



Defasagens entre o audível e o visível no cinema contemporâneo: disjunções em filmes com voz over

Phasing between the audible and the visible sphere in contemporary cinema: disjunctions in films with voice over



Luíza Beatriz A. M. Alvim¹

¹ Doutora em Comunicação (UFRJ) e em Música (Unirio), com pós-doutorado em Música na UFRJ (bolsa PNPd-CAPES; grupo Ritmo, Corpo e Som), durante o qual foi realizada essa pesquisa. Atualmente, é pos-doutoranda na ECA-USP, com bolsa CNPq. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

Resumo: Partindo do cinema moderno de Robert Bresson, este artigo analisa três filmes contemporâneos com voz over – *Risttuules* (*Na ventania*, 2014), de Martti Helde, *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans, e *Transit* (*Em trânsito*, 2018), de Christan Petzold –, buscando relações entre o audível e o visível. Observou-se que essas relações são caracterizadas por defasagens, que correspondem, de forma estrita, às diferenças de tempo entre o dito pela voz e o visto na imagem, mas que são também entendidas num sentido geral de estranheza decorrente daquilo que se ouve em relação ao que se vê, seja por efeito de desdramatização, seja por uma disjunção/conjunção de tempos históricos. São filmes em que há diversas relações com a Literatura e lançamos mão de conceitos deleuzianos, como o de fabulação.

Palavras-Chave: relação som e imagem; voz over; cinema contemporâneo; cinema e literatura; fabulação.

Abstract: Taking Robert Bresson's modern cinema as a starting point, this article analyzes three contemporary films with voice over – *Risttuules* (*In the crosswinds*, 2014), by Martti Helde, *Arábia* (2017), by Affonso Uchôa and João Dumans, and *Transit* (2018), by Christan Petzold –, seeking relationships between the audible and the visible. We observed that these relationships are characterized by phasings, which correspond strictly to time lapses between what is said by the voice and what is seen in the image, but are also understood in a more general sense of strangeness between what is heard and what is seen, being it as a result of de-dramatization or by disjunction/conjunction of historical times. Those films show diverse relationships with Literature, we also use some concepts by Deleuze such as fabulation.

Keywords: sound and image relationship; voice over; contemporary cinema; cinema and literature; fabulation.

Introdução

Um elemento cinematográfico costumeiramente associado ao cinema clássico é a voz *over*², seja relacionada a flashbacks no cinema de ficção, seja em documentários do modo expositivo de Nichols (2005). Porém, no pós-guerra, a voz *over* se tornou signo de inovação (BRESCHAND, 2004; QUINTANA, 2007), algo observado especialmente no cinema moderno francês, como nos seguintes filmes de Robert Bresson: *Journal d'un curé de campagne* (*Diário de um padre*, 1951), *Un condamné à mort s'est échappé* (*Um condenado à morte escapou*, 1956) e *Pickpocket* (*Pickpocket, o batedor de carteiras*, 1959), ou na categoria “filme ensaio”, em que se encontram várias obras de Chris Marker e Agnès Varda³. No cinema contemporâneo, juntamente com o filme-ensaio, temos observado uma frequente utilização da voz *over* em filmes de ficção, que, além de trazer a marca de textos literários anteriores, produz estranhezas ou defasagens temporais em relação às imagens vistas.

“Defasagem” (*phasing*) é um procedimento utilizado em uma série de obras do compositor minimalista americano Steve Reich, como *Violin Phase* ou *Piano Phase*, em que instrumentistas tocam a mesma coisa e uma leve diferença de andamento faz com que ocorram defasagens a cada repetição, até que os sons se encontrem em uníssono no final da música. O termo também está presente na tradução brasileira de um texto de André Bazin (1991)⁴ sobre *Journal d'un curé de campagne* (*Diário de um padre*, 1951), uma adaptação cinematográfica do livro homônimo de Georges Bernanos, com frases selecionadas pelo diretor do próprio livro para serem ditas pelo protagonista – muitas vezes, enquanto vemos também as imagens de seu diário sendo escrito.

De fato, o som nunca está aqui para completar o acontecimento visto: ele reforça e multiplica como a caixa de ressonância do violino o faz com as vibrações das cordas. Falta, porém, dialética a essa metáfora, pois não é tanto uma ressonância que o espírito percebe, mas antes uma defasagem como a de uma cor não superposta ao desenho. (BAZIN, 1991, p. 119)

² Preferimos utilizar o termo voz *over*, que, na tradição anglófona, é usado para denominar a voz presente no espaço extradiegético (DOANE, 2003), enquanto voz *off* é uma voz fora de campo, porém dentro da diegese.

³ Embora Breschand mencione filmes anteriores que foram inovadores no uso da voz, localiza no pós-guerra francês o momento em que “a voz *over* é inventada, [...] porque ela procede de uma dupla reapropriação das imagens e das palavras” (BRESCHAND, 2004, p. 16, tradução nossa). Já Quintana (2007) aponta o filme-ensaio como “signo da modernidade” (p. 137), considerado por Weinrichter (2007) como uma “voice story” (p. 28).

⁴ O termo no original em francês é *décalage* (BAZIN, 1951, p. 18), utilizado normalmente para indicar uma diferença temporal (por exemplo, de fuso horário). No texto de Bazin (1951), há outros termos em sentidos próximos aos que aqui utilizaremos: disparidade (*disparité*), na p. 16, e discordância (*discordance*), na p. 18.

Observamos a preocupação de Bazin em justificar uma aparente redundância (termo execrado em grande parte dos escritos teóricos da época sobre som no cinema) entre o visto e o ouvido no filme de Bresson, ainda que esses não sejam completamente sincrônicos. Há, por exemplo, momentos em que o dito vem antes do ouvido e vice-versa (ALVIM, 2017), causando uma sensação de leve defasagem, como nas obras de Reich⁵. Já nos filmes de ficção contemporâneos de nosso corpus, podemos observar um procedimento semelhante a esse de Bresson, mas também a decisão de não mostrar imagens ilustrativas do que é dito pela voz *over*, deixando-as a cargo da imaginação do espectador.

