. Acredito que a existência de tal questão se justifica, uma vez que sejamos confrontados com a idéia de que o ouvido perde paulatinamente espaço à medida em que passamos dos primeiros estágios de desenvolvimento ao início da vida adulta, como demonstrado pelos pesquisadores citados acima.

Vem do Irã um filme recente que pode ser tomado como uma representação da importância da audição na infância. Na verdade, *O silêncio*, de Mohsen Makhmabaf (Irã, 1998), junta em seu enredo duas condições para que se construa uma preponderância dos sons na recepção da informação: infância e deficiência física, no caso, visual. Korshid, o menino cego que é o personagem principal representa, no decorrer do filme, a eficiência de uma percepção auditiva do meio onde vive. Analisemos algumas seqüências do filme, que exemplificam seu modo de entrar em contato com as situações a sua volta.

Ouvimos uma versão do início da *Quinta sinfonia* de Beethoven, enquanto vemos os créditos iniciais, tocada por instrumentos árabes. O primeiro som que escutamos após os

prefácio à edição americana do livro, que é francês de origem.

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Comunicação e Cultura das Minorias**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



créditos, já no primeiro plano do filme, são quatro batidas em uma porta. Makhmalbaf está estabelecendo uma relação de correspondência entre música e ruídos ancorada na já famosa analogia entre as quatro notas introdutórias da sinfonia do compositor alemão e aqueles sons. Esse parentesco será amplamente explorado no decorrer do filme. Korshid diz, a certa altura: “todos os dias, o senhorio bate à porta: bom bom bom bom.” Korshid ensinará para as outras crianças, que, como ele, trabalham em uma fábrica de instrumentos musicais, a baterem nos instrumentos reproduzindo o compasso das batidas do senhorio, que por sua vez reproduzem o primeiro compasso da *Quinta sinfonia*. Seguindo pela primeira seqüência, após as batidas na porta, vemos a mãe de Korshid colocando um lenço na cabeça. Escutamos, destacado, o ruído correspondente. A próxima imagem nos mostra o menino, com seus olhos, que não funcionam, fechados, prestando atenção no som. Escutamos mais batidas na porta. Segue-se outro plano de Korshid, que ouve atento. Makhmalbaf nos faz entender, por essa relação entre os eventos sonoros e os planos próximos do menino, que estamos ouvindo o que ele ouve. É esse padrão de escuta que seguirá pelo filme. *O silêncio* é, como disse o crítico Adrián Veaute, um filme que nos apresenta o mundo percebido pelos ouvidos de uma criança, e nos convida a partilhar dessa percepção (VEAUTE, 2002). Outro fato que se pode identificar, e que se estabelecerá como um padrão, é a presença destacada de ruídos, que seriam, em uma representação naturalista, ínfimos, como o som do lenço que roça os cabelos de sua mãe. Não esqueçamos que, se Korshid ouve atentamente tudo que o circunda, os ruídos têm presença constante em seus ouvidos. Há mais ruídos à nossa volta, sejam sutis ou veementes, do que vozes ou música, como lembra Wisnik (WISNIK, op.cit.). Isso fica claro no próximo som da seqüência. Ouvimos, sobre um plano próximo do menino, o zumbido de uma mosca, alto, em primeiro plano. Vemos que Korshid reage a ele. Somente então há um plano detalhe da mosca, pousada no gargalo de uma garrafa. Esta imagem apenas nos confirma a impressão que já tivéramos, graças ao zumbido adiantado para o plano anterior. Num primeiro momento, apenas a ouvimos, e de forma clara, como o menino cego.

Ruídos sutis como estes terão destaque em várias ocasiões. Escutaremos em primeiro plano, enquanto o filme segue, passos, folhas secas em que Korshid esbarra enquanto caminha pelo algodoal, outras abelhas, uma pétala que é arrancada, o rio que passa à beira de sua casa. Neste momento, devemos lembrar que há uma pré-condição para que esses sons ínfimos



sejam percebidos, e estejam tão claros para o espectador. Eles devem estar envolvidos em silêncio. Sem silêncio a sua volta, suas presenças pequenas não se fariam notar.