A imaginação é um fenômeno corriqueiro quando, ao lermos um livro, partimos das linhas escritas (ouvidas em nossa leitura silenciosa) para as imagens criadas pelo trabalho de nossas mentes de leitores – a própria palavra “imaginação” diz respeito a um processo de criar imagens, a “uma nova apresentação de imagens” (FERRATER MORA, 1982, p. 197). Os filmes contemporâneos que aqui analisamos lançam mão dessa capacidade imaginativa desencadeada pela escuta de uma narração e têm também uma relação com a Literatura explicitada pela presença do relato – muitas vezes escrito e justificado diegeticamente como cartas ou um diário – na voz *over* de um narrador.

Na introdução de seu livro, *A narrativa cinematográfica*, Gaudreault e Jost (2009) resumem a narração no cinema a “quem conta a história, quem fala?” (p. 22) e, mais adiante, levam em conta a enunciação, que envolve, além do enunciado em si, suas relações com sua instância produtora, seu destinatário e a situação comunicativa como um todo. Gaudreault e Jost se baseiam, entre outros autores, em Gérard Genette (1972), um dos criadores do campo da Narratologia na Literatura e cujos conceitos foram transpostos para o cinema. Alguns deles, como narrador homodiegético (aparece como personagem na história que conta) ou heterodiegético (não aparece como personagem diegético) e *narrataire* (o destinatário do relato), estarão em seguida nas análises dos filmes.

Escolhemos como corpus das análises três filmes contemporâneos de ficção em que são evidentes as disjunções com a imagem por meio do uso da voz *over*, predispondo o espectador à imaginação tal qual um leitor diante de uma obra literária, assim como aqueles em há uma defasagem entre som e imagem, tanto no sentido temporal da música minimalista de Reich quanto nas decisões de montagem sobre o que mostrar

⁵ Preferimos utilizar “defasagem” e não “assincronia” porque, em alguns casos, como nos filmes de Bresson, são diferenças rítmicas tão sutis, que não constituem propriamente uma assincronia entre imagem e som no seu sentido estrito. O termo assincronia também tem a desvantagem de ter sido empregado com sentidos diversos ao longo da História do Cinema, assim como “contraponto”, que analisamos em pesquisa anterior.

ou não. São eles: *Risttuules (Na ventania, 2014)*, de Martti Helde; *Arábia (2017)*, de Affonso Uchôa e João Dumans; e *Transit (Em trânsito, 2018)*, de Christian Petzold. Já tratamos do primeiro filme em artigo anterior (ALVIM; CRUZ, 2019); neste artigo, porém, destacamos os aspectos anteriormente elencados e o conceito deleuziano de “fabulação”, fatores que o conectam com os outros dois filmes.

São filmes que, embora de nacionalidades distintas, são próximos temporalmente e poderiam ser considerados como “um certo” cinema contemporâneo⁶, dentro do que Burch e Sellier (2009) chamaram de “filme de festival”. Uma característica comumente observada nesse tipo de cinema contemporâneo é um esforço de desdramatização, o que é evidente no uso de elementos sonoros, como, por exemplo, no tipo de entonação das vozes dos atores e/ou no emprego pontual da música.

Nisso, vemos também uma semelhança com o cinema de Robert Bresson, que será tomado como um ponto de referência desses filmes no cinema moderno, mesmo que a inspiração não seja algo evidente ou nomeada pelos diretores dos objetos em questão. Em estudos anteriores, mostramos que, nos filmes de Bresson com uso predominante de voz *over* e associados a obras literárias, a defasagem temporal entre o audível e o visível guia sua montagem, tal como acontece nesses filmes contemporâneos.

Vamos nos valer também de alguns conceitos deleuzianos: além da já mencionada fabulação, concepções de tempo a partir de Bergson e das que estão presentes nas reflexões sobre o conhecimento por montagem, elaboradas por Walter Benjamin e Didi-Huberman, que serão explicitados ao longo das análises. Os elementos fílmicos em si foram considerados a partir da observação do que é visto na imagem e do que é ouvido quando essa imagem nos é apresentada, num procedimento de análise fílmica cujos fundamentos são devedores do que Chion (2011) já propunha em seu livro *Audiovisão*. Como, dentre os elementos sonoros, destacamos a voz *over*, fazemos algumas observações sobre a materialidade dessa voz, tais como características de entonação, por vezes passíveis de serem associadas ao caráter desdramatizado desses filmes contemporâneos.

Na ventania: o intervalo entre o visto e o ouvido, além do “não visto”

Risttuules (Na ventania, 2014), primeiro longa-metragem do estoniano Martti Helde, conta a história de Erna Tamm, que, durante a Segunda Guerra

⁶ É assim que Júlio Bezerra (2019) denomina o tipo de cinema contemporâneo que analisa em sua pesquisa, um conjunto transnacional de filmes, presentes em festivais de cinema e nos circuitos de “filme de arte”.

Mundial e dentro do contexto histórico do deslocamento de populações bálticas empreendido por Stalin, é separada de seu marido Heldur (que vai para um campo de prisioneiros por fazer parte das brigadas estonianas) e deportada juntamente com sua filha para um campo de trabalho na Sibéria.

Chama muito a atenção no filme o uso de *tableaux vivants*⁷, presentes em quase a totalidade de sua duração (com exceção dos oito primeiros minutos e do final) e percorridos em longos *travellings*, que perscrutam os rostos e corpos dos personagens imóveis que não falam. Porém, a construção do filme como um todo não seria a mesma sem o texto lido pela voz *over*, e, evidentemente, sem todo o restante da banda sonora. Mas o elemento da voz se sobressai, pois o filme é quase todo narrado em voz *over* por meio das cartas que Erna envia ao marido, com apenas uma carta de resposta ao final (Heldur acaba morrendo num campo de prisioneiros), sem nenhuma fala diegética.

Pareceria tratar-se de uma história individual como recurso de evocação de um coletivo histórico-social, estratégia bastante comum em filmes de ficção de cunho histórico. Embora o diretor dê uma pista falsa ao espectador no início do filme (há uma menção ao nome da protagonista, levantando a possibilidade de que seja uma personagem real), toda a história de Erna Tamm foi constituída a partir de cartas de parentes do diretor (segundo ele, 60% do que se ouve no filme, mas não revelou se eram cartas da mesma pessoa ou não), juntamente com material de arquivo e biografias, como os pensamentos de Leida Johanna Savi e Astla Rotla do livro *Vaikimise Väraval*, de 2001 (HELDE, 2014).

Assim, todo esse material aproxima o filme do aspecto coletivo, intenção corroborada pela declaração do diretor em entrevista: “Querida colocar no filme algo de outros estonianos. Então, decidi misturar esses dois meios para criar algo universal que pudesse mostrar o acontecimento de forma mais ampla” (HELDE, 2014, n. p., tradução nossa). Nessa estratégia, há algo da fabulação observada por Deleuze (1990) em documentários de Pierre Perrault e de Jean Rouch.

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real *ou* fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o dever da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional” [...], e assim contribui para a invenção de seu povo. [...] Ela própria [a personagem] se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. (DELEUZE, 1990, p. 183)

⁷ Para uma discussão mais aprofundada dos *tableaux vivants*, conferir Alvim; Cruz (2019).

Por sua vez, o uso de cartas nos remete à tradição do romance epistolar⁸, presente na Literatura Ocidental desde pelo menos o século XVII e bastante popular no século XVIII, assim como às formas do filme-carta no cinema. Este último tem uma tradição que normalmente é remetida ao filme-ensaio (LINS, 2007), sendo suas origens associadas à obra *Lettre de Sibérie (Carta da Sibéria, 1958)*, de Chris Marker, passando por filmes de Jonas Mekas e chegando a Chantal Akerman, entre outros. Miglorin (2014) vê, entre os elementos que esse grupo heterogêneo mobiliza: a voz *over*, o campo/fora de campo, o visível/não visível, as narrativas e suas progressões com velocidades cronológicas ou não mensuráveis – elementos fundamentais em *Risttuules (Na ventania, 2014)* e nos outros filmes aqui analisados, embora não sejam filmes-ensaio nem documentários.

Em *Risttuules (Na ventania, 2014)*, a relação do visível com o não visível é evidenciada pela estrutura em *tableaux vivants*, que, mesmo sendo percorridos pela câmera, não nos permitem ver o todo do acontecimento. Há, necessariamente, intervalos elípticos, o que nos remete à acepção de Bergson sobre o cinema, fundado na ilusão do movimento, mas estruturado em fotogramas (pensando-se na película) estáticos. Como desenvolvido na primeira tese do filósofo sobre o movimento, estudada por Deleuze: “por mais infinitamente que se tente aproximar dois instantes⁹ ou duas posições, o movimento se fará sempre no intervalo entre os dois” (DELEUZE, 1985, p. 9).

Em texto anterior, (ALVIM; CRUZ, 2019), observamos que essa estrutura possibilitava lidar com o irrepresentável. Por exemplo, a morte da filha de Erna, o estupro da protagonista pelo chefe do campo na Sibéria e outros acontecimentos poderiam ter sido explorados de maneira bastante melodramática num filme comum, mas aqui pertencem à dimensão da palavra na voz *over* e cabe ao espectador imaginá-los em sua continuidade. Na verdade, não são nem mesmo revelados em sua totalidade no texto, que contém lacunas, hesitações reveladoras justamente da impossibilidade do dizer.

De todo modo, o texto *over* confere ao espectador mais informações que a imagem nos daria a ver. Há dados que só nos são passados pela fala e nem mesmo

⁸ Segundo a definição de Robert-Adam Day, o romance epistolar é “qualquer narrativa em prosa, longa ou curta, em sua maior parte ou integralmente imaginária na qual as cartas, parcial ou inteiramente ficcionais, são utilizadas de algum modo como veículo de narração ou ocupam um importante papel no desenvolvimento da história” (DAY, 1966, p. 5 *apud* VERSINI, 1998, p. 10, tradução nossa). Esse recurso narrativo permitia deixar de lado o narrador onisciente em terceira pessoa e garantia uma suposta maior “autenticidade” ao que era contado.

⁹ No entanto, conforme a crítica de Deleuze (1985) a Bergson, não são poses, mas sim “instantes quaisquer”, “cortes imóveis do movimento”.

o restante da banda sonora do filme tenta reproduzir, como é o caso da canção entoada pelas pessoas no trem, relatada por Erna e que não ouvimos. Além disso, as diferenças entre o audível e o visível vêm em pequenas defasagens (embora muito mais perceptíveis que nos filmes de Robert Bresson, dada a lentidão dos movimentos de câmera): por vezes, o texto adianta informações que só veremos posteriormente na imagem; outras vezes, é o contrário.

Por exemplo, no trem que leva a protagonista e a filha à Sibéria, a voz *over* de Erna conta que a comida havia ficado na mala do marido, mas que uma mulher, Hermiine, dividiu sua comida com ela e a filha. No momento dessa fala (aos 21min14s de filme), a imagem mostra Erna escrevendo uma carta, o que aponta para a origem epistolar do relato, mas não mostra a ação do compartilhamento de comida, que só aparece ao longo do plano-sequência (22min54s), com a constituição de um novo *tableau vivant* dentro do mesmo espaço (Figura 1).

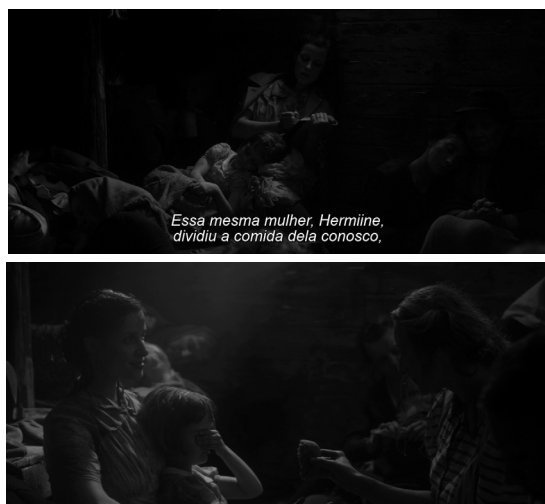


Figura 1: À esquerda, Erna no vagão de trem (a legenda corresponde à voz *over*). Na direita, a ação descrita pela voz.

Fonte: *Risttuules* (*Na ventania*, 2014).

Já num exemplo da imagem antes da fala, pouco depois de descerem do trem, aos 25min15s, vemos Erna e Hermiine sendo ameaçadas por um soldado e um rapaz caído ao chão. Só mais tarde a voz *over* de Erna explica que as duas foram punidas por terem defendido o jovem.