Korshid vai para a cidade trabalhar. É guiado por uma menina até o ônibus, e, antes de embarcar, recebe a seguinte recomendação: “no ônibus, tape os ouvidos, ou ouvirá lindas vozes, e irá se perder”. Para chegar ao seu destino cotidiano, Korshid tem que prestar atenção nos sons que indicam que está no caminho certo. O menino, porém, tende a se deixar levar por sons interessantes que porventura surjam em seu trajeto. Não resistindo ao impulso de segui-los, Korshid tem por hábito se desviar do caminho para a fábrica, se perdendo. O primeiro plano que vemos de Korshid no ônibus mostra-o, em plano próximo, tapando os ouvidos com os dedos. Como ele, não ouvimos coisa alguma. Ainda no mesmo plano, ele destampa um dos ouvidos, ao que passamos a escutar, fora de quadro, a voz de uma menina que lê um livro escolar. No veículo onde está Korshid, que vai para a cidade trabalhar, estão outras crianças, que vão para o colégio. Vemos a imagem da menina que lê. Outra vez, Makhmalbaf constrói a seqüência de forma que o som dê a informação antes. Já a havíamos ouvido, quando sua voz esteve adiantada, sobre a imagem de Korshid. Em momentos como esse, é o som que estrutura a narrativa. A imagem vem, posteriormente, apenas garantir o que já compreendemos através do som.

Vemos que são duas meninas. Temos planos alternados delas e dele, que, com um ouvido destampado, presta atenção no texto, nas vozes. Elas lêem a lição em voz alta, pois têm que decorá-la, mas Korshid começa a declamá-la, mostrando que decorou antes. Uma das meninas pergunta: “mas como é que você decorou?”. Ele responde: “os olhos nos distraem”. Ele pede que as meninas fechem os olhos, elas atendem, e todos repetem o texto em voz alta.

Korshid chega à cidade. Na saída do ônibus, sua guia, Nadereh, uma menina da sua idade, o espera. Ela o conduz pelo mercado que têm que atravessar para chegar à fábrica. Ele não precisa andar segurando sua mão, ou tocando-a, para estar certo de que está com ela. Apesar do volume dos sons do mercado, ele ouve seus passos, e os demais ruídos que seus movimentos produzem quando ela anda. Nadereh confia em sua atenção, e anda sem olhar para trás. Mas um evento sonoro fará essa relação sutil sucumbir. Passa por eles alguém com um rádio. Korshid presta atenção na música. Como ele, ouvimo-na em primeiro plano. Estabelece-se um padrão similar ao que já identificamos: começamos a ouvir a música enquanto vemos o menino. Em seguida, um plano próximo do rádio na mão de um passante



nos confirma a localização do som. Há uma alternância entre planos próximos de Korshid e do rádio, o que enfatiza que aquele é o objeto de sua atenção. Korshid se esqueceu de sua guia, que continua andando. Quando ela sente sua falta e olha para trás, há tempos ele não está ali. Korshid se desviou, seguindo a música do rádio. Há um plano próximo de Korshid onde entendemos de perto, e, como ele, de modo acústico, sua sensação de estar perdido. A imagem se resume ao rosto do menino. Ao mesmo tempo, ouvimos o amálgama sonoro que o mercado produz. Ruídos diversos, os pregões dos vendedores. Korshid, e nós, espectadores, só não ouvimos o que necessitamos ouvir: a voz de sua guia, Nadereh, que procura por ele em outro ponto da feira. Korshid não escuta nem mesmo a música que o tirou do caminho, apenas o disforme conjunto de sons do mercado.

A seqüência passa a alternar planos dele perdido e de Nadereh a procurá-lo. Ela chega a uma conclusão: deve fechar os olhos, e andar às cegas. É a forma de, como ele, prestar atenção nos sons e seguir os mais interessantes. Korshid estará onde o som mais bonito estiver. Funciona. Nadereh segue a música que vem da barraca de um dos feirantes, e ao chegar onde ela está, lá também está Korshid.

Em uma seqüência ambientada na fábrica de instrumentos musicais em que trabalha, Korshid, graças aos seus bons ouvidos, afina os instrumentos, construídos por outras crianças. Ele começa a tocar um deles. Vemos um plano de detalhe de um dos ouvidos de Nadereh. Seu rosto sendo enquadrado por uma série planos tão próximos que o fragmentam, vemos que ela começa a dançar, respondendo com movimentos pequenos e justos aos ataques de Korshid às cordas. Aqui, como em outros momentos, os planos de detalhe dos ouvidos servem para salientar para o espectador que devemos, como os personagens, prestar atenção naqueles sons. Estamos frente a um filme onde os personagens sabem ouvir, onde desprendem grande atenção aos sons a sua volta, e devemos ser estimulados a fazer o mesmo. A imagem que retrata de perto o ouvido, enquanto se ouve determinado som, nos chama a atenção para o ato de ouvir.