Em relação à materialidade da voz *over* feminina em si, embora ela tenha um timbre rouco, parecendo às vezes quase sussurrada, não se nota em sua entonação

nenhuma tentativa de dramatizar os acontecimentos além do que eles são por si só¹⁰, tendência que já se via na narração de documentários do Cinema Moderno¹¹, assim como na narração e no modo geral da emissão da voz nos filmes de Robert Bresson. Por outro lado, vai ao encontro do tom geral desdramatizado, comum ao tipo de cinema contemporâneo a que nos referimos aqui.

Arábia: a leitura do diário e o popular como “autor”

Quando *Arábia* (2017) começa, temos a impressão de que o filme será a história do jovem André e seu irmão mais novo, personagens que vivem uma situação de abandono familiar, contando apenas com a tia, uma enfermeira que costuma visitá-los em sua casa, num bairro afastado do centro de Ouro Preto e próximo a uma fábrica. É durante um desses momentos passados com a tia que André vê, de passagem, Cristiano (Aristides de Sousa, o Juninho), operário a quem a tia cumprimenta. Pouco depois disso, Cristiano sofre um acidente e a tia pede a André que vá à casa dele buscar alguns pertences para levar ao hospital. Lá, André encontra um caderno escrito à mão, o diário de Cristiano, e passa a lê-lo.

Então, com pouco mais de 21 minutos de filme, há uma virada tanto narrativa, pois o filme terá a voz *over* de Cristiano como narrador de sua história escrita no caderno, quanto de protagonista, que passa definitivamente de André ao trabalhador (não teremos mais nenhum plano de André enquanto leitor, mas já se instaurou ali uma situação comunicativa com um narrador e destinatário, mesmo que o segundo, em última instância, venha a ser todos nós, espectadores). O título “Arábia” vem pouco depois do início da voz *over*, marcando também o princípio do relato, numa referência às *Mil e uma Noites* de Sheherazade¹².

A defasagem entre o que Cristiano conta e o que é mostrado nas imagens se dá de forma por vezes semelhante ao que acontecia nos filmes de Bresson, numa defasagem rítmica entre o que vem primeiro, imagem ou som. Outras vezes, o fato é só contado pela voz, enquanto a imagem mostra Cristiano reflexivo ou

¹⁰ Não falamos a língua estoniana, mas conversamos com uma estoniana de passagem pelo Brasil e ela definiu a narração do filme como plena do sentimento de alguém que não se importa mais e, ao mesmo tempo, como algo muito pensado, mais relacionado ao escrito do que a uma fala.

¹¹ Em *Nuit et brouillard* (*Noite e neblina*, 1955), de Alain Resnais, o ator Michel Bouquet foi orientado justamente a tirar a dramaticidade de sua voz, lendo de forma um tanto rápida o texto de Jean Cayrol.

¹² Há mais duas referências à Arábia no filme: a história, contada por um amigo de Cristiano de trabalhadores que foram contratados para irem à Arábia Saudita e a música *Barzakh*, com o som do *oud* do tunisiano Anouar Brahem, que ouvimos de modo extradiegético na sequência em que Cristiano, após um atropelamento, se aquece na fogueira, antes de fugir pegando carona num caminhão.

caminhando pelas estradas. Não se trata aqui da questão do irrepresentável como em *Risttuules (Na ventania, 2014)*, sendo essa ausência de imagem uma escolha dos diretores durante os processos da filmagem e da edição, como evocado em entrevista¹³.

Entre diversos exemplos de defasagens rítmicas do som vindo antes da imagem, temos a sequência em que vemos Cristiano sentado à porta de seu casebre no terreno do primo, enquanto ouvimos sua voz dizer que decidiu falar com o patrão; temos, a seguir, um plano dele e do patrão, prestes a iniciarem a discussão sobre o pagamento. Já no sentido inverso, há, num dado momento, várias imagens de Cristiano procurando em vão por Barreto em seu estabelecimento, para só depois sua voz revelar a morte do personagem. Ou ainda, depois de várias imagens do bordel, inclusive de um casal dormindo de costas (o que poderia inicialmente confundir o espectador, pensando tratar-se de Cristiano), o protagonista diz que acabou arrumando emprego no bordel da dona Olga.

Quanto à falta de imagens ilustrativas do relatado, há vários momentos. Por exemplo, não vemos o roubo do carro que leva Cristiano à prisão. Toda uma longa série de trabalhos precários e peripécias do personagem são enumeradas num só período, enquanto vemos apenas imagens da estrada.

A estratégia de se usar a voz de um personagem enquanto outro lê algo escrito por ele é comum no cinema. Tal como Erna em *Risttuules (Na ventania, 2014)*, Cristiano é um narrador homodiegético, mas é um narrador do texto lido por André. Um dos aspectos discutidos em alguns debates acadêmicos sobre o filme foi o fato de que o texto atribuído a Cristiano é bastante improvável, por ser ele uma pessoa de um extrato humilde (assim como o ator não profissional, que trabalhou no filme anterior de Uchôa, *A vizinhança do tigre*, de 2014), confessando no filme que não pegava em caneta há mais de 20 anos, embora o texto *over* seja relativamente elaborado.

Consideramos que essa estranheza é mais uma defasagem, que, por sua vez, aproxima o filme da arte literária. Concordamos com Flores (2018), quando observa que o texto investe na opacidade da narrativa do personagem popular, e com Perez (2018), que considera Cristiano um sujeito-autor de um texto possível, embora imaginário. Os próprios diretores evocaram o desejo de se aproximarem de uma construção literária. Como afirmou João Dumans: “eu e o Affonso escrevemos uma história que nós mesmos inventamos, porém fomos inspirados por ele [Juninho] e pensamos este personagem como não possuindo a vida do Juninho, mas uma vida que ele poderia ter levado” (UCHÔA; DUMANS, 2018, n. p.). Em outra entrevista (CHIARETTI; ARAÚJO, 2020), Uchôa se refere ao aspecto da relação do personagem popular com

¹³ Disponível em: <https://bit.ly/3DT2zOT>. Acesso em: 26 nov. 2019.

a Literatura: “A escrita do Cristiano é protoliterária, já flerta com a literatura, e esta, sim, é rara no seu meio popular, que tende a vê-la como coisa de privilegiados” (p. 200). Uchôa também conta que pediram a Juninho que escrevesse um diário. Embora não tenha sido utilizado como base para o roteiro¹⁴, para os diretores, “foi ótimo ler aquilo e sentir a força do que estava escrito. Qual era a melodia da reflexão e da lembrança do Juninho que era um cara como o Cristiano” (CHIARETTI; ARAÚJO, 2020, p. 202).

O personagem André acaba se tomando um *narrataire* (no sentido de Genette) quando abre o caderno de Cristiano. Mais do que isso, nesse movimento, faz com que o espectador adentre junto com ele na classe popular. No entanto, o que percebemos no conteúdo do diário de Cristiano não é um desfile de agruras, como talvez fosse esperado, levando em conta toda uma tradição cinematográfica, como no cinema moderno, em que personagens populares são mais movidos por problemas socioeconômicos do que existenciais, como o roubo da bicicleta no contexto do desemprego em *Ladri di bicicletta* (*Ladrões de bicicleta*, 1948), de Vittorio De Sica, ou a luta pela sobrevivência dos meninos em *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos.

Tal não é o caso da história contada por Cristiano em *Arábia* (2017). Embora o protagonista passe por muitas situações difíceis (prisão, falta de família, trabalhos pesados etc.), ele as vive com relativa leveza de espírito na maior parte do tempo: enturma-se com seus colegas de trabalho, dorme onde dá, canta ao som do violão etc. Chega a ter uma história de amor com Ana, definida por Cristiano como alguém que “sabia escrever de verdade”. Instado pelo grupo de teatro da fábrica de Ouro Preto a fazer um diário, o rapaz usa a escrita para tentar achar um jeito de dizer o que sente. Como diz na parte inicial de seu relato, a história que “ia gostar mais de escrever” é a história de como a vida lhe levou até Ana.

Embora não se reduza a isso, o diário de Cristiano tem um tom de vazio existencial. Luís Flores (2018) considera que houve uma mudança na apreensão da figura do operário no cinema contemporâneo brasileiro em relação ao que havia no Cinema Novo, quando as abordagens privilegiavam a tomada de consciência política e o pertencimento a um coletivo, mudanças que percebemos no referido conteúdo do diário de Cristiano. Para Flores, no contemporâneo, os filmes levam à tona a vida pessoal e posicionamentos políticos mais soltos e, desse modo, “liberta” o trabalhador de sua classe, mesmo ao preço do risco da solidão. Esse posicionamento diz respeito a um certo cinema contemporâneo, que Bezerra (2019) enxergou como não exatamente militante, embora sendo ainda um cinema político, e podemos considerá-lo mais uma estranheza com que o espectador se defronta.

¹⁴ Mesmo assim, o nome de Aristides de Sousa constou nos créditos do filme, relacionado ao texto.

De todo modo, a narração de Cristiano não está isenta de uma série de elementos da oralidade que o aproximam à fala popular, como a eliminação de vários plurais de palavras, o uso de “pra”, mistura de formas verbais e pronomes distintos – “Eu e a Ana ainda continuamo [Sic] a se falar” –, gírias populares como “eu e Luizinho resolvemo [Sic] meter a fita no carro”, a respeito do roubo, exclamações – “Santo Deus!”, “Por Deus do Céu!” – e construções próprias também da oralidade e com traços do regional, por exemplo, “me ajuntei com os desabrigados [...]”. Perez (2018) observou que essa preservação das formas do falar remete à literatura de Graciliano Ramos.

Por outro lado, as pausas no comentário *over* não necessariamente obedecem à sintaxe comum das frases, mas a um ritmo particular, com maior acentuação geralmente na penúltima sílaba da última palavra, além da influência do próprio ritmo da edição que leva em conta imagem e som¹⁵. De forma semelhante aos filmes de Bresson e à narração em *Risttuules (Na ventania, 2014)*, há certa uniformidade nesse ritmo ao longo do filme, sem intensificação dramática dos momentos mais emocionais, como a separação de Cristiano e Ana.

A imagem do diário escrito, vista assim que André o encontra e, posteriormente, no terço final do filme, quando o próprio Cristiano olha para seu caderno (Figura 2), revela um conteúdo que não está no relato da voz *over*¹⁶, além da letra não cursiva (mais próxima de uma letra de forma), talvez um indício do pouco hábito de escrita.

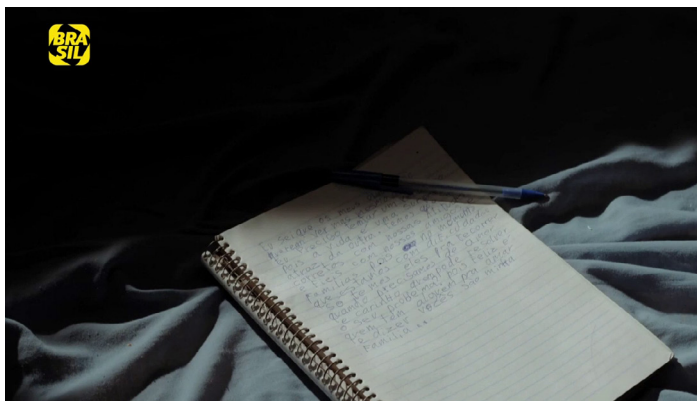


Figura 2: Plano do caderno de Cristiano.

Fonte: *Arábia* (2017).

¹⁵ Há também várias músicas cantadas no filme, tanto diegéticas quanto extradiegéticas, que poderiam ser consideradas como parte do relato total da história de Cristiano, mas aqui nos restringimos ao seu diário e à voz *over*. Sobre as canções do filme, conferir Guimarães (2017).

¹⁶ Possivelmente o diário escrito por Juninho a que Uchôa se referiu (CHIARETTI; ARAÚJO, 2020).

Sobre os planos gerais da estrada ou de Cristiano pensativo, são desenvolvidas muitas reflexões do personagem sobre a vida, especialmente no início e no final do relato. São momentos em que, com mais força e evidência, o personagem/Aristides de Sousa se entrega à fabulação, tornando-se um outro, sem nunca ser fictício (DELEUZE, 1990): “é preciso que ela [a personagem] comece a falar para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia.” (p. 185).