Korshid está no ônibus para o trabalho. Viaja com os ouvidos tampados pelos dedos. Ele não ouve os sons da rua, nem nós, mas não há silêncio total. Ouvimos, ao invés disso, o som do rio que margeia sua casa. Vemos um plano detalhe de seu ouvido, tapado pelo dedo. Korshid tira o dedo do ouvido, e passamos a ouvir os ruídos da cidade, o tráfego nas ruas, e os sons do próprio ônibus. Em sincronismo com a mudança dos sons, há uma correção do foco,



que deixa de estar no ouvido e passa para a rua, ao fundo. Korshid volta a tampar o ouvido, os sons da cidade somem, e o do rio reaparece. O foco volta para o ouvido. Há um movimento lateral da câmera, que atravessa o rosto do menino e passa a enquadrar seu outro ouvido, também tampado. Seguíamos ouvindo o rio, até que Korshid tira o dedo do ouvido agora em quadro. O som do rio some. Passamos a ouvir alguém que, no banco de trás, toca uma balalaica. O foco acompanha o som, e revela o fundo do quadro. Mais uma vez, Korshid tampa o ouvido, e voltamos a ouvir o rio. Repete-se a ação de volta ao ouvido esquerdo, o primeiro a ter sido mostrado. Quando a câmera chega nele, está tampado, e ainda escutamos o rio. Ao ser destampado, o som da rua. Korshid ainda ouvirá uma vez mais o som da balalaica, com a seqüência repetindo o mesmo padrão: ele destampa o ouvido, o som aparece, o foco é corrigido para o jovem músico no fundo do quadro. Quando o menino desce do ônibus, Korshid decide segui-lo, abandonando mais uma vez o itinerário correto.

Três pontos a considerar: primeiro, na relação intrínseca entre sons e imagens construída por Makhmalbaf, há uma divisão entre os dois do comando das ações. A mudança dos sons do rio para os da cidade se dá a partir do ponto de sincronismo criado com o dedo que destampa o ouvido. Porém, é essa mudança de sons que dirige a correção do foco, que ora prioriza o menino, ora revela o fundo. A correção de foco leva a imagem para onde o som está. O foco tem a função de levar o olhar do espectador para onde o som é produzido.

Segundo: há de se destacar a complexidade com a qual nós dividimos a escuta com o menino. Quando não está ouvindo os sons da cidade, Korshid está imaginando o som do rio, e nós, por conseguinte, também estamos escutando um som que Korshid imagina. Ouvimos um som subjetivo do personagem. Quando ele passa a ouvir os sons à sua volta, o tráfego e a balalaica, estamos ouvindo o que ele realmente ouve.

Terceiro: há um jogo de silêncios entre as duas fontes de sons. O rio e os sons do ambiente onde Korshid está não coexistem em momento algum da seqüência. A presença de um começa sempre no silenciamento do outro. O ponto, na imagem, que demarca essa fronteira é o tampar e o destampar dos ouvidos. Ouvido tampado, silencia todo o ruído da cidade, e a balalaica. Feito o silêncio, ouvimos o rio; destampado o ouvido, o que silencia é o rio, e ouvimos os sons da cidade. O silêncio de um está sempre sob a presença do outro, sendo a base que garante o funcionamento da estrutura.



Adrián Veaute nota que apesar de se tratar de um personagem para o qual os sons a sua volta são tão importantes, é no silêncio que Korshid evoca os sons que lhe são mais queridos. O menino tampa os ouvidos para não ouvir os sons ao seu redor, e para ouvir o rio que em sua lembrança não deixa de acompanhá-lo (VEAUTE, op.cit.).

O que Makhmalbaf mostra através de Korshid é que há, além da incontestável opulência visual com a qual convivemos, uma quantidade também imensurável de sons que nos circundam, esperando para ser percebidos. Estamos, porém, tão devotados a aceitar como prioritária a percepção da pluralidade de signos visuais a nossa volta que, talvez, apenas fechando um pouco os olhos possamos nos dar conta da importância, ou antes, da simples presença, da multidão de sons que fazem parte do nosso cotidiano.

O que o cinema mostra é que apreender ambos, sons e imagens, de forma uma pode ser possível. Sempre que um filme estabelece relações onde ambos têm sua heterogeneidade, e a autonomia no papel de contar a história, preservadas, ao contrário de subordinar um (o som, via de regra) à condição de ser mero adendo do outro, o cinema dá provas de que existem pontos de interseção entre bem ver e bem ouvir.

Bibliografia

- BORNHEIM, Gerd (org.). *Os Filósofos Pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- KRUTH, Patricia, STOBART, Henry. *Sound*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- LEVIN, David Michael (org.). *Modernity and the hegemony of vision*. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutemberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- _____. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- PLATÃO. *A república*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1992.
- VEAUTE, Adrián N. *El silencio: el mundo visto por los oídos de un niño. Quien más mira, menos ve*. Disponível no site www.otrocampo.com em 2 de fevereiro de 2002.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.