As relações entre o audível e o visível, assim como esses planos de Cristiano reflexivo em *Arábia* (2017), dizem também respeito a uma condição básica do cinema, como observa Deleuze (1990), em que se costuma chamar de “objetivo” o que a câmera vê e de “subjetivo” o que o personagem vê, porém, “é ainda a mesma câmera que apresenta a personagem vista e o que ela vê” (p. 180). Quem ou o que vê a imagem de Cristiano reflexivo enquanto ouve sua voz de narrador? Seriam imagens da mente do destinatário diegético da narração, André? Ou seriam imagens que atestam a instância do “meganarrador fílmico”, em relação a que Cristiano é um “subnarrador”? (GAUDREAU; JOST, 2009). A nosso ver, resolver o enigma da enunciação nesse filme não importa tanto quanto o potencial fabulatório em si dessas sequências.

Em trânsito: os diferentes tempos no mesmo plano e a voz over

O filme *Transit* (*Em trânsito*, 2018) é, entre os três aqui analisados, o que tem mais relações inequívocas com a Literatura, já que é uma adaptação cinematográfica do livro homônimo da escritora Anna Seghers. O livro foi escrito entre 1942 e 1943, durante o exílio da autora no México, e trata de pessoas que, como ela, tiveram que fugir do Nazismo da Europa em 1940 e 1941, indo para a América após passar pela cidade portuária francesa de Marselha. É a mesma época e contexto histórico de *Risttuules* (*Na ventania*, 2014), porém com uma faceta mais conhecida desse momento, a das consequências do Nazismo de Hitler.

Como procedimento habitual em adaptações cinematográficas, o diretor Christian Petzold tinha a opção de fazer um filme de época ou atualizar a história, possivelmente trocando os fugitivos brancos pelos atuais refugiados de pele mais escura, que fazem o trânsito inverso. Na verdade, ele resolveu seguir ambos os caminhos ao mesmo tempo, situando a história em locações nas atuais cidades de Paris e Marselha, repletas de signos do presente, mas enxertando elementos de direção de arte do passado (Figura 3) e recuperando em parte o texto de Seghers na voz *over*. Assim, vemos mulheres e homens brancos fugindo da polícia (Figura 4), mas também cruzando com os refugiados do presente, como o menino magrebino

Driss¹⁷ (Figura 5), ou o conjunto de refugiados que passa a ocupar o apartamento de Driss ao final do filme.



Figura 3: Elementos do passado: máquina de escrever à esquerda e carta datada de 1940 à direita.

Fonte: *Transit* (Em trânsito, 2018).



Figura 4: O protagonista e outras pessoas brancas fugindo da polícia francesa atual.

Fonte: *Transit* (Em trânsito, 2018).



Figura 5: O protagonista com o menino Driss.

Fonte: *Transit* (Em trânsito, 2018).

Assim, Petzold faz uma montagem dentro do plano com dois tempos: o passado, em 1940, e o presente. É um procedimento que nos faz pensar no conceito

¹⁷ No livro, o menino e sua mãe são também imigrantes, mas de Madagascar, ilha africana de colonização francesa. O fato de serem do Maghreb (nome que se dá aos países do Norte da África de colonização francesa, compreendendo Marrocos, Argélia e Tunísia) atualiza o grande contingente populacional da cidade de Marselha no século XXI.

de “conhecimento por montagem”, analisado por Didi-Huberman (2003) a partir de Walter Benjamin. Ao unir uma máquina de datilografar, uma carta datilografada datada de 1940 e referências à ocupação alemã da França nas falas dos personagens brancos em fuga em meio ao cenário das ambulâncias parisienses (com seus sons correspondentes) e da Marselha moderna, Petzold promove uma “aproximação de incomensuráveis” que, dessa forma, não deixam de produzir um ‘fraseado da história’” (RANCIÈRE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 174). Mais ainda, no livro *Devant le temps*, Didi-Huberman (2000) defendia o anacronismo como uma necessidade interna das imagens. Entre os elementos anacrônicos da direção de arte estão justamente as roupas de alguns personagens, como as do protagonista. O anacronismo é para Benjamin (2008) algo pertinente à própria lógica da moda, “um salto de tigre em direção ao passado” (p. 230).

Por outro lado, a estratégia de colocar a história de Seghers no presente parece-nos funcionar de forma muito mais eficaz em relação ao questionamento crítico da atual crise migratória – com o fluxo de refugiados da África e Oriente Médio para a Europa – do que se Petzold tivesse optado por uma adaptação das referências e construído uma obra panfletária, um filme-denúncia. Nesse sentido, corresponde ao que já evocamos como cinema político, embora não exatamente militante (BEZERRA, 2019) quando analisamos *Arábia* (2017). Considerando-se a “doutrina das semelhanças” de Benjamin (2008), o político tem o potencial de emergir num “relampejar” (p. 110), sendo que o olhar para o semelhante “deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na *reprodução dos processos* que engendram tais semelhanças” (p. 108, grifo nosso).

De certa maneira, parte dos dois tempos (passado e presente) está nas imagens e nos sons do filme de Petzold. Nesse sentido, podemos pensar que em cada plano do filme há uma série de círculos do não visto e do não audível em vários lençóis de tempos, como no esquema de Deleuze desenvolvido a partir de Bergson. Esse esquema nos mostra vários círculos de passados, sendo o presente o limite extremo: partindo desse presente contraído, “há, pois, todos os círculos do passado que constituem outras tantas regiões, jazidas, lençóis estirados ou retraídos” (DELEUZE, 1990, p. 122). Cada lençol do passado tem “seus pontos brilhantes, suas nebulosas, em suma, uma idade”, que possui “a lembrança, mas também o esquecimento, a falsa lembrança, a imaginação, o projeto, o juízo” (p. 150-151), tudo isso numa operação de montagem. Lembramos também a acepção de imagem-cristal do filósofo, aquela em que convivem a imagem atual e sua imagem virtual, distintas, mas indiscerníveis.

Deleuze (1990) chega a se perguntar se o presente – e pensemos no filme situado nos cenários atuais – poderia valer pelo conjunto do tempo, chegando à conclusão: “Talvez sim, se conseguirmos destacá-lo de sua própria atualidade” (p. 123). Parece-nos que Petzold age dessa maneira ao destacar o presente de uma Europa pouco hospitaleira, aproximando-o ao seu passado de uma Europa que provocou um enorme êxodo de seus próprios habitantes.

Como no filme *Risttuules* (*Na ventania*, 2014), memórias de pessoas diversas inundam o livro de Anna Seghers (2013), o que também dá forma geral ao filme de Petzold e ao seu comentário *over*. O livro não é apenas baseado na história pessoal de Seghers, mas em inúmeros relatos que ela ouviu, esperando os vistos de trânsito em Marselha, tal como seu protagonista, em bares, restaurantes e consulados da cidade – é como uma montagem de “monólogos existenciais e fragmentos autobiográficos” (WAINE, 2005, p. 410). Esse aspecto ilustra a relação com a fabulação de Deleuze e a ênfase no coletivo, mais do que numa história pessoal. A menção à possibilidade da travessia dos Pirineus como fuga do Nazismo ecoa a memória de Walter Benjamin, morto ali em 1940¹⁸.

Há também um movimento de Seghers em direção à alteridade, observado pela criação de um personagem totalmente distinto de sua persona de mulher intelectual: o protagonista é um homem que fez curso de mecânica – no filme, técnico de rádio e TV, numa atualização da profissão, mas ainda em nível técnico –, que por diversas vezes se manifesta de maneira jocosa quanto aos intelectuais, embora acabe assumindo o nome do escritor Weidel¹⁹. Como em *Arábia* (2017), o texto desse mecânico é escrito em primeira pessoa no livro e se apresenta especialmente bem construído, o que estaria em contradição com a anti-intelectualidade do personagem. Por outro lado, é um texto marcado por ironia, um constante sentimento de tédio e indiferença. Esses aspectos também caracterizam as interpretações dos atores do filme de Petzold, bastante contidas, que não deixam de lembrar os intérpretes dos filmes de Bresson²⁰.

Os personagens, no livro e no filme, estão sempre narrando histórias uns aos outros. No livro, isso é evidente desde o meio do primeiro parágrafo, quando lemos: “O senhor acha tudo isso indiferente? Está se aborrecendo? Eu também estou. Permita-me

¹⁸ Há uma menção no livro que parece diretamente relacionada a Benjamin.

¹⁹ Anna Seghers é o nome artístico de Netty Reilig (ou Radvany, seu sobrenome de casada), algo curioso num livro/filme sobre um personagem que assume outra identidade.

²⁰ Bresson defendia que seus intérpretes, “não atores” a quem chamava de “modelos”, dissessem suas falas de maneira automatizada, após muitas repetições e sem refletirem sobre a psicologia dos personagens.

convidá-lo²¹” (SEGHERS, 2013, tradução nossa). A partir daí, supostamente, o relato do protagonista, cheio de outros relatos dentro dele, é feito a esse destinatário sem nome numa pizzaria. Em vários momentos, especialmente no primeiro terço do livro, o narrador-protagonista chama a atenção do leitor para o caráter de relato do livro, dirigindo-se ao destinatário diegético, tal como no exemplo dado anteriormente.

No filme, porém, de forma semelhante ao que acontece em *Arábia* (2017), há uma virada narrativa na primeira incursão da voz *over* em cerca de 14 minutos de filme. Até ali, o espectador tem a impressão de que é um filme sem narrador e, subitamente, quando o protagonista está escondido no trem, viajando para Marselha com um amigo, ouvimos uma voz masculina impessoal, burocrática, de andamento rápido e sem inflexões emocionais, que passa a descrever os sentimentos do protagonista e outros aspectos para além da imagem.

De modo semelhante ao que Bresson fez em *Journal d'un curé de campagne* (*Diário de um padre*, 1951), embora menos radical (já que Bresson chegou a usar períodos inteiros do livro), Petzold se inspirou no romance para essas incursões do narrador – o que lhes confere um caráter eminentemente literário –, fazendo algumas adaptações, mas sem esvaziá-las de elementos que acabam entrando em choque com as imagens do presente. Por exemplo, na chegada do protagonista a Marselha, a voz *over* diz: “No dia seguinte, chegou a Marselha. Céu azul, palmeiras ao vento”, enquanto vemos o protagonista andando no acostamento de uma rodovia movimentada, com carros atuais denunciando o tempo presente, sobre o porto de Marselha. Palmeiras ao vento poderiam ser imaginadas nesse mesmo lugar à época do livro de Seghers (embora, no livro, o momento da chegada do protagonista à região se dê de outra maneira). Na continuação da mesma fala do narrador, um exemplo de defasagem como outros que observamos neste artigo: vemos uma mulher (a personagem Marie) tocar no ombro do protagonista, fazendo-o virar o rosto; logo em seguida, o narrador descreve a ação.

Aos 32min25s de filme, há outra virada narrativa: a voz *over* que, a princípio, parecia vir de um narrador heterodiegético, dá mostras de que, na verdade, é de um personagem da história, ao dizer que viu o protagonista pela primeira vez. Se o espectador não se dá conta nesse momento da mudança de estatuto do narrador, ao final do filme ele se torna evidente, conversando com o protagonista na pizzaria (Figura 6), o que caracteriza mais uma das disjunções do filme.

²¹ No original: “*Sie finden das alles ziemlich gleichgültig? Sie langweilen sich? Ich mich auch. Erlauben Sie mir, Sie einzuladen.*”

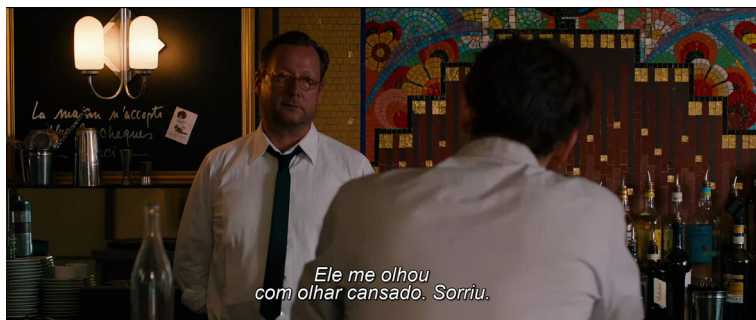


Figura 6: Narrador, logo antes do diálogo com o protagonista.

Fonte: *Transit* (*Em trânsito*, 2018).

Considerações finais

Por definição, a imaginação propicia um fluxo de imagens para além do que é visível pelos olhos e tem sido usada como estratégia em filmes contemporâneos, seja como recurso estético, seja como saída ao impasse já antigo sobre a não redundância entre o que mostrar e o que narrar, especialmente em filmes estruturados por uma voz *over* em leitura de cartas ou diários. Se esses materiais evocam por si só a Literatura, a capacidade imaginativa para além do visível os aproxima mais fortemente à sensibilidade literária. Foi também um dos fios que nos permitiu unir filmes tão diferentes quanto *Risttuules* (*Na ventania*, 2014), *Arábia* (2017) e *Transit* (*Em trânsito*, 2018).

Embora o conceito de Deleuze de fabulação tenha sido empregado por ele a respeito do documentário moderno, consideramos que essa e outras acepções do filósofo são válidas nessas ficções contemporâneas, todas elas, aliás, permeadas em maior ou menor grau por elementos documentais. A fabulação, uma propriedade imaginante, tensiona as relações entre ficção e realidade, entre o audível e o visível.

As diferentes combinações entre o audível e o visível geram ritmos internos no filme, criados, por exemplo, por suas defasagens, com antecipações ou retardos de um componente em relação ao outro. Há também, como elemento disjuntivo, a superposição de tempos históricos diferentes no plano, ambos visíveis no filme *Transit* (*Em trânsito*, 2018). Além disso, observamos na materialidade das vozes *over* desses filmes uma tendência à desdramatização, característica presente num certo cinema contemporâneo.

Referências bibliográficas

ALVIM, L. B. A. M. *A música no cinema de Robert Bresson*. Curitiba: Appris, 2017.

- ALVIM, L. B. A. M.; CRUZ, N. V. “Na ventania: do irrepresentável para os tableaux vivants e o uso da voz over”. *Libero*, São Paulo, n. 43, p. 94-107, 2019.
- BAZIN, A. “La stylistique de Robert Bresson”. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 3, p. 7-21, 1951.
- BAZIN, A. “O Journal d’un curé de campagne e a estilística de Robert Bresson”. In: BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 105-122.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2008. (Obras escolhidas, v. 1).
- BEZERRA, J. *A eterna novidade do mundo: especulações sobre um certo cinema contemporâneo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.
- BRESCHAND, J. “La voix là”. *Vertigo*, n. 26, p. 12-18, 2004.
- BURCH, N.; SELLIER, G. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris: Vrin, 2009.
- CHIARETTI, M. L.; ARAÚJO, M. “A periferia reimaginada: uma conversa com Affonso Uchôa”. *Aniki*, v. 7, n. 2, p. 192-211, 2020.
- CHION, M. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Cinema, v. 1).
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. (Cinema, v. 2).
- DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.
- DOANE, M. A. “A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço”. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003. p. 457-475.
- FERRATER MORA, J. *Dicionário de filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.
- FLORES, L. F. D. “Mil e uma noites na cidade industrial: a figura do operário em *Arábia* (Affonso Uchoa, João Dumans, 2017)”. In: ENCONTRO DA SOCINE, 22., 2018, Goiânia. *Anais eletrônicos [...]*. São Paulo: Socine, 2018.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília, DF: UnB, 2009.
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GUIMARÃES, C. “Desolação capitalista e resistência subjetiva em Arábia, de Affonso Uchoa e João Dumans”. In: FÓRUM DOC.BH.2017: FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO, 21., Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: Imprensa Universitária da UFMG, 2017. p. 243-249.

HELDE, M. Martti Helde’s ‘In the Crosswind’: a bold film with a dramatic impact. [Entrevista cedida à Euronews]. *Euronews Culture*, Lyon, 21 nov. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3f92Vql>. Acesso em: 26 nov. 2019.

LINS, C. “O ensaio no documentário e a questão da narração em off”. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 16., 2007, Curitiba. *Anais eletrônicos* [...]. Campinas: Galoá, 2007.

MIGLORIN, C. “O ensino de cinema e a experiência do filme-carta”. *E-Compós*, Brasília, DF, v. 17, n. 1, 2014.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

PEREZ, P. V. “As estratégias estéticas de ‘Arábia’ em perspectiva comparada”. In: ENCONTRO DA SOCINE, 22., 2018, Goiânia. *Anais eletrônicos* [...]. São Paulo: Socine, 2018.

QUINTANA, A. “Al principio fue el verbo. Notas sobre el ciné-essai”. In: WEINRICHTER, A. (org.). *La forma que piensa, tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007. p. 126-140.

SEGHERS, A. *Transit*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2013.

UCHÔA, A.; DUMANS, J. Entrevista com Affonso Uchôa e João Dumans, diretores de Arábia. [Entrevista cedida a] Barbara Demerov. *Cinematicando: crítica e conteúdo*, [s. l.], 31 mar. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3C56KWJ>. Acesso em: 26 nov. 2019.

VERSINI, L. *Le roman épistolaire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

WAINE, A. “Anna Segher’s *Transit*: a late modern thriller without thrills”. *Neophilologus*, New York, n. 89, p. 403-418, 2005.

WEINRICHTER, A. “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo”. In: WEINRICHTER, A. (org.). *La forma que piensa, tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007. p. 18-48.

Referências audiovisuais

A VIZINHANÇA do tigre. Affonso Uchôa, Brasil, 2014.

ARÁBIA. Affonso Uchôa e João Dumans, Brasil, 2017.

JOURNAL D'UN CURÉ de campagne (*Diário de um padre*). Robert Bresson, França, 1951.

LADRI di biciclette (*Ladrões de bicicleta*). Vittorio De Sica, Itália, 1948.

LETTRE de Sibérie (*Carta da Sibéria*). Chris Marker, França, 1958.

NUIT et brouillard (*Noite e neblina*). Alain Resnais, França, 1955.

PICKPOCKET (*Pickpocket, o batedor de carteiras*). Robert Bresson, França, 1959.

RIO 40 graus. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955.

RISTTUULES (*Na ventania*). Martti Helde, Estônia, 2014.

TRANSIT (*Em trânsito*). Christian Petzold, Alemanha-França, 2018.

UN CONDAMNÉ à mort s'est échappé (*Um condenado à morte escapou*). Robert Bresson, França, 1956.

submetido em: 04/01/2022 / aprovado em: 25/07/2022